



Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

boletín de **a**rte

nº 32-33 2011-2012

DIRECTORA

Rosario Camacho Martínez

SECRETARIO

Juan Antonio Sánchez López

SECRETARIA TÉCNICA

Belén Calderón Roca

CONSEJO EDITORIAL

Eduardo Asenjo Rubio	Pedro A. Galera Andreu
Isidoro Coloma Martín	(Universidad de Jaén)
Reyes Escalera Pérez	M ^a del Mar Lozano Bartolozzi
Francisco Juan García Gómez	(Universidad de Extremadura)
Carmen González Román	Aurora Miró Domínguez
M ^a Teresa Méndez Baiges	(Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)
Juan M ^a Montijano García	José María Romero Martínez
Javier Ordóñez Vergara	(Universidad de Granada)
Francisco José Rodríguez Marín	Victoria Soto Caba
Nuria Rodríguez Ortega	(UNED Madrid)
Belén Ruiz Garrido	
Teresa Sauret Guerrero	

CONSEJO ASESOR

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

DISEÑO DE EDICIÓN

Sonia Ríos Moyano

MAQUETACIÓN

Belén Calderón Roca

IMPRESIÓN

Imagraf Impresores. Telf.: 952 328597

VIÑETA DE LA PORTADA

Paco Aguilar: "Arbol y lechuza" (2008).

Boletín de Arte de la Universidad de Málaga. Revista anual.

El *Boletín de Arte* es analizado por el Centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C., y está incluido en las Bases de Datos ISOC del CINDOC, FRANCIS, REGESTA IMPERII, RESH, DICE, REBIUM, ERCE, además de DIALNET y LATINDEX.

Edita: Departamento de Historia del Arte y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (SPICUM), con la colaboración del SPICUM y Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga.

Dirección postal: Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.

Campus de Teatinos, s/n. 29071 Málaga.

Dirección electrónica: idrecio@uma.es

Web: <http://servwebarte.filosofia.uma.es>

Impreso en Málaga I.S.S.N.: 0211-8483

Depósito Legal: MA-490-1981





- 11 Tradición alegórico-emblemática de la raqueta del jeu de paume como objeto de vanitas. *José Javier Azanza López.*
- 41 Alquimia Y Grial: Excalibur de John Boorman. *María Angeles Caamaño.*
- 55 Leopoldo Torres Balbás y la enseñanza de la historia de la arquitectura: la huella de la Institución Libre de Enseñanza y del método pedagógico de Giner de los Ríos. *Belén Calderón Roca.*
- 69 Arquitectura modernista en Granada. *Liliana Campos Pallarés.*
- 91 La influencia del arte sasánida en la decoración arquitectónica ‘abbāssi: de la fragmentación de la trompa de esquina a la creación de un sistema de decoración tridimensional. *Alicia Carrillo Calderero.*
- 117 Una faceta olvidada de la antigua Iglesia mayor de Granada. *María José Collado Ruiz.*
- 133 La tensión paradójica, el límite seriado y los espacios digitales. Aproximación a los conceptos, orígenes e invariantes fundamentales en los procesos creativos e investigadores recientes de Luis Gordillo. *Iván de la Torre Amerighi.*
- 149 El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de principios del siglo XIX (II). *María José de la Torre Molina.*
- 177 Música en honor de los Santos Patronos de Málaga Ciriaco y Paula. *Antonio Tomás del Pino Romero.*
- 207 La Policromía de Andrés de Carvajal. *Beatriz Prado Campos.*
- 223 El Cuadro de Ánimas de la parroquia de Santiago, de Málaga. *José Domínguez Cubero.*
- 233 Danza distinguida, las piezas de La Ribot. *Amparo Écija Portilla.*
- 251 Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración. *Antonio Rafael Fernández Paradas.*
- 265 Pablo Picasso y la cinematografía. *Laura Franco Carrión.*
- 281 A propósito de un agente de Pedro de Mena en Lucena: El pintor Bernabé Ximénez de Illescas. *Manuel García Luque.*
- 311 Aportación al entorno del Museo Carmen Thyssen Málaga: Un análisis urbanístico del espacio urbano a finales del siglo XV. *M^a Victoria García Ruiz.*
- 323 A Different Kind Of Tension. Discursos artísticos, marginales y musicales en las escenas del punk. *Isabel María Guerrero Aparicio.*
- 331 El obispo de Málaga Luis Fernández de Córdoba y el retablo mayor del templo parroquial de Guadalcazar. *Sarai Herrera Pérez.*
- 339 Las techumbres del Museo de Bellas Artes de Córdoba. *M^a Ángeles Jordano Barbudo.*



Boletín de Arte nº 32-33, 2011-2012

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

- 351 Patrimonio Cultural, el paisaje de la imagen expandida. *Clotilde Lechuga Jiménez.*
- 363 Templum sive Theatrum. Recursos escénicos y espacio sacro. *Rubén López Conde.*
- 387 La belleza física de la dama en El Decamerón de Boccaccio. *Alejandro Luque Lacaze.*
- 415 Nogales: del Señorío de Feria y la comarca "Llanos de Olivenza", tierra de la Raya luso-extremeña. Estudio de su entorno patrimonial. *José Maldonado Escribano.*
- 437 Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes. *Pedro M. Martínez Lara.*
- 457 Del neoexpresionismo a la figuración reflexiva en la pintura malagueña de la segunda mitad de la década de los 80. *Juan Carlos Martínez Manzano.*
- 479 Adam Fuss: Regreso a la semilla. *Miguel Ángel Medina Torres.*
- 493 De dioses y hombres: Un film "asaeteado" transtextualmente. *Ana Melendo Cruz.*
- 513 In Nomine Satanás: la imagen del diablo en el rock del los años 80. *Alexis Navas Fernández.*
- 529 Las reliquias de San Flaviano de la Catedral de Málaga. Arte, iconografía, traslación y culto. *Alberto Jesús Palomo Cruz.*
- 543 Robert Crumb: Del comix underground al Génesis ilustrado. *Juan Carlos Pérez García.*
- 567 I progetti della conoscenza e del restauro per la conservazione e la valorizzazione delle architetture e degli oggetti d'arte. *Antonio Pugliano.*
- 591 Los poblados que no existieron: Proyectos fallidos del Instituto Nacional de Colonización en Córdoba. *Pablo Rabasco Pozuelo.*
- 613 Rarezas iconográficas: San Dimas Glorioso, un ladrón poco conocido. *Rubén Sánchez Guzmán.*
- 631 Trabajos y labores de carpinteros, orfebres y bordadores sevillanos en la provincia de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVI. *Antonio Joaquín Santos Márquez.*
- 649 La galería española de Luis Felipe de Orleans y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba. *José Antonio Vigara Zafra.*

665

Varia

- 667 Nuevos datos sobre la Inmaculada de la iglesia parroquial de San Ildefonso de Granada, una imagen de Pablo de Rojas. *José Antonio Peinado Guzmán.*



675

Obituarios

677

María Kusche. *Julia de la Torre Fazio.*

679

Tesis Doctorales, Memorias de Licenciatura y Trabajos de investigación tutelados

681

Picasso: Iconografías del Baile. *Dolores Vargas Jiménez.*

685

Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias. *Javier Cuevas del Barrio.*

687

Historiografía y metodologías de la Historia del mueble en España (1872-2011). Un estado de la cuestión. *Antonio Rafael Fernández Paradas.*

689

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

691

Críticas de exposiciones

693

Bill Viola: Obras Figurativas. Museo Picasso Málaga. 28 de junio-12 de septiembre, 2010. *Miguel Ángel Fuentes Torres.*

699

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

705

Muntadas. Entre/Between. MNCARS, Edificio Sabatini, Santa Isabel, 52. Madrid. Del 23 de noviembre de 2011 al 26 de marzo de 2012. *Carmen Gaitán Salinas.*

709

Comentarios Bibliográficos

711

LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar: Historia del urbanismo en España II. Siglos XVI, XVII y XVIII. Madrid, Cátedra. Arte. Grandes Temas, 2011. *Rosario Camacho Martínez.*

713

CASTILLO LANCHI, Marta: La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual (1960-1972), Málaga, e.d.a., 2010. *Enrique Baena Peña.*

716

GILA MEDINA, Lázaro (coord.), La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625). Madrid, Arco Libros, 2010. *David García Cueto.*



Boletín de Arte nº 32-33, 2011-2012

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

- 718 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: Modus Orandi. Estudios sobre iconografía procesional y escultura del barroco en Málaga. Málaga, Asociación Cultural Cáliz de Paz-GSP Impresores, 2010. *Carlos Serralvo Galán*.
- 724 GIUSTO, Rosa Maria: Alessandro Galilei, il trattato di architettura. Roma, Nuova Argos, 2010. *Juan María Montijano García*.
- 727 CAMPA, Pedro F. y DALY, Peter M. (Eds.), Emblematic Images & Religious Texts. Studies in Honor of G. Richard Dimler, S. J., Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, vol. 2. Filadelfia, Saint Joseph's University Press, 2010. *José Julio García Arranz*.
- 731 JORDANO BARBUDO, M^a Ángeles: La Sinagoga de Córdoba y las yeserías mudéjares en la Baja Edad Media. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2011. *Belén Calderón Roca*.

733

Normas de Publicación



Boletín de Arte nº 32-33, 2011-2012
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Artículos

Tradición alegórico-emblemática de la raqueta del jeu de paume como objeto de vanitas

José Javier Azanza López
Universidad de Navarra

RESUMEN

Entre los objetos más característicos asociados al juego que transmiten una enseñanza moral en relación con la vanidad de la vida y la transitoriedad de los placeres terrenales, se encuentran los naipes, dados y el tablero del tric-trac. A ellos se suman con cierta frecuencia la raqueta y pelota del jeu de paume, asumiendo así su misma simbología negativa en esa lección moral en la que converge toda la teoría del desengaño barroco. Los libros de emblemas recogen esta tradición en su papel de diccionario iconográfico cuyas imágenes son reconocidas e interpretadas como herramientas didácticas; tradición que no pasará desapercibida a grabadores y pintores, que ya desde finales del siglo XVI incorporan la raqueta como alegoría moral.

PALABRAS CLAVE: Raqueta/ Jeu de paume/ Vanidad y transitoriedad humanas/ Emblemática, grabado y pintura de los siglos XVI y XVII.

The Allegorical Emblematic tradition of the jeu de paume racket as an object of vanitas

ABSTRACT

Among the objects that are most characteristically associated with games and that transmit a moral lesson on the vanity of life and the transient nature of earthly pleasures, we find playing cards, dice and the tric-trac board. All these are not infrequently joined by the racket and the ball of the jeu de paume, these take on a negative symbolism as part of this moral lesson to which all the theories of the baroque disillusionment converge. Many books of emblems take up this tradition in their role as iconographic dictionary, the images of which are recognized and interpreted as didactic tools; this is a tradition that has been noted by painters and engravers, who had already been using the racket as a moral allegory since the end of the 16th Century.

KEY WORDS: Racket/ Jeu de paume/ Vanity and human transitoriness./ Emblematic, engraving and painting of the 16th and 17th Centuries.

En su obra *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, I. Bergström organiza los elementos de *vanitas* más característicos en tres grupos que representan respectivamente las vidas contemplativa, práctica y sensual, al último de los cuales corresponden las pipas e instrumentos musicales, y los objetos alusivos al juego como naipes y dados¹. En efecto, en estas composiciones alegóricas en las que el artista denuncia a través de símbolos la vanidad de los bienes terrenales y el inexorable paso

* AZANZA LÓPEZ, José Javier: "Tradición alegórico-emblemática de la raqueta del jeu de paume como objeto de vanitas", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 11-39. Fecha de recepción: Abril de 2011.

¹ BERGSTRÖM, I., *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. London and New York, Thomas Yoseloff, 1956, pág. 154.

del tiempo, la presencia de juegos de mesa es metáfora de los placeres engañosos; aparecen así barajas y dados, a los que se suma con frecuencia el tablero del tric-trac, juego de mesa muy popular en Francia y los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII, como testimonian numerosos grabados y pinturas de la época. Señalemos a este respecto que, según la *Iconología* de Ripa, cartas e instrumentos musicales no sólo son símbolos de placeres, sino de vicios asociados a quienes se apartan de las cosas más graves para atender a fiestas, canciones y otras vanidades, malgastando su vida. En el *Escándalo* por ejemplo, la baraja de naipes demuestra que el viejo no sólo no rehúye el juego, sino que además da materia a los jóvenes para que lo imiten en su mala conducta².

En consecuencia, en la Edad Moderna, la imagería asociada a los juegos de mesa y azar simboliza la vanidad humana, a la vez que incorpora valores negativos relacionados con el engaño y la ruina, la avaricia y el robo. La tradición moral no se cansa de repetirlo, el juego es la más desordenada de las pasiones, porque dilapida caudales y menosprecia tiempos; la única acaso que nunca abandona al hombre, porque en la juventud practica unas variedades y en la vejez, otras. De igual forma, los textos literarios de la época insisten en un conjunto de admoniciones morales sobre el carácter pernicioso del juego, a la vez que desde el púlpito se advierte diariamente de sus peligros. En este contexto, no resulta extraño que a naipes y dados se sumen desde las décadas finales del siglo XVI objetos destinados a la práctica deportiva, principalmente raquetas y pelotas del *jeu de paume*, deporte de raqueta precursor del tenis actual originario de Francia que gozaba de gran aceptación en el resto de países europeos. Participan por tanto de su misma simbología negativa en esa lección moral en la que converge toda la teoría del desengaño barroco, dando a entender que ningún bien terrenal puede aplazar la última hora. La emblemática será la encargada de recoger y transmitir esta tradición que encontrará su plasmación en el grabado y la pintura europeos.

LA ENSEÑANZA MORAL DE LOS LIBROS DE EMBLEMAS.

En su papel transmisor de ideas y valores morales, la literatura emblemática no ha dejado de lado el *jeu de paume*. En ocasiones muestra la práctica misma del deporte, como podemos comprobar en *Le theatre des bons engins* (Guillaume de La Perrière, 1544), *Picta Poesis* (Barthélemy Aneau, 1552), *Emblemata* (Joannes Sambucus, 1564), o *Nieuwen ieucht spieghel* (Anónimo, 1617), entre otros³. La simbología que incorporan los anteriores ejemplos resulta ambivalente, con referencias en algunos casos a la ociosidad, el carácter infructuoso o la pérdida de tiempo que supone el juego, si bien puede haber igualmente alusiones positivas a su práctica entendida como recreación para fortalecer cuerpo y mente. Mas no es nuestro propósito abundar

2 RIPA, C., *Iconología*. Madrid, Akal, 2002, págs. 349-350.

3 HENKEL, A. y SCHÖNE, A., *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, Metzler, 1976, cols. 1.123-1.125 y 1.308-1.312.



I. Johannes David. *Veridicus Christianus* (1601). Emblema n.º 5.

en los emblemas que plasman el juego, sino en aquellos que recogen los elementos de raqueta y pelota en su condición de objetos de *vanitas*, cuya presencia resulta significativa en la primera mitad del siglo XVII.

Una de las referencias más tempranas se encuentra en *Veridicus Christianus* (Amberes, 1601), obra del jesuita belga Johannes David⁴. Conviene precisar que no nos encontramos ante un libro de emblemas propiamente dicho, sino ante un catecismo en imágenes, un texto que se inscribe en el ámbito concreto del libro ilustrado próximo a la técnica de meditación ignaciana⁵. La obra, compuesta por cien grabados con leyendas en latín, neerlandés y francés, se inspira en gran medida en las *Evangelicae historiae imagines* (Amberes, 1593) de Jerónimo Nadal, en el sentido en que las diferentes escenas que se yuxtaponen en cada plancha son identificadas por pequeñas letras del alfabeto que remiten al texto correspondiente, donde se explican con detalle; sin embargo, las imágenes –todas ellas diseñadas y grabadas por Théodore

Galle- abandonan la realidad evangélica para ilustrar aspectos más teóricos y fortalecer el alma del lector a través de un rico caudal de explicaciones, con el claro objetivo de reforzar sus convicciones interiores. En este sentido, es interesante constatar cómo el pecado es siempre puesto en relación directa con la herejía, circunstancia que encuentra su justificación en el contexto en el que David –bien conocido por su celo en combatir a los herejes- escribe su obra. Con frecuencia su argumentación participa de un moderado humor a la hora de denunciar la imperfección humana, recurso de origen clásico y método didáctico habitual en los jesuitas de la provincia flamenco-belga⁶.

Las leyendas explicativas que se encuentran en forma de dístico debajo de cada figura, tratan de condensar de manera mnemotécnica el sentido moral de la enseñanza recogida en la imagen; en todo caso, el significado puede parecer en

4 DAVID, J., *Veridicus Christianus*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana, 1601. Sobre la compleja historia editorial de esta obra, véase DALY, P. M., "Emblematic Publications by the Jesuits of the Flanders Belgium Province to the Year 1700", en MANNING, J. y VAN VAECK, M. (eds.): *The Jesuits and the emblem tradition. Selected papers of the Leuven international emblem conference, 18-23 August, 1996*, Imago Figurata. Studies, vol. 1a, Turnhout, Brepols, 1999, pág. 252.

5 INSOLERA, M. y SALVIUCCI, L., *La spiritualité en images aux Pays-Bas méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles*. Leuven, Éditions Peeters, 1996, págs. 141-145.

6 PORTEMAN, K., "The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching and Education", *Paedagogica Historica*, vol. 36, n.º 1, 2000, pág. 187.

ocasiones excesivamente hermético si el lector no se remite al texto escrito, donde encontrará la clave para descifrarlo. Así, el grabado nº 5 lleva por mote "Tria ad animae perniciem indvcentia", sentido que se completa con el dístico inferior: "¿Qué es lo que nos arrastra, más temprano que tarde, al abismo infernal? Es la compañía, el consejo, la vida, de aquellos que se comportan mal" [1]. David concreta en tres vías la recepción de perniciosas influencias: a través de los malos consejos, de los malos ejemplos, y de las malas compañías. Para el primero de los casos, se remite al pasaje del *Génesis* en el que nuestros primeros padres, siguiendo el consejo de la serpiente, comieron del fruto del árbol prohibido y fueron expulsados del Paraíso (letra A). También se sirve de dos referencias bíblicas en su advertencia acerca de los malos ejemplos que nos precipitan a los tormentos del infierno, tomadas del *Primer Libro de Samuel* (B) y de la *Primera Carta de San Pedro* (C) respectivamente⁷.

Finalmente, son las malas compañías las que nos precipitan a la condenación, siendo éste el más pernicioso de todos los efectos. En este caso, el jesuita acude a una cita del *Libro de los Proverbios* que previene sobre las compañías que apartan de la senda de la verdad. Los pecadores tratan de atraer diciendo: "[Comparte tu suerte con nosotros], haremos bolsa común" (*Proverbios* 1, 8-19), tal y como refiere la filacteria que acompaña a la escena; pero no debe seguirse su camino, pues sus pies corren hacia el mal. Las compañías peligrosas son ejemplificadas (D) mediante un hombre que contempla a un grupo de jóvenes en actitudes que parecen incitar a diversos vicios como la bebida, las violentas peleas, y la práctica de juegos como la argolla y el tenis; a todo ello se suma además la presencia de naipes y dados en el suelo. El mensaje es evidente: debemos huir de las malas compañías que tan sólo buscan los placeres terrenales, en los que no encontraremos sino ruina y perdición. Se trata en consecuencia de una clara invitación a no seguir un tipo de conducta que conlleva codicia, ilegalidad y asesinato, idea en la que insiste David aportando otras reflexiones sobre las compañías inadecuadas extraídas de las *Cartas* de San Bernardo y de las *Sátiras* de Juvenal⁸.

El juego trae consigo fatales consecuencias, afirma Johannes David. Y con él coincidirá un contemporáneo suyo, el alemán Albert Wichgrew, autor de *Cornelius Relegatus*, comedia satírica escrita en latín y representada en 1600 por los estudiantes de la Universidad de Rostock, que recoge la desdichada carrera de un fallido estudiante del siglo XVI, y se convierte al mismo tiempo en documento de las costumbres y tradiciones

7 En el caso del *Primer Libro de Samuel*, recoge el episodio de la trágica muerte del rey Saúl, relatada en el capítulo 31. Por su parte, la segunda referencia está tomada del capítulo 2 de la *Primera Carta de San Pedro*, texto de denso contenido teológico que presenta a Cristo como piedra angular cuyo ejemplo hay que seguir, pues aquellos que no lo hagan y se nieguen a acoger su palabra, tropezarán en la piedra del escándalo y se estrellarán en la roca del pecado y la condenación, como ejemplifica el grabado.

8 No es éste el único grabado de *Veridicus Christianus* en el que la raqueta del *jeu de paume* hace acto de presencia como ejemplo de conducta negativa. Así, el emblema nº 49, bajo el lema "Indulgens mater filio net laqueum", alude a los perniciosos efectos del amor de una madre indulgente y permisiva hacia su hijo consentido y malcriado, el cual acabará perdiéndose en la vida fácil, pues son muchos los peligros que acechan; estos quedan ejemplificados en los objetos que rodean al muchacho que aparece en primer plano, entre los que sobresalen los relacionados con el juego, con protagonismo para la raqueta que sostiene en su mano derecha.

académicas de la época. El protagonista es el joven Cornelio –nombre en absoluto casual, por cuanto implica un estado emocional negativo-, quien tras ser enviado por sus padres a la universidad pronto abandona sus estudios y degenera en una vida disoluta en la que incurre en todos los vicios imaginables, protagonizando escándalos que acaban incluso en arresto y en la procreación de un hijo ilegítimo. El fracaso personal y académico le empuja a huir, uniéndose al ejército; y sólo tras caer herido decide reformarse y corregir su rumbo, de manera que la historia propone un final feliz⁹.

La pieza teatral generó un enorme éxito popular, como pone de manifiesto su traducción en 1605 del latín al alemán por el clérigo John Sommer, así como los numerosos repertorios ilustrados para los que sirvió de inspiración, con grabados de artistas como Jacob van der Heyden o de Peter Rollos. Este último exploró sus posibilidades en obras como *Philotheca Corneliana sive emblematum novorum hortus florentissimus* (Frankfurt, h. 1619), *Vita Corneliana emblematis in aes artificiose incisa* (Berlín, 1624-25), o *Vita Corneliana, sive Cytherea Studiosorum* (1639), en las que moraliza acerca de los vicios a los que conduce la libertad mal entendida. Uno de los grabados, titulado “Cornelius en su aflicción” –con ligeras variantes según las ediciones-, resulta sumamente explícito al respecto. El protagonista, con el brazo y frente vendados, se encuentra sentado en su habitación junto a una mesa, la cabeza apoyada sobre su mano en melancólica posición; una mujer le acerca un niño en brazos –en algunos grabados un segundo niño duerme en un cuna-, en tanto que en la puerta un bedel anota una citación con el rector. En el interior de la estancia reina un completo desorden, con las ratas correteando entre multitud de objetos esparcidos por el suelo que se convierten en símbolo de los excesos cometidos durante su vida y de la vanidad de los bienes terrenales: elegantes sombreros y abanicos, jarras y copas volcadas y rotas, una espada con la hoja partida en dos –¿la amistad quebrada?-, instrumentos y partituras musicales, y aquéllos que aluden a la vanidad del juego, naipes, fichas y dados, y el conocido tablero del tric-trac. A todos ellos se suman la raqueta y pelotas, en esta ocasión con una llamada de atención especial, pues una nota confirma a nuestro fracasado estudiante como experto y campeón del *jeu de paume*¹⁰. Nuevas ediciones vieron la luz en la segunda mitad del siglo XVII –como la que hacia 1680 llevó a cabo Peter Rollos II, hijo del anterior¹¹-, e incluso se tradujo al francés bajo el título *Le centre de l’amour decouvert sous divers emblesmes galans et facetieux*, donde la imagen anterior –el grabado nº 92 y último- lleva por título “Le Cocu” (El cornudo), en un juego de palabras con el nombre de Cornard aplicado al personaje; a la explicación en francés a página completa acompañan unos versos en latín y alemán en la parte inferior del grabado¹² [2].

9 JANSSEN, J., *History of the German people at the close of the Middle Ages*, vol. XII. London, Spottiswoode and Co. Ltd., 1896, pp. 150-155. VELDMAN, I. M., “The portrayal of student life and universities in the early modern period”, en GOUDRIAAN, K., VAN MOOLENBROEK, J. and TERVOORT, A. (eds): *Education and learning in the Netherlands, 1400-1600: essays in honour of Hilde de Ridder-Symoens*. Leiden, Brill, 2004, pág. 330, nota 37.

10 *Vita Corneliana, sive Cytherea studiosorum; Selectissimis distichis et germanicis rythmis simul ac aeneis variorum amorum figuris jucundissima...* Per Petrum Rollos, 1639. *Hollstein’s German Engravings, Etchings and woodcuts, 1400-1700*, vol. XXXV. Roosendaal, Koninklijke van Poll, 1993, págs. 26-28.

11 *Hollstein’s German Engravings, Etchings and woodcuts, 1400-1700*, vol. XXXV, págs. 32-33.

12 *Le centre de l’amour decouvert sous divers emblesmes galans et facetieux*. A Paris, Chez Cupidon,



2. *Le centre de l'amour decouvert sous divers emblesmes galans et facetieux* (1687). Emblema nº 92.

3. *Sebastián de Covarrubias. Emblemas Morales* (1610). Segunda centuria, emblema nº 27.



En 1610, Sebastián de Covarrubias, en sus *Emblemas Morales*¹³, alegoriza en diversas ocasiones sobre los conceptos de riqueza y pobreza, fiel reflejo del eco que encontró el debate en torno a esta cuestión entre los emblemistas españoles, que se ocupan del problema desde un punto de vista individual y moral, pero también desde la perspectiva político-social¹⁴. En este contexto, Covarrubias alaba la imagen del pobre ideal, que es el rico que ha renunciado voluntariamente a una parte de sus riquezas. En cambio, la pobreza es reprensible cuando no es consecuencia de la virtud, sino del vicio; es el caso del tahúr que pierde su fortuna entregado al juego, al que vitupera en el emblema nº 27 de su segunda centuria [3]. El lema, “lubet quid vis, et facere, et pati”

1687. La edición francesa incorpora nuevos grabados que no figuran en las alemanas, entre ellos el nº 50 que con el título “L'Autheur Universel” muestra a un soldado tendido boca arriba en el suelo y atrapado bajo el peso de una enorme cuba de vino de la que mana un chorro hacia su boca; los efectos de la bebida le hacen contemplar, como si de una visión se tratase, todos los excesos cometidos, que se manifiestan mediante símbolos distribuidos en el interior de una gran nube y entre los que no faltan la raqueta y pelotas del *jeu de paume*. Se trata de una imagen que conecta gráficamente con *Doctor Panurgus*, grabado que comentaremos más adelante.

13 COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Emblemas Morales*. En Madrid, por Luis Sánchez, 1610.

14 Véase a este respecto Alonso Rey, M. D., “Pobreza y riqueza en los libros de emblemas españoles”, en GARCÍA MAHIQUES, R. y ZURIAGA SENENT, V. F. (eds.): *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Vol. I, Valencia, Generalitat de Valencia, 2008, págs. 185-202.

([La pobreza] ordena emprenderlo y soportarlo todo), tomado de las *Odas* de Horacio, acompaña a la *pictura* que muestra a un hombre arruinado, con los brazos cruzados y las ropas roídas, un pie apoyado sobre una esfera y el otro en el suelo; aparece rodeado de numerosos instrumentos de juego esparcidos por el suelo, entre los que no faltan los naipes y los dados, los bolos y la argolla, y la raqueta y pelota del *jeu de paume*¹⁵.

En este caso, Covarrubias advierte sobre la pobreza a la que condena el vicio del juego, con cuya práctica se pierde tiempo, ecuanimidad y moral. Sus nefastas consecuencias son parangonables a las de la avaricia y el robo, ya que quien cae en él no dudará en arruinar a sus más cercanos familiares por aferrarse a la posibilidad de que le sonría la fortuna. El hecho de que el hombre permanezca con un pie sobre una bola significa la inestabilidad de los que depositan su confianza en enriquecerse por medio del juego, insistiendo así en la fragilidad y transitoriedad de las posesiones materiales, y rechazando la identificación entre riqueza y felicidad.

La imagen del que arruina su vida por el vicio del juego será igualmente objeto de interés por parte de Roemer Visscher, exitoso comerciante y a su vez figura relevante en el panorama cultural holandés del siglo XVII, gran aficionado a los epigramas y poemas cortos. En 1614 vio la luz su libro de emblemas *Sinnepoppen*, colección de pequeñas piezas de contenido moral que se convirtió en el libro de símbolos más popular del Siglo de Oro neerlandés¹⁶. Su carácter instructivo y a la vez ligero, con contenidos y enseñanzas al alcance de todo el mundo, contribuyó sin duda al éxito de la obra. Pero bajo una apariencia amena y agradable se encuentran claras intenciones didácticas.

A diferencia de otros libros de emblemas neerlandeses del siglo XVII, *Sinnepoppen* no tiene un enfoque temático claro, ni existe un orden particularmente significativo en los 183 emblemas a través de los cuales Visscher quiere transmitir la idea de que mediante el desprecio de los vicios y la aplicación en valores tales como la educación y el trabajo, cada persona puede influir en su vida y en la de los demás de manera positiva. Por medio de imágenes fácilmente reconocibles y con el apoyo de la prosa del autor, resulta posible alcanzar el significado oculto de los emblemas que vienen a concluir que de todas las cosas del mundo se puede extraer una enseñanza útil. En efecto, su iconografía presenta connotaciones moralistas apegadas a objetos y actividades de la vida cotidiana holandesa, por lo que bien pudo convertirse en apoyo literario para multitud de composiciones pictóricas contemporáneas a la obra; de esta manera, el libro se erigiría en un diccionario iconográfico al ser interpretadas sus imágenes como herramientas didácticas, y aunque tales motivos no siempre parecen tener clara una conexión pictórico-literaria, la similitud resulta en ocasiones sorprendente¹⁷.

Los 183 emblemas de *Sinnepoppen* se distribuyen en tres partes, llamadas

15 BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T., *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, Akal, 1999, pág. 423. Acerca de la presencia de la raqueta en un emblema español de 1610, debemos significar que el juego de la pelota con raqueta fue de importación muy tardía en España, si bien los testimonios literarios indican que ya se tenía conocimiento de él a principios del siglo XVII. ALVAR, M., *Edición y estudio del Entretenimiento de las Musas de don Francisco de la Torre y Sevil*. Valencia, Universitat de Valencia, 1987, págs. 31-32.

16 VISSCHER, R., *Sinnepoppen*. Amsterdam, by Willem Jansz, op 't water inde Sonnewyser, 1614.

17 SEBASTIÁN, S., *Emblemática e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1995, págs. 313, 327 y 335.



4. Roemer Visscher. *Sinnepoppen* (1614).
Primer Schocken, emblema nº 8.

5. Roemer Visscher. *Sinnepoppen*
(1614). Tercer Schocken, emblema nº
26.



Schocken, y en su configuración definitiva intervino de forma decisiva su hija Anna Visscher, quien a partir de la segunda edición (1620) añadió a cada grabado el pequeño epigrama que figura a los pies de la *pictura*; a su vez incorporó nuevos emblemas a la obra, alteró el orden de colocación, y realizó cambios en algunos de los comentarios en prosa de su padre¹⁸. Llama nuestra atención el emblema nº 8 del primer *Schocken*, que bajo el lema “Ten vangt gheen vis” (Eso no captura ningún pez) muestra una raqueta sostenida por una mano¹⁹ [4]. Refiere el autor holandés que hay diferentes tipos de redes, unas que sirven para cazar y pescar, y otras para jugar a raqueta; de igual forma, también hay diversidad de acciones humanas, desde las útiles y prácticas, hasta aquellas equivocadas y ociosas que realizan los jóvenes tan sólo por vanidad²⁰. Por su parte, el emblema nº 26 del tercer *Schocken*, con el mote latino “Pessima

18 VAN VAECK, M., “Moral Emblems adorned with Rhymes: Anna Roemers Visscher’s Adaptation (1620) of Roemer Visscher’s *Sinnepoppen* (1614)”, en SAUNDERS, A. y DAVIDSON, P. (eds.): *Visual Words and Verbal Pictures. Essay in Honour of Michael Bath*, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2005, págs. 203-223.
SCHAMA, S., *The Embarrassment of Riches: an Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. London, Fontana Press, 1991, págs. 408-410.

19 HENKEL, A. y SCHÖNE, A., *Emblemata...*, col. 1311.

20 Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a la escultora holandesa Henriette Boutens Van Uden por su valiosa ayuda en la transcripción de los textos en neerlandés.

placent pluribus” (Las peores cosas agradan a la mayoría), está protagonizado por un compulsivo bebedor báquico de cabello emparrado de vid, apurando el líquido de una copa que vuelve a llenar con avidez gracias a una jarra; debajo queda una cartela en la cual se inscriben tres dados, una baraja de cartas, unas fichas del juego del tric-trac, y una raqueta, como símbolos de la disipación humana [5]. En su explicación, Visscher denuncia que son muy pocos los que tienen el ánimo inclinado a las buenas compañías y acciones, pues la mayoría busca una vida de recreación en la que el incontrolado vicio del alcoholismo y la pasión por el juego les llevará a perder la cabeza e intentar cualquier cosa por dinero. En este sentido, la imagen puede ponerse en contacto con el jugador arruinado de Sebastián de Covarrubias.

En 1617, tres años después de la primera edición del *Sinnepoppen*, veía la luz también en territorio holandés una obra titulada *Nieuwen ieucht spiegel* (*Nuevo espejo para la juventud*). Durante un tiempo nada se supo del origen del libro; en la portada no se menciona el nombre del autor ni del editor, y se encuentra ausente asimismo cualquier referencia a la ciudad y al año de publicación. El término “nuevo” que forma parte del título, parece sugerir en todo caso que nos encontramos ante la reedición de un texto anterior. Efectivamente, la obra tiene un predecesor en *Jeught Spiegel*, libro escrito y publicado en 1610 por Zacharias Heyns, autor de varios libros de emblemas, si bien se ignora si fue responsable directo del *Nieuwen ieucht spiegel*²¹.

Un estudio comparativo entre ambas ediciones demuestra que la obra aumenta considerablemente. De las 32 páginas y 14 grabados del libro original, se pasa a las 232 páginas y 49 grabados de la nueva edición. Estos grabados se configuran a modo de emblemas amorios con carácter moralizante; y es que *Nieuwen ieucht spiegel* es una especie de cancionero que incluye desde lamentos de Petrarca hasta canciones populares y algo atrevidas. La gente joven bebe, se ama, canta y baila, y ante este comportamiento se busca una enseñanza moral. Si la portada recoge parejas de amantes que personifican los cinco sentidos y los pasatiempos del amor, el último grabado recuerda la transitoriedad de los placeres mundanos con el grabado de un niño haciendo pompas de jabón sobre un cráneo²². Entre una y otro, un conjunto de emblemas que plasman todo un universo galante y amorio, compuestos por la *pictura*, un dístico en latín y alemán, y un conjunto de canciones y textos poéticos que profundizan en el sentido didáctico de la composición. Así se aprecia en el emblema nº 45, en el que, con un paisaje urbano de fondo, un joven permanece en posición inestable sobre un globo terráqueo –actitud que ya hemos comprobado en Covarrubias–, tratando de mantener el equilibrio; un clérigo lo ata con una gruesa cadena para atraerlo hacia sí, y lo mismo hace una dama elegantemente ataviada mediante una fina cuerda de la que apenas necesita tirar [6]. La enseñanza del emblema da a entender que el joven debe elegir entre la ciencia o el amor: la ciencia,

21 Acerca de la obra, su composición y contenido, y los autores que intervinieron en su ejecución, véase VELDMAN, I. M., *Profit and pleasure: print books by Crispijn de Passe*. Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, págs. 53-59.

22 RODNEY NEVITT, H., *Art and the Culture of Love in Seventeenth-Century Holland*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, págs. 22-23.

de esta manera, caen al suelo objetos como naipes y dados, un abanico de plumas –atributo de la soberbia–, y una raqueta y pelota del *jeu de paume*, a la vez que conserva para sí una Biblia y un rosario. Contrariamente a la elección del amor sacro, el amor humano aventa lo que es sagrado y conserva en su cedazo las vanidades y objetos inútiles, a la vez que se apresta a coger más cosas de un cofre abierto en el que se distinguen naipes y dados, vasos y platos, espadas y armas de fuego [7]. A los pies de la composición, el mote resulta explícito: “Hic pessima, hic optima servat” (Uno conserva lo peor, el otro lo mejor). La enseñanza del emblema indica que hay que abandonar los placeres de la vida y elegir el camino de la virtud, lección que transmite el texto latino que prosigue a la *pictura*, así como los fragmentos en francés y neerlandés con los que se cierra.



7. *Typus mundi* (1627). Emblema nº 20.

En relación directa con *Typus Mundi* se encuentra *Amoris divini et humani antipathia* (*Oposición entre el Amor divino y el Amor humano*), obra escrita por Ludovicus van Leuven y publicada en Amberes en 1629²⁵. Su historia editorial resulta compleja, por cuanto está basada en ediciones anteriores de 1626 y 1628, y además incorpora numerosos emblemas de *Typus mundi*. Al igual que éste, también alcanzó una amplia difusión, pues conoció sucesivas reediciones y fue traducida a otros idiomas²⁶. Está compuesta por 83 emblemas en cuya organización interna van Leuven siguió muy de cerca la estructura del *Amoris Divini Emblemata* (1615) de Vaenius, de manera que el epigrama latino que acompaña a la *pictura* se complementa con citas en francés, español y neerlandés, dotando así a la obra de un marcado poliglotismo.

El emblema nº 8 de *Amoris divini et humani antipathia* repite el nº 20 de *Typus mundi*, si bien la escena está invertida y desaparece el paisaje de fondo de aquél; al cambiar la disposición de los personajes, también lo hace el orden de los términos del lema que queda a los pies de la escena, acompañado de un dístico francés que resume la imagen²⁷. El epigrama latino da principio con el mote “Cribratio amoris” (La selección del amor), e insiste en los conceptos a los que ya aludía *Typus mundi*. Asegura van Leuven que el mundo ofrece con profusión todo tipo de placeres, pero no hay que dejarse llevar por el engaño: los cargos y honores son humo, las riquezas son sombras, la fama es aire y ruido, y los ánimos lujuriosos primero cautivan y después

25 VAN LEUVEN, L., *Amoris divini et humani antipathia*. Antvuerpiae, apud Michaëlem Snyders, 1629.

26 ADAMS, A., RAWLES, S. y SAUNDERS, A., *A Bibliography of French Emblem Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol. I. Genève, Librairie Droz, 1999, págs. 120-136.

27 “De estos dos bellos espíritus, el uno criba, el otro aventa. / Y cada uno de ellos retiene lo que más le contenta”.

hieren. Y, efectivamente, todas estas cosas nos vuelven peores, nunca nos hacen mejores, por lo que debemos despreciarlas.

La influencia de *Typus mundi* se extendió también a la literatura emblemática inglesa, como puede comprobarse en *Emblems, divine and moral, together with Hieroglyphicks of the life of man*, obra del poeta inglés Francis Quarles publicada en 1635²⁸. Su sorprendente fortuna editorial –conoció cerca de sesenta ediciones hasta el siglo XIX²⁹– obedece sin duda al carácter popular y cercano de sus enseñanzas, que permitió que el libro fuera accesible para un gran número de personas que carecían de los conocimientos intelectuales para seguir escritos más elevados³⁰. La obra se divide en cinco libros, organizados como si de una progresiva secuencia de ejercicios espirituales meditativos se tratase. Cada libro consta a su vez de quince emblemas que desarrollan un mote inicial tomado de las Sagradas Escrituras, un comentario en el que Quarles se expresa en un estilo refinado, y finalmente se cierran con citas de los Padres de la Iglesia y un epigrama didáctico y moral, todo ello acompañando a la *pictura* correspondiente.

Varias fueron las fuentes de inspiración de las que se sirvió el poeta inglés para componer su obra³¹. Sin duda, la más significativa fue *Pia Desideria* (Amberes, 1624), libro de emblemas cristianos dirigido a las almas contemplativas del jesuita bruselense Herman Hugo³². Junto a la anterior, determinante resultó también *Typus mundi*, tal es así que los emblemas de los dos primeros libros reproducen ilustraciones tomadas de la colección de emblemas jesuita.

La relación de los *Emblems* con *Typus mundi* se aprecia en el emblema nº 7 del Libro Segundo, que comienza con una cita del *Deuteronomio* 30, 19: “Yo he puesto delante de ti la vida y la muerte, la bendición y la maldición. Elige la vida, y vivirás tú y tus descendientes”. La *pictura* repite la escena de la criba del amor divino y humano ya descrita, con mínimas variantes [8]. En su comentario, Quarles afirma que en el mundo se mezclan las cosas nobles y útiles con las infames e inútiles, y lo compara con un baúl que presenta a la vista objetos muy apetecibles; pero todas estas mercaderías sólo traen dolor y muerte. La sabiduría humana del hombre insensato retiene las cosas inútiles; mas el alma, guiada por la gracia y la sabiduría divinas, debe abandonar las cosas despreciables

28 MOSELEY, CH., op. cit., págs. 254-283. DALY, P. y SILCOX, M. V., “A Short Title Listing of English Emblem Books and Emblematic Works printed to 1900”, *Emblematica*, 4, 1989, págs. 333-376. QUARLES, F., *Emblemes (1635) and Hieroglyphiques (1638)*, Hildesheim, Olms, 1993 (ed. facsímil).

29 Este hecho resulta especialmente remarcable si tenemos en cuenta que ningún otro libro de emblemas de la época escrito en lengua inglesa mereció siquiera una segunda edición; y que las dos primeras ediciones de los *Emblems* tuvieron tiradas de entre cuatro y cinco mil copias, una cifra elevada si aceptamos la estimación de R. B. Mckerrow de que el promedio de un tiraje normal en Inglaterra era de 100 a 500 ejemplares hasta el año 1620. DALY, P. M., “Estudios de emblemática: Logros y Retos”, *Relaciones* 119, vol. XXX, 2009, pág. 24.

30 HÖLTGEN, K. J., “The Devotional Quality of Quarles’s Emblemes”, en *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*, Kassel, Edition Reichnberger, 1986, pág. 44.

31 Sobre la obra de Francis Quarles y las fuentes que le sirvieron para componer su libro de emblemas, véase HAIGHT, G. S., “The Publication of Quarles’s Emblemes”, *The Library*, 4ª Serie, 15, 1934, págs. 94-109. IDEM, “The Sources of Quarles’s Emblemes”, *The Library*, 4ª Serie, 16, 1935, págs. 188-209.

32 De hecho, los 45 grabados que componen los tres últimos libros se inspiran en esta obra, copiados sin apenas alteraciones, en los que Quarles supo recrear la piedad del original en una versión más popular alejada del lenguaje metafísico y complejo de aquél, aunque no carente de elegancia e ingenio. PRAZ, M., *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid, Siruela, 1989, págs. 169-176.

y conservar las puras, sin preocuparse por acumular honores, riquezas o fama. Las citas a San Agustín y el epigrama con el que se cierra el emblema completan su significado.

El mundo es como un baúl, pero puede serlo también como una máscara. A esta última reflexión nos conduce el jesuita holandés Adriaen Poirters, uno de los escritores de libros moralistas más populares del siglo XVII en los Países Bajos Meridionales, firme partidario de la Contrarreforma en su labor como profesor y autor de poemas espirituales. En 1644 publicó *Ydelheyt des Werelt (La vanidad del mundo)*, obra formada por 16 emblemas con un lema y un poema o pieza en prosa explicativos, a través de los cuales trataba de convencer al lector de que el mundo era pura vanidad y no merecía la pena acumular sus riquezas³³. Se insertaba por tanto de lleno en la tradición cristiana del *contemptus mundi*. Sorprendido



8. Francis Quarles. *Emblems, divine and moral* (ed. Bristol, Joseph Lansdown & John Mills, 1808). Libro II, emblema n^o 7.

por el éxito comercial que tuvo, editó dos años más tarde su famosa *Het masker van de Wereldt afgetrocken (La máscara del mundo quitada)*, en una cuidada edición para la que Poirters escribió nuevos versos y Frederick Bouttats compuso nuevos grabados. Las ediciones se agotaban rápidamente y Poirters fue introduciendo cambios en textos e ilustraciones hasta alcanzar la sexta (1649), que supuso la versión final de la obra, convirtiéndose en modelo definitivo para las más de sesenta reediciones publicadas hasta el siglo XIX, y en fuente de inspiración para pintores como Vermeer, Frans Hals, David Teniers, Jan Steen o Gabriel Metsu entre otros.

Su gran mérito radica en llegar a un público amplio, de forma que *Het masker* se convierte en expresión ideal para proporcionar al lector una enseñanza aplicable en su vida y costumbres, todo ello mediante el empleo de un lenguaje cercano y didáctico. En su empeño por comunicar su mensaje al mayor número de personas, Poirters combina sabiamente un estilo popular y accesible a todas las clases sociales, con la transmisión de conceptos morales y enseñanzas didácticas; la búsqueda de claridad es uno de los aspectos que tiene en común con el poeta y jurista neerlandés Jacob Cats, cuya obra admiraba y de la que toma diversos ejemplos. En *Het masker*, los emblemas son simplemente un punto de partida; en torno a ellos el autor entretiene un conjunto de observaciones y consejos en prosa y verso, intercalados con anécdotas, a menudo tomadas de la vida cotidiana, junto con proverbios y refranes populares, dichos y rimas, todo lo cual le sirve para ilustrar los vicios que denuncia y ataca. Pero la obra de Poirters va más allá, pues se inscribe en la contraofensiva emprendida por

33 DALY, P. M., "Emblematic Publications by the Jesuits of the Flanders Belgium Province...", pág. 256.



9. *Adriaen Poirters. Het masker van de Wereldt afgetrocken (1646). Portada.*

la Iglesia Católica Romana en los Países Bajos del Sur para conducir a los fieles hacia una vida piadosa y virtuosa³⁴.

Ya en su dedicatoria, el jesuita pone de relieve que su objetivo consiste en desenmascarar “el mundo inconstante, engañoso, falso y vano”; sólo el amor de Dios es eterno, y por tal motivo es imperativo que los hombres se aparten de las deslumbrantes tentaciones que les ofrece el mundo en forma de placeres, riquezas o poder, para buscar la vía virtuosa de la salvación. El autor quiere mostrar a la gente el camino a seguir, y lo hace poniendo de manifiesto la engañosa máscara de la vanidad e insensatez del mundo. El grabado de la portada, obra de Anthony van der Does siguiendo el diseño de Jan Johannes Thomas, resulta sumamente explícito al respecto [9]. Se configura a modo de frontispicio alegórico, en el que el amor divino que

sobrevuela la escena arranca la máscara con los rasgos de un bello rostro femenino, tras la que parece ocultarse otra máscara con el verdadero rostro feo y arrugado de una mujer, cuyos cabellos se transforman en serpientes. En un poema preliminar, el jesuita Gulielmus Van den Eede describe esta figura con referencias tradicionales a las representaciones satíricas de las mujeres viejas y feas, como las pintaba Quentin Metsys o las mostraba la literatura de la época: su rostro está arrugado y sus ojos enrojecidos, podridos sus tres únicos dientes y un cuarto suelto³⁵. Ya en el texto de Poirters, una mujer vieja y fea como ésta es llamada “la madre del diablo”³⁶.

Alrededor se disponen diversas figuras, entre ellas la de un hombre fumando una pipa, otro que oculta su rostro tras una grotesca máscara, la coquetería del tocador o una escena galante. El significado alegórico se completa con los objetos que permanecen en el suelo como símbolo de la vanidad y del desprecio del mundo. El cofre o baúl vuelve a

34 PORTEMAN, K., “The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching...”, pág. 187.

35 En efecto, en la Baja Edad Media y en la Moderna, las mujeres viejas eran consideradas la encarnación del mal y personificaban a menudo los vicios y los pecados, de manera que las alegorías de la ira, la envidia, la avaricia, la locura e incluso la peste toman apariencia de viejas. El pintor Quentin Metsys (1465-1530), retratista de prestigio en Amberes, ilustró en varias ocasiones y siempre de forma muy personal esta idea de la decadencia física y moral de las mujeres en su vejez. BAILBÉ, J., “Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du seizième et du début de dix-septième siècle”. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et documents*, nº 26, 1964, págs. 98-119. MINOIS, G., *Historia de la vejez: de la antigüedad al renacimiento*. Madrid, Nerea, 1987, págs. 329-338.

36 VERBEKMOES, J., “Comic traditions in Adrianus Poirters' *Het masker van de wereldt afgetrocken*”, en MANNING, J. y VAN VAECK, M. (eds.): *The Jesuits and the emblem tradition...*, pág. 345.

estar presente, con su tentador contenido de joyas y objetos preciosos. Apoyado en él, un laúd como imagen de los placeres de este mundo. Tampoco puede faltar la máscara como símbolo del engaño; y, acompañando a todos ellos, la raqueta con dos pelotas de tenis, con cuya presencia Poirters denuncia el carácter pernicioso del juego que aleja de la senda de la virtud y no conduce sino a la ruina y la perdición.

En *Het Masker* son continuas las llamadas de atención sobre aquellas actividades ociosas e inútiles, como el juego de cartas o dados, la afición a la bebida y al tabaco, el gusto desmedido por los vestidos y ropas de moda, y tantas otras actitudes que conducen al endeudamiento, la pobreza y la ruina; la sátira no es particularmente cortante, dado que su intención es más bien burlarse del comportamiento insensato de la gente³⁷. Sin embargo, Poirters no amonesta a todo el mundo por igual, sino que el principal centro de sus críticas son las mujeres jóvenes, cuyas costumbres mundanas, obsesionadas por peinados, vestidos y joyas, le merecen particular desdén. Las muchachas no deben seguir su natural inclinación hacia los placeres terrenales, sino optar por el camino de la virtud³⁸. A esta enseñanza se aplica uno de los emblemas que lleva por mote “De Schoonheydt is verganckelijck” (La belleza es pasajera), en el que un niño hace pompas de jabón, tema que cuenta con una larga tradición emblemática e iconográfica como metáfora de lo efímero de la vida humana³⁹. Las pompas son tan bellas que asemejan a un pequeño cielo, pero de inmediato se desvanecen, al igual que la belleza de las mujeres perdura tan sólo durante su juventud; este *topos* lo aplica Poirters como ejemplo de la vanidad y transitoriedad de la belleza femenina, que es tan frágil como una caña doblada por el viento, por cuanto en un abrir y cerrar de ojos desaparece, tal y como recoge el epigrama. Junto al muchacho, un perrito contempla la escena, en tanto que a sus pies quedan una raqueta y unas pelotas de tenis; juego infantil, sí, pero símbolo también de los bienes y placeres terrenales que deben evitarse, con lo que su presencia contribuye a reforzar el significado de la composición.

Nuestro recorrido emblemático concluye con dos autores italianos, como son Giovanni Ferro y Filippo Picinelli. El primero, en su *Teatro d'impresse*, alude a la raqueta y la pelota en su ir y venir en relación con las acciones que pueden cambiar el orden natural de las cosas⁴⁰. Y pone como ejemplo la fatal muerte de Jacinto, quien, conforme al relato del libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio, murió accidentalmente al ser golpeado por el disco lanzado por Apolo; sin embargo, Ferro toma como referencia la traducción realizada en 1561 por Giovanni Andrea dell'Anguillara, en la cual el disco que mató a Jacinto es sustituido por el juego del tenis en su modalidad conocida como *pallacorda*⁴¹. Picinelli retoma la argumentación de Ferro en el capítulo VI del Libro

37 HERMANS, T., *A Literary History of the Low Countries*. New York, Camden House, 2009, pág. 242.

38 VERBEKMOES, J., “Comic traditions in Adrianus Poirters...”, págs. 341–352.

39 DURANTINI, M. F., *The Child in Seventeenth Century-Dutch Painting*. Michigan, UMI Research Press, 1979, pág. 196. SEBASTIÁN, S., op. cit., págs. 333-334.

40 FERRO, G., *Teatro d'impresse*, Parte Seconda, Venetia, apresso Giacomo Sarzina, 1623, págs. 592-593.

41 *Le Metamorfosi di Ovidio, Ridotte da Gio. Andrea dall'Anguillara in ottava rima: e di nuovo da esso rivudute, et corrette...* In Venetia, Presso gli Heredi di Pietro Deuchino, 1587, fols. 133vº y 142 vº. Esta variante de la historia ovidiana será representada por Giambattista Tiepolo en su lienzo *La muerte de Jacinto* (1752), conservado en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, en el que el héroe aparece en el suelo, dirigiendo su rostro hacia Apolo, siendo perceptible en su mejilla la herida y el enrojecimiento del pelotazo; junto a él

XVIII de su *Mundus Symbolicus*, ejemplificando mediante el continuo movimiento de la pelota golpeada por la raqueta la cambiante fortuna del hombre, que tan pronto puede ser enriquecido con maravillosas felicidades como cargado de miserias y desgracias; se sirve en este caso de ejemplos bíblicos, como los de Saúl, Nabucodonosor rey de Babilonia, y Job. Todo ello es fruto de la disposición divina, tal y como recoge la cita de los Proverbios 8, 31: “Jugaba con el orbe de la tierra”, de ahí la sentencia del abad milanés: “Son le percosse mie diletto, e gioco” (Son mis golpes diversión, y juego), también recogida por Ferro. Y aunque la raqueta puede incorporar una simbología positiva en relación con la virtud de la obediencia o como imagen de Dios, Picinelli se sirve de ella igualmente para alertar acerca del peligro de las pequeñas pasiones que tienen poder suficiente como para alejarnos del recto camino de la virtud, así como del demonio que, aun aparentemente privado de fuerzas, puede aprovecharse de estas faltas para penetrar y zarandear el corazón del hombre⁴².

ALEGORÍA Y LECCIÓN MORAL EN GRABADOS Y ESTAMPAS.

Evidentemente, la anterior tradición emblemática no podía pasar desapercibida a grabadores y pintores, que recogen la presencia de la raqueta del *jeu de paume* como lección moral ya desde finales del siglo XVI. Así, en 1591, el grabador Rafael Sadeler, siguiendo composiciones de Martín de Vos, representó una serie alegórica de cuatro virtudes (Amor, Trabajo, Honor y Dolor), que se convierten a su vez en las *Cuatro Edades del Hombre*⁴³. En este conjunto, el Amor se corresponde con el período la adolescencia y juventud, cuyos atributos son resumidos visualmente mediante un muchacho que toca el laúd al cobijo de un árbol, mientras Cupido se dispone a lanzar su flecha; detrás queda un conjunto de escenas presididas por el jardín del amor en el que los jóvenes pasean, conversan o disfrutan del juego, de un banquete o de un concierto campestre, si bien no falta tampoco la cara trágica del amor mediante disputas y duelo con espadas, con resultado de muerte [10].

A los pies del joven, varios objetos completan el significado alegórico del grabado: instrumentos y partituras musicales, una bolsa con monedas, una espada, un sombrero y unos guantes, y una raqueta con dos pelotas. Sin duda, todos ellos se encuentran relacionados con actividades propias de esta etapa de la vida; pero si acudimos al epigrama latino de la parte inferior del grabado, comprobaremos que adquieren un sentido más profundo como objetos de *vanitas* que insisten en lo efímero de los placeres juveniles⁴⁴. Reflexiones como la esclavitud a la que conduce el juego —entendido como

quedan una raqueta y dos pelotas —una tercera algo más alejada—, en tanto que al fondo, tras los espectadores, se aprecia parte de una red.

42 PICINELLI, F., *Mondo simbolico*. In Milano: Per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653, págs. 454-455.

43 *The Illustrated Bartsch, nº 71, part 1. Raphael Sadeler I*. New York, Abaris Books, 2006, págs. 273-278.

44 “Mientras la alegre juventud adorna mis mejillas con su flor, / yo me alisto en tu ejército, oh Cupido. / Despilfarrador y despreocupado, desatento y precipitado, / me encanta cualquier tipo de vida en libertad. / Ahora el juego me atrapa en su esclavitud, ahora una muchacha guapa, / ahora paso la noche en violentos combates, / pero como la hierba se marchita, así también cae esta flor de la juventud. / Feliz es quien puede

actividad física y representado por la raqueta, pues los juegos de azar como dados y naipes parecen más propios de una etapa posterior- conectan directamente con la enseñanza moral de los libros de emblemas. Si a ello se suman otras expresiones que comparan la hierba que se marchita con la belleza juvenil, no cabe duda del mensaje que quiere transmitir este fragmento de naturaleza muerta como *memento mori* y símbolo de la caducidad de los bienes terrenales⁴⁵.

El propio Rafael Sadeler realizó en 1594 –en compañía de su hermano Johan, y a partir de diseños del pintor alemán Hans Von Aachen- una nueva serie alegórica de cuatro países europeos: Alemania, Italia, Francia y España⁴⁶. En el caso de Francia, preside la composición una alegoría femenina acompañada del dios Mercurio, con diversos útiles y objetos esparcidos por el suelo, entre ellos la raqueta y las pelotas del *jeu de paume* [11]. No cabe duda de que su presencia aquí queda plenamente justificada por el origen y popularidad que adquirió esta práctica deportiva en Francia, de la misma manera que en el caso de Italia figura una pelota con su guante para practicar la modalidad del *pallone col bracciale*, de gran tradición en el país transalpino. Sin embargo, la presencia de libros, instrumentos y partituras musicales en un caso, así como de máscaras, dados y bolsas de monedas en el otro, nos hace preguntarnos si, bajo la apariencia meramente geográfica, no nos encontraremos también ante una lección moral en forma de *vanitas*. De ser así, estos grabados se convertirían en un antecedente de las alegorías europeas realizadas por el pintor Jan van Kessel en el siglo XVII.

También a finales del siglo XVI, el grabador Jan Collaert II, en colaboración con Philippe Galle y siguiendo el diseño del pintor de Amberes y maestro de Rubens Tobias Verhaecht, dio a la imprenta un conjunto de planchas que componían el ciclo de las *Cuatro Edades del Mundo*, en las que aparecían representadas sucesivamente las Edades de Oro, Plata, Bronce y la Edad de Hierro⁴⁷. Este mito tiene su origen en la literatura griega del siglo VIII a.C., cuando el poeta Hesíodo se consagró a componer *Los trabajos y los días*, el más enigmático de sus poemas en el que refiere cómo, hasta



10. Rafael Sadeler. *Alegoría del Amor* (1591).

decir, como tal fui yo”.

45 RODNEY NEVITT, H., op. cit., págs. 10-11.

46 *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700. T. I. Hans von Aachen*. Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1996, págs. 121-123. Estas mismas imágenes aparecerán posteriormente en un conjunto de cuatro mapas publicados en 1598 por el editor e impresor alemán Peter Overadt y el grabador Matthias Quad.

47 *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. T. XLI. The Collaert Dynasty, part VI. Ouderkerk aan den IJssel, 2005, págs. 40-43.*



11. Rafael Sadeler. *Alegoría de Francia* (1594).

su época, la humanidad había vivido cuatro edades principales que se corresponden con las ya mencionadas, a las que habría que añadir la Edad de los Héroes, al parecer insertada entre las dos últimas únicamente para acomodar a los grandes personajes de la *Iliada*. Nos interesa detenernos en la Edad de Hierro o *Aetas Ferrea*, la de los grandes trabajos y dificultades, en la que los hombres viven de forma infeliz y miserable, la piedad se convierte en discordia, el amor en odio, y la paz en guerra: “Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche”, así

sintetiza el poeta la vida en esta edad⁴⁸. Siglos más tarde, Ovidio, en el Libro I de sus *Metamorfosis*, narra un mito similar en el que de nuevo la Edad de Hierro vuelve a ser tiempo de miseria y crímenes, los hombres se ven inmersos en guerras y se vuelven violentos y codiciosos; en ella, la verdad, la piedad y la lealtad han desaparecido, siendo sustituidas por la mentira, el engaño y el criminal deseo de poseer⁴⁹.

Las connotaciones negativas con que definen Hesíodo y Ovidio la *Aetas Ferrea* son recogidas por Jan Collaert II en el grabado correspondiente a este período, si bien los episodios de guerra, saqueos e incendios no se desarrollan en un escenario clásico que remita a las fuentes primigenias –tal y como ocurre en otros grabados-, sino que se trasladan al típico paisaje flamenco del siglo XVI [12]. Con esta actualización, su autor busca sin duda relacionar la *Aetas Ferrea* con la Guerra de los Ochenta Años o Guerra de Flandes, que enfrentó a las 17 provincias de los Países Bajos con la monarquía española con el fin de obtener su independencia, reconocida oficialmente por Felipe IV en 1648. Pero, en este contexto bélico, no pasa desapercibida la presencia de un conjunto de objetos alusivos al juego en el ángulo inferior derecho del grabado, en el que esparcidos por el suelo se encuentran un tablero de ajedrez y otro del tric-trac, una baraja de cartas y unos dados, y dos raquetas con cuatro pelotas. La clave para entender su inclusión en la escena viene proporcionada por la leyenda latina que acompaña a la imagen en la parte inferior, en concreto por los dos versos más cercanos a esta parte del grabado que significan que yacen vencidas la piedad y la virtud, el respeto y el comportamiento recto, valores que han dado paso al fraude y la violencia, al crimen y el deseo de poder. En definitiva, el vicio ha triunfado sobre la virtud, el hombre miserable sobre el honrado; y esta connotación negativa queda

48 HESÍODO, *Obras y fragmentos* (introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez). Madrid, Gredos, 1978, pág. 133.

49 OVIDIO, *Metamorfosis* (ed. C. Álvarez y R. M. Iglesias). Madrid, Cátedra, 2001, págs. 199-200.

simbolizada en el grabado no sólo por los episodios bélicos, sino por un conjunto de objetos aparentemente descontextualizados pero que tienen la capacidad de reforzar por sí mismos el mensaje de conjunto.

En la misma época en que tenía lugar la Guerra de Flandes, asistimos a otra contienda de muy distinto signo, pues ésta se libra en el plano espiritual. A comienzos del siglo XVII, Jerónimo Wierix grabó varias estampas en Amberes siguiendo el diseño de Martín de Vos en las que representa al Caballero Cristiano,

imagen alegórica con sentido moralizador que muestra la continua lucha contra las tentaciones del mundo⁵⁰. La imagen del *Miles Christianus* como ejemplo de la virtud moral goza de gran tradición en el arte occidental –Durero, Carpaccio–, a lo que sin duda contribuyó el libro de Erasmo *Enchiridion militis Christiani (Manual del Caballero Cristiano)*, publicado en 1504⁵¹.

Uno de los grabados de Wierix [13] muestra al Caballero Cristiano en el centro de la composición, apoyado y protegido por la piedra angular de Cristo que queda junto a él, tal y como recogen el *Salmo 118* y la *Primera Carta de San Pedro*; sostiene la espada en su mano derecha y porta en la izquierda el escudo engalanado con los instrumentos de la Pasión, también conocidos como *Arma Christi*. Encima de él se encuentra la paloma del Espíritu Santo, en tanto que al fondo, en la parte superior izquierda, puede verse la Jerusalén Celeste, deslumbrante y amurallada en su planta cuadrada, tal y como es descrita en el *Apocalipsis*. El caballero pisotea una personificación de la Carne acompañada de un sapo, metáfora de que la carne es consumida por la tierra, al igual que el sapo hace de ésta su alimento; y a la vez es asediado por cuatro poderosos enemigos: el Mundo, representado como una bella dama con un globo esférico sobre la cabeza y entre cuyos atributos no falta el abanico como símbolo de soberbia; el Pecado, caracterizado como un ser monstruoso con rostro de anciana fea y serpientes por cabellos, al que un gusano le está royendo el corazón; el Demonio; y la Muerte como esqueleto cubierto por la mortaja y con su guadaña.

Todos los personajes aparecen rodeados por un sinfín de citas bíblicas alusivas



12. Jan Collaert II. *Aetas Ferrea* (Siglo XVI).

50 *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. T. LXVI. The Wierix Family, part VIII.* Rotterdam, Jan van der Stock and Marjolein Leesberg, 2004, págs. 134-136.

51 Sobre la tradición del *Miles Christianus*, véase WANG, A., *Der Miles Christianus im 16 und 17 Jahrhundert und Seine Mittelalterliche Tradition*. Bern, Herbert Lang, 1975. CLIFTON, J., "To showe posteritie the manner of souldiers apparel: Arms and Armor in European Prints", en SINKEVIC, I. (ed.): *Knights in shining armor. Myth and Reality, 1450-1650*, Piermont, Bunker Hill Publishing, 2006, págs. 56-72. Y en un contexto más amplio, KUSCHE, M., "El Caballero Cristiano y su dama. El retrato de representación de cuerpo entero", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. XIII, nº 25, 2004, págs. 3-102.



13. Jerónimo Wierix. *Miles Christianus* (Siglo XVII).

sentencia recogida igualmente por Erasmo al inicio de su *Enchiridion*. Dentro de este rico simbolismo en relación con el combate del cristiano ante los peligros que lo rodean, no falta una advertencia a la necesidad de escoger el camino de la virtud, mediante la cita al Evangelio de Mateo 7, 13-14: “Es ancha la puerta y espacioso el camino que conduce a la perdición, y muchos son los que entran por él. En cambio, es estrecha la puerta y angosto el camino que conduce a la vida”. En el grabado de Wierix, el camino de la perdición es ancho, y en él figuran objetos como una máscara, una baraja de cartas y unos dados, unas fichas del juego del tric-trac y una raqueta y pelotas de tenis; sin embargo, la senda se estrecha conforme asciende a la puerta que da paso a la Jerusalén Celeste. Una vez más, los objetos mencionados adquieren un sentido claro en la composición: el *Miles Christianus* debe dejar de lado los placeres, vanidades y vicios que se le presentan en su lucha cotidiana, pues no harán sino alejarle del verdadero camino y guiarle a la condenación eterna.

Sentido más irónico que el anterior –aunque no exento de enseñanza moral– ofrece un grabado realizado hacia 1620 por el grabador inglés de ascendencia flamenca Martin Droeshut. Se trata de *Doctor Panurgus*, que encuentra sus antecedentes en grabados franceses y alemanes, si bien introdujo cambios significativos con respecto a sus modelos⁵². El motivo de esta curiosa plancha es en esencia una sátira de la locura e insensatez que contagia a todas las categorías o estamentos de la sociedad, representadas por los distintos personajes que protagonizan la escena [14]. Nos encontramos en el interior de una botica, en el preciso instante en el que el doctor Panurgus –así lo identifica la cartela que rodea su cabeza– purga con una dosis de sabiduría y cordura a un hombre sentado en un banco-inodoro característico de la época, que defeca sus propios pensamientos absurdos y su comportamiento

a su naturaleza, que refuerzan el significado de la escena. Destacan en el conjunto las sentencias extraídas de la *Epístola de San Pablo a los Efesios* 6, 10-17, que describen la armadura con la que el Caballero Cristiano debe revestirse para resistir las asechanzas del diablo. A las anteriores se suman las inscripciones de la parte superior e inferior del grabado, tomadas respectivamente de la *Carta del Apóstol San Pablo a los Romanos* 7, y del *Libro de Job* 7, 1; esta última proclama que la vida del hombre en la tierra es un combate,

52 Sobre la tradición de grabados alemanes que se convierten en antecedentes de Droeshut, véase HOLLÄNDER, E., *Die Karikatur und Satire in der Medizin: mediko-kunsthistorisches Studie*. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1905, págs. 127-132.

irracional, simbolizados mediante gansos y asnos que caen a una palangana; va vestido con ropas rústicas y representaría por tanto a las clases populares. En el centro, un hombre y una mujer, ataviados a la moda de la ciudad, parecen esperar su turno para recibir el mismo tratamiento; la dama lleva un abanico de plumas –vuelve a repetirse una vez más este motivo iconográfico- y sujeta una ardilla, animal de simbología negativa cuando de un contexto matrimonial se trata, en relación con el egoísmo y la avaricia.

A la derecha de la composición, un joven de vestimenta elegante y

espada ceñida a la cintura, representante de la corte, tiene su cabeza introducida en un horno de fundición, junto a un brasero que desprende “ardor divino”; casi como si asistiéramos a una operación alquímica, el tratamiento da un resultado asombroso, pues son eliminados de su mente todos los pensamientos vanos e inútiles que conducen a la perdición, visibles en la nube de humo superior.

¿En qué se concretan estos pensamientos? En una serie de objetos banales y actividades pasajeras, metáfora de los disparates propios de la juventud disoluta, contra los que quiere advertir Droeshut. Como si de un castillo en el aire se tratara, podemos distinguir: naipes, dados y un tablero del tric-trac, pipas de tabaco, un violín, máscaras, una jarra y una copa, vestimentas extravagantes y un sombrero de plumas, espadas, un mono vestido, la cacería del oso, una mujer con un abanico y un niño haciendo volar una cometa, y varios hombres en diversas actitudes, desde la doma del caballo hasta la práctica de la esgrima, sin olvidar una popular hazaña londinense de la época que consistía en deslizarse sobre una cuerda desde la vieja torre de la catedral de San Pablo. Y no podía faltar, en esta alegoría de la vanidad de la vida, la presencia de raquetas y pelotas. Debemos significar a este respecto que, así como algunas escenas responden a tradiciones típicamente inglesas y fueron introducidas por Droeshut en su grabado, buena parte de los objetos ya aparecían en los grabados franceses y alemanes que le sirvieron como fuente de inspiración, entre ellos las raquetas del *jeu de paume*, por lo que su simbología relacionada con la vanidad de los bienes terrenales se extendería igualmente a estos⁵³.

Las mismas inclinaciones que llenaban la mente del joven cortesano inglés, son



14. Martin Droeshut. *Doctor Panurgus* (Siglo XVII).

53 Acerca del significado, fuentes y originalidad del grabado de Droeshut, véase GRIFFITHS, A., *The Print in Stuart Britain 1603-89*. London, British Museum, 1998, págs. 146-148; y Jones, M., “Print of the Month”, *British Printed Images to 1700*, November 2006.



15. Jacob von Sandrart. Retrato de Ernst Eberhard Friedrich (1671).

las que rechazó a lo largo de su breve existencia Ernst Eberhard Friedrich, conde de Hohenhole-Langenburg. Hijo del conde Heinrich Friedrich y de su esposa Eleonore Magdalene, nació en 1656 en la ciudad alemana de Langenburg, y falleció prematuramente en 1671 en Estrasburgo, donde se encontraba estudiando. Precisamente la temprana muerte justifica la elaboración de un grabado [15] por Jacob von Sandrart siguiendo el diseño del pintor Joachim Georg Kreutzfelder, destinado con casi toda probabilidad a ilustrar la oración fúnebre *Peregrinatio Christianorum Apostolica* que recogía la ceremonia de exequias⁵⁴.

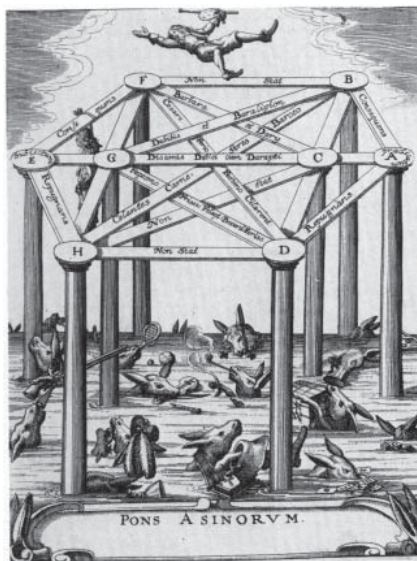
Ernst Eberhard Friedrich se encuentra en el interior de una estancia

en cuya pared del fondo se abre un gran hueco que deja ver un paisaje urbano; en ambos extremos, cortinajes y columnas sirven de marco a la composición. El joven aparece de cuerpo entero, girado hacia el espectador, con el rostro todavía imberbe enmarcado por una larga cabellera; viste traje largo, calza elegantes zapatos, y sostiene en su mano izquierda un crucifijo hacia el que señala con la derecha. Junto a él queda una mesa cubierta por una sobria tela negra adornada con la calavera y las tibias cruzadas, acompañada de la inscripción *Memento mori* en una cartela; sobre la mesa, un libro devocional abierto, quizás la Biblia. En el lado contrario queda otra mesa, a la que el protagonista da la espalda en clara señal de rechazo; está engalanada con un lujoso tapete con el escudo de armas familiar, sobre el cual una cartela anuncia: *Vanitas Vanitas*. En efecto, todos los objetos que en ella aparecen configuran una alegoría de la caducidad de los bienes terrenales, entre los que pueden citarse una vela en su candelero con la llama apagada y aún humeante, una copa de cristal rota, monedas, objetos preciosos y joyas, y una baraja de naipes; a los anteriores se suman en el suelo dos espadas, unos dados y, finalmente, un par de raquetas y pelotas. La enseñanza es clara: en sus catorce años de vida, Ernst Friedrich siguió el ejemplo de Cristo que fue la felicidad de su alma –así lo recoge la filacteria- y tuvo presente el recuerdo de la muerte, llevando una vida virtuosa y alejándose de los placeres y tentaciones que le ofrecía el mundo. Gracias a este comportamiento ejemplar disfrutó ya de la vida eterna, como testimonio el ángel que lo corona de laurel y le entrega una palma.

Virtuoso fue por tanto el comportamiento de este joven que falleció cuando

54 *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, t. XXXVIII. Jacob von Sandrart. Roosendaal, Koninklijke van Poll, 1994, pág. 188.

aún era estudiante. Precisamente a los estudiantes se dirigen diversos grabados europeos del siglo XVII, en los que se advierte de la necesidad de apartarse de aquellas actividades que pueden conducirles a descuidar sus estudios, y en los que la raqueta del *jeu de paume* hace invariablemente acto de presencia. Uno de ellos se inscribe dentro del género satírico que tiene como protagonistas a los animales, y más en concreto a los asnos, el cual tuvo gran aceptación en determinados ámbitos europeos ya desde la Alta Edad Media y se prolongará hasta bien entrado el siglo XVII. Una curiosa estampa flamenca de esta época [16] representa el *Pons asinorum* (Puente de los Asnos), parodia de un tema medieval que se aplicaba comúnmente a un diagrama empleado para ayudar a los estudiantes de Lógica a identificar



16. *Pons Asinorum* (Siglo XVII).

el término medio en un silogismo; con la misma expresión se conocía también al teorema del triángulo isósceles de Euclides contenido en el Libro 1 de sus *Elementos de Geometría*⁵⁵. Muestra a un estudiante –¿o un artista?– que se precipita sobre una compleja estructura conformada por un conjunto de silogismos que hunde sus columnas en el río. En la parte inferior podemos contemplar una gran cantidad de asnos que han caído al agua y se consuelan de su infortunio de muy diferentes maneras, todas ellas vanas e insensatas: unos fuman o beben, otros cazan o tocan instrumentos musicales; los hay también que llevan guantes y un sombrero de plumas, calzan botas o sostienen espadas de gentilhombre; y no faltan aquellos que practican juegos y deportes como los naipes y dados, el tric-trac, y el tenis, raqueta y pelota incluidos, sin olvidar a los que, sumergidos, no dejan ver más que su puntiagudas orejas. Todas estas actividades lo apartarán de su estudio y lo convertirán en un ignorante, por lo que debe hacer caso omiso de ellas⁵⁶.

Para finalizar este apartado, el binomio raqueta-vanidad humana se manifiesta de manera inequívoca en *Le ventiquatthore dell'humana felicità*, serie del pintor y grabador

55 EVANS, M., "The Geometry of the Mind", *Architectural Association Quarterly*, vol. 12.4, 1980, págs. 32-55.

56 MAETERLINCK, L., *Le genre satirique dans la peinture flamande*. Bruxelles, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire 1907, págs. 336-37. Conocemos al menos dos ejemplos del grabado, uno conservado en el Warburg Institute, y otro en la Colección de M. van Assche, en Gante. Éste último está firmado: "Lovany apud Michaellem Haye prope predicatoris hybernos".



17. Giuseppe Maria Mitelli. *Le ventiquattr'hore dell'humana felicità* (1675). N.º 9, *Giocatore*.

boloñés Giuseppe Maria Mitelli dedicada en 1675 al cardenal Nicola Conti⁵⁷. Se trata de un conjunto de imágenes en las que el artista italiano plasma uno de sus temas predilectos como es el de los vicios humanos, que retrata mediante tipos a los que aplica una vena satírica y humorística; la enseñanza moral que debe extraerse de cada composición se encuentra en los dos cuartetos que a modo de epigrama figuran en la parte inferior, uno de ellos pronunciado en primera persona por el personaje que protagoniza la *pictura*, y el segundo alusivo a la muerte a la que irremisiblemente conduce semejante comportamiento. De esta manera, el grabado n.º 9 muestra a un jugador, un hombre joven elegantemente ataviado y con un sombrero de plumas que permanece en pie en el interior de una habitación, con uno de sus pies apoyado sobre el travesaño de una mesa; en su mano derecha sostiene una baraja, mientras que con la izquierda señala hacia

otros objetos como naipes, monedas y dados; además, por el suelo caen esparcidas varias cartas de una baraja, algunas rotas [17]. Completan las referencias al juego una raqueta y dos pelotas apoyadas en el suelo junto a la mesa, en tanto que una segunda raqueta cuelga de la pared que cierra la estancia⁵⁸. Los dos breves poemas resultan explícitos en cuanto al significado de la imagen:

Jugador

Siempre el jugar fue mi deleite, y cuidado,
 qué bien se pasa el tiempo en el jugar,
 de cada rédito el juego a mí más me somete,
 y sin ser judío vivo de la usura

Muerte

Desde la más joven hasta la extrema edad,
 es juego el hombre de inestable fortuna,
 y si por ella brotan y se amontonan los tesoros,
 más a menudo por ella se pierde el alma.

57 MITELLI, G. M., *Le Ventiquattr'hore dell'humana felicità*. Introd. de J. T. Spike. Urbana, Biblioteca e Civico Museo di Urbana, 1995.

58 *The Illustrated Bartsch, n.º 42. Italian Masters of the Seventeenth Century*. New York, Abaris Books, 1981, pág. 450.

Mas no es ésta la única ocasión en que Mitelli se sirve de la raqueta en su alegorización de la vanidad humana. En 1702 se fecha un nuevo grabado del artista italiano en el que figura un joven ataviado con indumentaria a la moda, sentado en una mesa en torno a la cual se disponen sus bienes y posesiones y rodeando una gran cantidad de monedas con sus manos; al pie puede leerse una inscripción que nos invita a reflexionar sobre la imagen y su significado, en clara alusión al “memento mori”: “Soy joven, soy bello, estoy sano, soy noble, soy rico, soy valiente, soy estimado, y soy rico. Y luego...”. En efecto, la vanidad y el carácter efímero de los bienes terrenales de los que disfruta en vida vuelven a hacerse presentes mediante un conjunto de objetos entre los que no faltan las partituras e instrumentos musicales, la baraja de naipes, y la raqueta y pelotas del “jeu de paume”, dispuestas en el suelo en primer plano.

DESENGAÑO Y VANIDAD DEL MUNDO EN LA PINTURA.

También en el ámbito de la pintura los juegos están comprometidos con las vanidades. Con la presencia de la raqueta del *jeu de paume*, que se añadirá a los naipes, dados y tric-trac ya en el siglo XVII –obsérvese por ejemplo que todavía no aparece asociada a los anteriores en el panel infernal del *Jardín de las Delicias* de El Bosco (ca. 1500), ni en el *Triunfo de la Muerte* de Pieter Brueghel (ca. 1562)-, la idea de *vanitas* se traslada no sólo a los juegos de mesa, sino a aquellas actividades deportivas que impiden dedicarse a prácticas más loables y nos apartan de la senda de la virtud.

Buena muestra de ello es una tabla alegórica sobre *La vanidad de la vida humana* [18], obra de Jan Brueghel el Joven que, como su propio título indica, muestra un claro trasfondo moralista⁵⁹. En el interior de una espaciosa estancia destaca la figura de una ninfa –¿Psiquis?– alzando un recipiente de cristal del que sale una humareda, símbolo de los insaciables deseos del espíritu. La acompañan dos amorcillos, uno haciendo pompas de jabón, expresión de lo perecedero de la existencia, y otro mostrando un cuadro de Cristo como luz del mundo. Las escenas secundarias y la profusión de objetos completan el significado del lienzo acerca de la intrascendencia y transitoriedad de los bienes humanos. Así, a través de la arquería del fondo se divisa una fiesta aldeana en la que no faltan bufones, juglares y saltimbanquis, reflejo de la felicidad pasajera que proporcionan las diversiones terrenales. Por su parte, el banquete que queda en el extremo derecho del lienzo es una referencia a la gula y la intemperancia, en tanto que el pavo real se asocia a la soberbia y a la vanidad. El resto son motivos recurrentes en las *vanitas* del siglo XVII, como instrumentos musicales y armaduras, joyas, monedas de oro y objetos preciosos, la máscara que

59 Sobre las dos versiones con apenas variantes de la obra –Palacio de Liria de Madrid y Galería Sabauda de Turín-, y las distintas atribuciones en lo que a su autoría se refiere, véase ERTZ, K., *Jan Brueghel der Jüngere*. Freren, 1984, t. I, nº 234. JAFFÉ, M., *Rubens*. Milán, 1989, nº 769. BATTISTINO, M., *Símbolos y alegorías*. Barcelona, Electa, 2003, págs. 364-365. Un análisis en profundidad de la misma es realizado por DÍAZ PADRÓN, M. y ROYO-VILLABONA, M., *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid, Museo del Prado, 1992, págs. 227-229.



18. Jan Brueghel el Joven. *La vanidad de la vida humana* (Siglo XVII). Palacio de Liria, Madrid.

esconde la realidad humana, y los juegos de azar, como los naipes, el ajedrez o el tablero del tric-trac, alusión explícita a lo inconsistente de los placeres terrenales. Y, junto a ellos, dos raquetas y varias pelotas asumen el significado de lo vano e intrascendente de la vida.

A la misma dinastía de artistas que los Bruegel pertenece Jan van Kessel, una de cuyas especialidades son los gabinetes de curiosidades, género en el que puede inscribirse la serie alegórica de los *Cuatro Continentes* que llevó a cabo entre 1664 y 1666 con representaciones de Europa, Asia, África y América. Para los tres últimos se sirvió de referencias extraídas de tratados más o menos conocidos (parece claro, por ejemplo, que para América utilizó la *Historia naturae* del jesuita Juan Eusebio Nieremberg). Sin embargo, la representación de Europa ofrece una lectura mucho más compleja. La elegante figura femenina que la encarna está acompañada de un *putti* que le ofrece una cornucopia a rebosar. A través de un gran arco que se abre en la parte izquierda puede verse el castillo de Sant'Angelo con su puente sobre el Tíber, localizando así la escena en la capital cultural de Europa que es Roma. Y en el centro exacto de la obra se encuentra un coleccionista (quizás autorretrato del propio pintor) que muestra pinturas de mariposas e insectos, así como un gran bodegón de flores; un personaje que, como bien ha observado H. Louthan, aparece representado bajo la apariencia física y con la misma postura que Jacopo Strada en su elegante retrato pintado por Tiziano en 1566⁶⁰. No pretendemos aquí profundizar en una descripción exhaustiva —puede seguirse para ello a N. Schneider⁶¹—, ni en sus posibles interpretaciones, desde las que ponen el acento en el preeminente papel que desempeña la naturaleza como imagen de la Europa Natural⁶², hasta las que consideran que la verdadera intención del artista era recrear la cultura humanística del Renacimiento tardío y Barroco italianos,

60 LOUTHAN, *The Quest for Compromise: Peacemakers in Counter-Reformation Vienna*. New York and Cambridge, Cambridge University Press, 1997, págs. 161-162.

61 SCHNEIDER, N., *Naturaleza muerta*. Colonia, Taschen, 1992, págs. 159-163.

62 La importancia que adquieren los objetos naturales en la representación de Europa como emblema de la riqueza de sus campos y mares es puesta de manifiesto por COOPER, A., *Inventing the Indigenous: Local Knowledge and Natural History in Early Modern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, págs. 225-227.

19. Jan van Kessel. *Los cuatro continentes. Europa* (1664-1666). *Alte Pinakothek, Munich.*



convirtiendo a Roma en el símbolo de Europa⁶³. Pero sí queremos detenernos en una reflexión en torno a los objetos que abarrotan la estancia, y que parecen encerrar una profunda crítica del autor hacia su propio continente.

En efecto, en la sala se da cita toda una variada selección de piezas naturales y artificiales que, como pudiera parecer a primera vista, resultan representativas de los bienes de Europa; símbolos que vienen a mostrar, con liberal profusión alrededor de la figura alegórica del continente, sus creencias religiosas, sus logros en el terreno cultural y artístico, sus éxitos militares y sus avances tecnológicos y científicos, sin omitir sus pasatiempos y actividades recreativas. Entre estas últimas se encuentran, ocupando un lugar privilegiado, el tablero y las fichas del tric-trac, la baraja de naipes con los dados, y la raqueta con las pelotas [19]. Mas, podemos preguntarnos: ¿nos encontramos tan sólo ante elementos caracterizadores del continente, o ante símbolos de lo sensorial y lo superfluo propios de una *vanitas*, que encierran una lección moral acerca del *contemptus mundi*? Esta posibilidad ya era apuntada por Schneider al relacionar algunos objetos con el emblema “Pessima placent pluribus” recogido en el *Sinnepoppen* de Roemer Visscher⁶⁴. Más recientemente, se ha querido apoyar esta teoría con la inscripción incluida en el libro abierto en la esquina inferior derecha, que marca la diagonal básica de la obra y lo conecta, en el otro extremo, con la ciudad de Roma. Se trata de unos versos franceses que rezan: “Pelegrins sont / qui dans ces villes / pour leur bourdon / chercent (sic) coquilles”. El texto no deja de ser ambiguo y se presta a múltiples interpretaciones, desde la búsqueda científica hasta el peregrinaje mental; pero también puede encerrar una velada y grotesca crítica a la sociedad europea por su vanidad, corrupción y pecados, en especial el de la lujuria, todo ello inmerso en un abigarramiento que camufla la crítica⁶⁵. De ser así, la presencia de los objetos de juego vendría a adquirir un claro

63 FINDLEN, P., *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, págs. 44-46.

64 SCHNEIDER, N., op. cit., pág. 162.

65 BERNAT VISTARINI, A., “Mesa Revuelta (pasajes, libros pintados y el mejor verso de Virgilio)”, en

significado como lección moral, a los que se sumarían otros como la copa de cristal con el limón a medio pelar –metáfora de la vida, dulce en apariencia pero de sabor amargo, con una llamada a la templanza y moderación-, o el reloj de arena y las pompas de jabón en la mesa junto a la Biblia y las insignias papales.

Curiosamente, Jan van Kessel volverá a emplear gran parte de estos objetos en una nueva *Alegoría de Europa* que realizó en 1670 en colaboración con Erasmus Quellinus II⁶⁶. La obra mantiene diversos puntos de contacto con la anterior, como la personificación alegórica femenina y la presencia del castillo de Sant'Angelo, con lo que Roma vuelve a convertirse en símbolo de Europa, a la vez que se subraya la primacía del Papado con la escena del pontífice recibiendo a un dignatario en el interior de una estancia enmarcada por las estatuas de San Pedro y San Pablo. Aparecen una vez más elementos del mundo natural, a la vez que la supremacía militar europea ocupa un destacado lugar en el ángulo inferior izquierdo. También los grandes dirigentes políticos se encuentran representados mediante retratos incorporados a los muros de la sala, que representan a Luis XIV –en una posición preeminente sobre la puerta que conduce a la estancia papal-, Carlos II de Inglaterra, Carlos II de España, Leopoldo I y Juan Domingo de Zúñiga, conde de Monterrey y gobernador de los Países Bajos españoles de 1670 a 1675; todos ellos aparecen identificados mediante inscripciones en la parte superior del retrato. Y, junto a los retratos, dos naturalezas muertas, cuadros dentro del cuadro protagonizados por objetos de la anterior alegoría. Uno de ellos refleja el liderazgo político y espiritual del continente europeo mediante objetos militares y sagrados. El segundo parece simbolizar la hegemonía europea en el ámbito de las artes y las ciencias, con el globo terráqueo y la paleta del pintor, a los que se sumarían las esculturas de Minerva y Mercurio en el arranque de la escalinata de la sala. Pero la presencia de copas con el limón, instrumentos y partituras musicales, y de objetos alusivos al juego, como la baraja de cartas y la raqueta y pelotas, plantea una vez más la posibilidad de encontrarnos ante una *vanitas*, que recuerda a dignatarios, militares y eclesiásticos –y a todo aquél que contempla la obra- la fugacidad de los cargos, honores y riquezas de este mundo.

Mas no sólo en las representaciones alegóricas de Europa se sirvió Jan van Kessel de todos estos objetos para transmitir un mensaje en clave alegórico-moral. Explícito resulta en este sentido un óleo sobre cobre titulado *La Iglesia rodeada de los símbolos de la vanidad* [20], que a nuestro juicio contribuye de manera decisiva a la interpretación de las dos obras anteriores como cuadros de *vanitas*. En esta ocasión es la figura alegórica de la Iglesia la que protagoniza la composición, enmarcada en una cartela alrededor de la cual se disponen diversos objetos en un emparrado vegetal, como si de una guirnalda de flores y frutos se tratase. Nuevamente nos asomamos a un universo iconográfico que parece obedecer a una ordenación coherente y no casual: en la parte superior, los símbolos del poder político y espiritual, acompañados del reloj

VICENS PUJOL, C. (ed.): *Au bout du bras du fleuve. Miscelánea a la memoria de Gabriel M^e Jordà Lliteras*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2007, págs. 205-222.

66 WELU, J. A., *The Collector's Cabinet. Flemish Paintings from New England Private Collections*. Worcester, Worcester Art Museum, 1983, págs. 82-85.

de arena y las pompas de jabón como *memento mori*; a los lados, instrumentos y partituras musicales, libros y obras de arte, alusivos a la vanidad de las artes y las ciencias; y, en la parte inferior, llamadas a lo efímero de las victorias militares en el escenario del mundo y al engaño de los placeres terrenales, estos últimos representados una vez más mediante los objetos ya conocidos: vasos y copas de cristal con el limón, naipes y dados, el tablero y las fichas del tric-trac, y la raqueta y las pelotas del *jeu de paume*, a todo lo cual se suma el libro abierto en el ángulo inferior derecho con los versos franceses.

Concluye aquí nuestro recorrido que permite comprender que la presencia en grabados y pinturas de la raqueta y pelota del *jeu de paume* no resulta precisamente casual, sino que encierra un significado como objeto de *vanitas*. Una vez más, la tradición emblemática nos pone sobre la pista y nos ayuda a profundizar en los complejos códigos visuales del Barroco.



20. Jan van Kessel. *La Iglesia rodeada de los símbolos de la vanidad* (Siglo XVII). Johnny van Haefst Gallery, Londres.

Alquimia Y Grial: Excalibur de John Boorman

María Angeles Caamaño
Universitat Rovira i Virgili

RESUMEN

Este trabajo analiza el célebre film de John Boorman "Excalibur", un hito en el cine épico de los años 80. Basándose en los textos del ciclo artúrico, la película desarrolla sugestiva relectura de temas, situaciones y personajes con la búsqueda del Grial como telón de fondo, erigiéndose en una obra maestra de la posmodernidad y la estética neobarroca aplicada a los "media".

PALABRAS CLAVE: Cine/ Caballeros del Rey Arturo/ Grial/ Alquimia/ Neobarroco/ John Boorman.

Alchemy and the Holy Grail. Excalibur by John Boorman

ABSTRACT

This article is about John Boorman's film "Excalibur" (1981), one of the masterpieces of Posmodernism and New Baroque languages in the context of "mass-media". The film is based on King Arthur's Narrative with the Searching of Holy Grail as the main subject of its plot

KEY WORDS: Cinema/ King Arthur'S Knights/ Holy Grail/ New baroque/ John Boorman.

Existen mitos, leyendas y símbolos que desafían al espacio y al tiempo, que sobreviven, impertérritos, a la civilización que les dio forma. Son mitos, leyendas y símbolos que, a pesar de sus mutaciones, permanecen en esencia fieles a sí mismos. Desde el fondo de los tiempos, desde sus orígenes muchas veces inciertos, llegan hasta nosotros, se inscriben en nuestro tiempo y nos interrogan.

La leyenda del Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda reúne sin duda estas características: atraviesa el espacio y el tiempo, se modela a través de las artes, la literatura, la música, el cine, tejiendo siempre constantes y singulares redes simbólicas.

Sería imposible enumerar aquí y ahora todas las obras dedicadas al Rey Arturo y a sus Caballeros y describir su espectacular travesía a lo largo de la historia. Sólo señalaremos que, desde sus remotos orígenes célticos e indo-europeos, la leyenda artúrica llega intacta, sin síntomas de agotamiento, hasta nuestros siglos XX y XXI.

Excalibur de John Boorman es uno de estos avatares. Estrenada en 1981 y basada en una adaptación de *La Muerte del Rey Arturo* escrita por Sir Thomas Malory, la película recoge el conjunto de la leyenda artúrica y ofrece además un espectacular entramado simbólico que dibuja el paralelismo entre la propia leyenda y la alquimia.

Al principio, en las primeras imágenes de la película, el caos. Oscuridad, fuego, violencia, guerra. Putrefacción, petrificación, diría la alquimia. Imágenes todas ellas

* CAAMAÑO, María Ángeles: "Alquimia Y Grial: Excalibur de John Boorman", en Boletín de Arte nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 41-54. Fecha de recepción: 2010.

de la *Obra al Negro*, del *Opus Nigrum*, la fase a partir de la cual se inicia el proceso alquímico. En los inicios, pues, un mundo desintegrado, desmembrado. Por eso se busca un Rey, un *Princeps*, en el sentido etimológico de la palabra, un Principio, un Principio Único, capaz de unificar un territorio, capaz de unir a los hombres. Corresponde a un Caballero encarnar este Principio pero caballeros hay muchos y el Principio sólo es Uno, por definición. Así pues el Elegido deberá superar una prueba. ¿Qué prueba? Excalibur, la espada, naturalmente.

Es realmente enigmática y sugestiva la segunda imagen que la película ofrece de Excalibur. La espada está insertada en una piedra y está tan sólidamente unida a ella que sólo el Elegido podrá separarla. Sobre la piedra, musgo y, sobre Excalibur, una intensa luz verde, un misterioso destello verde que aparecerá siempre unido a la espada.

Los Caballeros se reúnen en torno al enigma de la espada y de la piedra. Los más fuertes intentan reiteradamente realizar la hazaña: arrancar la espada de la piedra. En vano. Mientras tanto, un escudero, vestido con muy humildes ropajes, se afana por buscar la espada perdida de aquél que cree ser su hermano, un Caballero de resplandeciente armadura, que se dispone a intentar la hazaña. Y es tal el atolondramiento del joven escudero que toma la primera espada que ve: Excalibur. Ante el asombro de todos, el predestinado no es un Caballero. Y el escudero vuelve a insertar la espada en la piedra, porque ni su padre ni su hermano (adoptivos, pero él aún no lo sabe) ni siquiera él mismo dan crédito a lo que han visto. Y ante la mirada atónita de los Caballeros, Arturo vuelve a separar Excalibur de la piedra con inusitada facilidad.

Es altamente significativo que, a la proeza de Arturo que lo convierte instantáneamente en Rey, sucede el descubrimiento de sus orígenes. Merlín le revela su verdadera filiación, su linaje real.

Excalibur es pues el objeto simbólico que contiene y revela el *Princeps*, el Principio unificador. Excalibur representa el doble simbólico de la identidad real de Arturo ("real" en el doble sentido de identidad verdadera, de filiación y de poder unificador). Excalibur remite pues simbólicamente al propio Arturo pero también a un Principio unificador que trasciende a Arturo y que la figura mítica del Rey encarna. Y, siendo además la espada un evidente símbolo fálico, Excalibur asocia el Principio unificador a la virilidad..

Mientras la espada ha permanecido clavada en la piedra, tanto el Principio como Arturo, el ser que lo encarna, permanecen en un estado de indiferenciación. Excalibur carece de identidad y de función. Se podría decir que la espada, utilizando un término alquímico, está petrificada, participa de las características de la piedra. En perfecta correspondencia simbólica, Arturo no conoce aún sus orígenes e ignora la misión a la que está destinado. Separar la espada de la piedra significa pues superar el estado de indiferenciación, conferir identidades y funciones propias a la espada y a la piedra y a todo cuanto ellas simbolizan.

La imagen de la espada clavada en la piedra remite a los grandes símbolos de la alquimia. La ciencia hermética alude a dos principios fundamentales: el *Mercurio* y el *Azufre*, también llamado *Sulfuro*. El *Mercurio* es la *materia prima*, en sentido literal, la materia primera, original, de donde todo procede. Se la compara a menudo con el

agua, con las aguas primordiales, por ello se le llama también *agua mercurial*. Pero recibe asimismo otras denominaciones singulares: *veneno*, *serpiente*, *dragón*.

La Alquimia forja la imagen de la *caída* del *Mercurio* líquido en la materia. Esta *caída* da origen al mundo manifestado. El *Mercurio*, líquido en su primer estado, cuando es aprisionado por la materia, se vuelve denso, opaco, pesado. Se convierte entonces en *plomo*, el más denso, el más oscuro de los metales. El *plomo* simboliza el estado desde el que se inicia la Gran Obra Alquímica cuyo objetivo último será convertir ese *plomo* en *oro*, transmutar el más corrupto de los metales en el metal incorruptible por excelencia. Si el *oro* alquímico está asociado al sol, el *plomo* lo está a Saturno, a Kronos: el *plomo* remite al tiempo, a la entropía. Se dice que, cuando el *Mercurio cae* en la materia, se transforma en "sed ardiente, como codicia, hambre, impulso ciego de goce (...) deseo"¹, se convierte en "fuerza ávida" y "devoradora"². El *plomo* alquímico asociado a Saturno remite pues, en última instancia, a los más instintivos, a los más feroces impulsos egoicos.

Se reconoce así, en las imágenes inaugurales de *Excalibur*, el dominio generalizado de Saturno, del *plomo*, el estado del *Mercurio caído*: el caos, la oscuridad y el fuego devastador, la violencia, las pasiones feroces. Pero hay más: por su materialidad compacta y por su opacidad, la alquimia hace de la piedra un símbolo privilegiado de Saturno. Así pues, en la imagen de la espada insertada en la piedra reconocemos un avatar más de Saturno, la alusión al dominio generalizado del impulso egoico.

La espada hincada en la piedra remite asimismo a una imagen estática de la unión sexual. Unión petrificada, saturniana, inoperante, no funcional, porque el Principio Masculino y el Principio Femenino no han sido previamente distinguidos y, sin distinción previa, no puede haber, efectivamente, unión verdadera. Extraer la espada de la piedra remite pues simbólicamente a la distinción y determinación de los Principios Masculino y Femenino, principios opuestos y complementarios, que constituirán uno de los grandes leitmotiv de la película. Si la espada, liberada, se convierte en Principio unificador masculino, la piedra, liberada, se convierte en tierra, en Principio femenino unificado. El lema reiterado constantemente en la película de "*un Rey, una Tierra*", distingue, a la par que asocia indisolublemente, estos dos Principios. Por eso, en todas las apariciones de *Excalibur*, se observa un intenso reflejo verde sobre la espada, alusión a su complementariedad con la tierra fértil, verde, alusión al Principio Femenino.

Para que el *Opus Nigrum*, el Reino de Saturno, pueda ser definitivamente superado, la alquimia propone la imagen de la *disolución del plomo* o, lo que es lo mismo, la disolución de los impulsos feroces, primarios, del ego. Esta etapa del proceso alquímico se ve reflejada en la película en la escena del encuentro de Arturo con Lanzarote.

Arturo se enfrenta, al cruzar un puente, con un caballero desconocido de reluciente armadura plateada. La imagen de Arturo es mucho más sombría y en su escudo aparece la imagen de un león rampante dorado. Arturo increpa al caballero

1 EVOLA, J., *La tradition hermétique*, Paris, Editions traditionnelles, 1963, p. 46 y nota 5. La traducción es nuestra.

2 *Ibid.*, p. 59.

quien dice estar buscando simplemente a un señor a quien servir. Arturo se bate contra él y el desconocido le reprocha estar combatiendo con ira. Arturo vence a Lanzarote. Victoria vana porque el Rey paga el más alto precio: Excalibur se rompe. “*Has hecho pedazos lo irrompible*, dice Merlín, *has roto la esperanza*”. Y Arturo reconoce e interpreta enseguida la ruptura de Excalibur, es decir, las razones de la invalidación del Principio unificador que él y la espada encarnan: “*Mi orgullo y mi rabia lo rompió (...) Excalibur es para unir a los hombres, no para servir la vanidad de un mortal. Yo no soy nada.*”

Infringiendo las leyes más elementales de la Caballería, Arturo, portador de un león rampante, a su imagen y semejanza, representa el estado egoico, el *plomo* del *Opus Nigrum*, orgullo, ira, soberbia, cólera que deben ser vencidos, disueltos. Aparece también asociado al león, la imagen del *oro inverso*, doble negativo de ese oro verdadero que es símbolo del objetivo último de la Gran Obra Alquímica.

Arturo lanza la espada rota al río y una misteriosa Dama vestida de blanco, la Dama del Lago, desde las aguas, le devuelve la espada, intacta. La asociación del agua y de la feminidad, blanca, restituyen lo roto, lo destruido.

Atravesar un puente, como sucede en esta escena, o cruzar un río o sumergirse en el agua, imágenes reiteradas en la película, señalarán simbólicamente el paso de un estado a otro, la transmutación de un estado psíquico u ontológico. Al atravesar el puente sobre el río, Arturo se enfrenta menos a Lanzarote que a sí mismo, a su propio orgullo, y la espada rota se transmuta después de haberse sumergido las aguas; Arturo cambia su condición de escudero por la de caballero en el agua, Perceval responderá a las preguntas del Grial después de una peligrosa inmersión en las aguas oscuras y turbulentas de un río y, al principio de la película, Excalibur surge, vertical, de las aguas y al final de la película, en perfecta simetría, desaparecerá misteriosamente en el agua en espera de un nuevo resurgimiento. Son símbolos todos ellos de una muerte simbólica y de una regeneración. Son símbolos todos ellos de una transmutación.

Ahora sí, el *Opus Nigrum*, la *Obra al Negro*, toca a su fin, el Reino de Saturno puede dejar paso a una nueva fase evolutiva: el *Opus Albeus* en términos alquímicos, la *Obra al Blanco*.

El lema: “*un Rey, una Tierra*” simboliza la plena operatividad de los arquetipos masculino y femenino, los dos Principios liberados, reconocidos, realizados. Y, efectivamente, los territorios se unifican y los hombres se unen en torno al Rey y la Tierra. Se inicia entonces un período de paz y de prosperidad. La naturaleza florece, la oscuridad y la violencia de los comienzos se disipan. Arturo se casa con Ginebra después de haber creado la Mesa Redonda.

La fiesta nupcial de Arturo y de Ginebra reúne a Merlín y a Morgana. Allí Merlín predice su pronta desaparición. Se siente abandonado por sus dioses y anuncia la llegada de un único dios y de “*la Edad del Hombre*”. Merlín señala así la cristianización de la leyenda artúrica. Morgana, por su parte, se revela conocedora de los “*secretos del Mercurio y del Sulfuro*”, del secreto de “*la mandrágora que prolonga el amor*”. Morgana domina pues los principios de la alquimia. Pero quiere más: antes de que Merlín desaparezca, necesita conocer ese enigmático Conjuro de la Creación que sólo el Mago posee.

No es la primera vez que Merlín y Morgana se encuentran. Y no es tampoco la primera vez que en la película se alude directamente a la ciencia hermética. La primera alusión a la alquimia se sitúa muy al inicio de la película. Las dos primeras apariciones de Merlín están realizadas en sendos planos cortos. En ellos se pueden observar claramente los dos dragones serpenteantes, metálicos, simétricos, orientados en direcciones opuestas que coronan el báculo que siempre acompaña al Mago. Se trata de una variante, de una alusión inequívoca al caduceo de Hermes, alusión también a la equivalencia del dragón y de la serpiente que simbolizan, como hemos visto, el *mercurio* en estado líquido, las aguas primordiales que preceden a la creación.

Merlín y Morgana se conocen desde hace mucho tiempo. Se conocieron en esa *"Edad de las Tinieblas"* con la que se inicia el relato, *"cuando la tierra estaba dividida y no había rey."* Se conocieron pues en la Edad del *plomo*, en los tiempos y en el Reino de Saturno, cuando los dos Principios unificadores, los arquetipos del Rey y de la Tierra, permanecían aún en estado de indistinción. Entonces los nobles combatían entre sí, ferozmente, deslealmente: pactaban y rompían treguas.

En esta *"Edad de las Tinieblas"*, Uther Pendragon codicia la Espada del Poder y la reclama para sí ante Merlín. El Mago se la niega señalando, una vez más, que *"la espada es para curar, no para herir."* Y en esa *"Edad de las Tinieblas"* también, Merlín pone en práctica por primera vez el Conjuro de la Creación: Merlín *"despierta al Dragón dormido"*.

Uther desea a Igrayne, esposa del Duque de Cornualles. La ha visto bailar voluptuosamente durante una tregua en la que el Duque le ha invitado a su castillo. Pero la tregua ha sido rota y Uther y el Duque nuevamente se enfrentan. Merlín urde entonces su trama. Recita el Conjuro de la Creación y el castillo ducal queda envuelto en una espesa niebla. Uther toma la apariencia del Duque y galopa veloz hacia el castillo. Los guardias, confundidos, le abren las puertas creyendo que se trata de su señor que vuelve del combate. En el interior del castillo, Uther posee a Igrayne mientras el esposo muere en la batalla. De esta singular unión, tramada por Merlín y su Conjuro, nacerá Arturo. *"El futuro se ha sembrado en el presente"*, dice el Mago.

Morgana es hija de los Duques. Es pues la hermanastra de Arturo. Posee el don de la clarividencia desde la infancia. Tuvo la clara visión de la muerte de su padre en combate y supo, al instante, que quien poseía a su madre no era él. Así, cuando Merlín utilizó el Conjuro de la Creación, engañó a todos menos a Morgana niña.

En la boda de Arturo y de Ginebra, Morgana le pide a Merlín que le revele el Conjuro de la Creación, esas palabras mágicas que confieren el poder a aquél que las pronuncia de intervenir en el curso de los acontecimientos, de modificarlos, de interferir. Morgana ha visto cómo el Conjuro operaba, pero lo desconoce, desconoce su fórmula.

Pronunciar el Conjuro de la Creación equivale a *"despertar al Dragón dormido"*. Y ya ha aparecido anteriormente en la película una misteriosa escena que remite al *Dragón*. Inmediatamente después de separar la espada de la piedra, Arturo acompaña a Merlín a un bosque. Es noche cerrada. El Mago descansa tranquilo apoyado en un árbol. Pero Arturo está inquieto, agitado. Recorre el bosque y se asusta ante los reptiles que aparecen en las ramas, ante las serpientes que se descuelgan por los troncos de



I. *Arturo el día de su boda.*

los árboles. Merlín alude al *Dragón* y le dice: “*Descansa en brazos del Dragón. Duerme.*”

Dragón y serpiente... sabemos ahora que remiten simbólicamente al *mercurio* en su primer estado líquido, Dragón y serpiente remiten a las aguas primordiales que preceden a la creación. Dormir, descansar confiadamente en brazos del *Dragón*, como lo hace Merlín, equivale pues a dominar, a poseer y a conocer el *mercurio* líquido, el estado que precede a la Creación, donde todo es potencial. Y “*despertar al Dragón dormido*”, equivale pues al poder de convertir la potencialidad en acto, a determinar, a incidir sobre la manifestación real de aquello que, en un principio, es todavía indiferenciado, virtual. Tal es el poder del Conjuro de la Creación.

El relato avanza. Se ha instaurado la paz, la Mesa Redonda ha sido creada y Arturo

y Ginebra se han casado. Se supera el *Opus Nigrum* y se abre paso el *Opus Albeus*.

Lanzarote ha encontrado en el bosque a un jovencito que dice querer ser, él también, Caballero. El jovencito ha acabado en las cocinas de Camelot. Es humilde, servicial, entusiasta, leal. Es Perceval y estará destinado a encontrar el Grial.

Hay paz, hay regocijo en Camelot. Arturo, satisfecho, le dice a Merlín: “*Hemos derrotado al mal*”. A lo que el Mago responde con muy enigmáticas palabras: “*Bien y mal: difícilmente existirá lo uno sin lo otro (...) El mal se oculta donde menos pueda sospecharse.*” Merlín repite esta advertencia a un Arturo absolutamente desprevenido.

Las palabras del Mago reiteran esta complementariedad de los Principios contrarios que es uno de los leitmotiv de la película: complementariedad de los arquetipos masculino y femenino, simbolizados por el Rey y la Tierra, complementariedad también ahora de las polaridades contrarias, simbolizadas por el Bien y por el Mal.

El mal que acecha a Arturo y a su reino serán naturalmente los amores ilícitos de la Reina Ginebra y de Lanzarote. Galván alude a ellos en una reunión de la Mesa Redonda, en ausencia de Lanzarote. Inmediatamente los Caballeros entran en liza: Galván defenderá su acusación y Lanzarote deberá responder de su honor y del de la Reina. En el día señalado para la contienda, Lanzarote no comparece. Y sale Perceval de las cocinas con la noble intención de batirse por el Caballero ausente y por su dama. Pero Perceval no pertenece aún a la Caballería, así es que el propio Rey Arturo debe armarlo caballero. Cuando se dispone a combatir, aparece al fin Lanzarote y toma su lugar. Lanzarote vence a Galván.

Es preciso recordar que, en su primer encuentro, Arturo luchó menos contra Lanzarote que contra sí mismo, contra su orgullo y su ira, simbolizados por el león

rampante dorado de su propio escudo. El mismo Lanzarote repetirá ahora la lucha contra sí mismo, intentará disolver su *plomo* pero de manera aún más evidente. Antes de enfrentarse a Galván, un Lanzarote desnudo se bate, sin armas, con las manos, contra un caballero de muy reluciente armadura. Lanzarote, desnudo, parece vencerlo y, cuando descubre su rostro, comprueba que la armadura está vacía. Interpreta inmediatamente el sentido de esta imagen: "*Lucho contra mí mismo.*"

En los dos episodios de lucha por la *disolución del plomo*, de lucha por vencer los estados egoicos, la victoria de Arturo y de Lanzarote es del todo inmerecida. Se producen consecuentemente sendas involuciones en el proceso: en el primer episodio, Arturo vence a Lanzarote pero Excalibur se rompe, en el segundo episodio, Lanzarote vence a Galván pero decide retirarse al bosque.

Las escenas posteriores son un alarde de ingenio y de habilidad narrativa. En ellas se narra paralela y alternativamente, por un lado, el encuentro de Ginebra y de Lanzarote en el bosque, la evidencia que Arturo tiene de los hechos y, por otro lado, el descenso de Merlín y de Morgana al lugar que el Mago designa como "*las fauces del Dragón.*"

Efectivamente, corre Ginebra al bosque al encuentro de Lanzarote. Este, al principio, parece rechazarla blandamente, pero luego se unen.

Cabe señalar que, en la película, las féminas no salen muy bien paradas. Ginebra y Morgana no son de fiar. Ginebra, como Eva, toma la iniciativa de la trasgresión. Morgana, por su parte, representa el doble inverso, negativo, de Merlín. Conocedora de la ciencia alquímica, poseedora pues de poderes mágicos, sólo necesita ahora el Conjuro de la Creación para que su Ciencia iguale a la del Mago. Pero, al contrario de lo que hace Merlín, Morgana pondrá sus conocimientos al servicio de la codicia, al servicio de su afán de poder, al servicio de su *plomo*.

Se observa constantemente en la película que Merlín y Morgana aparecen asociados al fuego. El fuego remite en la alquimia al *azufre* o *sulfuro*, principio que opera en la segunda fase de proceso alquímico: la coagulación. Si el *oro* representa el objetivo último de la transmutación alquímica y si existe, paralelamente, como ya hemos visto, un *oro inverso*, también llamado *oro vulgar*, así, de la misma manera, también existe un *sulfuro* verdadero, y un *sulfuro* falso, llamado *sulfuro exterior*. Morgana representa sin duda este último. El fuego asociado a ella no es, como el de Merlín, el símbolo del Principio de coagulación, sino que remite a la codicia. Aparecen asimismo las redes asociadas a Morgana. Sus vestidos a menudo están tejidos en forma de red y está constantemente rodeada de redes a modo de cortinajes. Redes, sin duda, que atrapan como las de la araña, con frecuencia asociadas simbólicamente a la feminidad maléfica, redes ambiguas en las que ella, Morgana, será finalmente atrapada.

Siendo tales las imágenes de la feminidad, no es pues de extrañar que el Principio complementario del Rey no sea la Reina, sino la metaforización de la feminidad en la naturaleza: "*Un rey, una Tierra*", Excalibur y su reflejo verde.

Pero retomemos de nuevo el hilo de la narración para analizar una serie de escenas altamente significativas. Merlín se retira definitivamente de la escena como había venido anunciando repetidamente. De ahora en adelante, Arturo deberá prescindir de la Ciencia



2. *Morgana y Merlín.*

3. *Morgana seduce a Arturo.*

y de los consejos del Mago. Momento difícil sin duda porque el Rey conoce y afronta la traición de Ginebra y de Lanzarote.

En la escena siguiente Merlín conduce a Morgana a un lugar insólito. Descienden por una misteriosa escalera, lo cual indica que están accediendo a un nivel ctónico, subterráneo, al inframundo. Espacio enigmático, cuajado de estalactitas y estalagmitas, espacio donde el fuego y el hielo coexisten. Se encuentran *“en las fauces del Dragón”*, dice Merlín y después añade: *“De aquí emana mi poder.”* Así pues han descendido al reino del *mercurio*, al espacio primordial de lo indiferenciado, de lo aún no creado, al espacio de la potencialidad desde el cual se *pasa* al acto. Merlín lo describe en estos términos: *“Aquí todo es posible y se enfrenta a su opuesto: conocimiento, olvido; pasado, futuro; deseo, arrepentimiento; amor... (y puntos suspensivos).”*

Desde *“las fauces del Dragón”*, Merlín y Morgana contemplan la escena en la que el Rey Arturo sorprende a los amantes en el bosque. Y entonces Morgana insiste y apremia a Merlín: *“Muéstrame el Dragón. Enséñame el Conjuro de la Creación”*. Y el Mago, sosegado, pregunta: *“¿Aunque este conocimiento te queme y te ciegue?”* *“Aunque este conocimiento me queme y me ciegue”*, repite afirmativamente Morgana. Quemar alude aquí sin duda a la destrucción operada por el *sulfuro exterior*. Porque poseer y utilizar el Conjuro de la Creación es peligroso y su potencial es ambiguo: el Conjuro puede tanto crear como destruir. Merlín lo sabe bien. La única vez que lo utilizó tuvo que desaparecer *“nueve lunas”*, es decir, nueve meses, el tiempo exacto de una gestación, el tiempo de una muerte y de un renacimiento.

Presas de la ira, el Rey Arturo clava su espada entre los dos amantes dormidos. La tierra tiembla. Se reitera la asociación de los dos principios complementarios, el Rey y la Tierra. Y Morgana apremia de nuevo a Merlín. *“Pon el mundo en orden, le dice, y pronuncia el Conjuro de la Creación.”* Excalibur atraviesa a Merlín. Es pues el Mago quien recibe el golpe de Arturo destinado a los amantes. Entonces Merlín, sin herida, sin sangre, sin golpe, desaparecida la espada, pronuncia y repite lentamente

el Conjuro de la Creación que Morgana se apresura a memorizar.

Lanzarote despierta sobresaltado y define la situación en sus términos más arquetípicos: *“El Rey sin Espada. La Tierra sin Rey”*. Nuevamente se señala aquí la correlación de la Espada, del Rey y la Tierra, esta vez en su ruptura, en su disfunción. Porque ni Arturo ni Lanzarote ni Ginebra parecen haber disuelto definitivamente su *plomo*. El resultado se manifiesta en la súbita involución del proceso, en una regresión generalizada. En términos alquímicos, se dirá que el *Opus Albeus* no ha sido consolidado. El Reino de Saturno reaparece en la escena.

Y, efectivamente, las situaciones se repiten análogas pero invertidas. Aparecerán a partir de aquí las mismas asociaciones simbólicas pero con una inversión sistemática y negativa de sus significados.

Morgana se ha hecho con el Conjuro de la Creación y lo pone en práctica, como lo hizo Merlín en su día, pero al revés. Morgana, envuelta en redes y tomando la apariencia de Ginebra yace con Arturo, su hermanastro, de la misma forma que Uther, tomando la apariencia del Duque poseyó a Igrayne. De la primera unión, propiciada por Merlín y su Conjuro, nació Arturo, el Principio Unificador, mientras que de la segunda unión, propiciada ahora por Morgana, nacerá Mordred, el doble inverso y negativo de Arturo.

La asociación de la Espada y de la Tierra aparece así en su aspecto negativo. El Rey sin espada se debilita, enferma. Arturo pierde su poder unificador. La tierra paralelamente se vuelve baldía, yerma. Por eso se reúnen de nuevo los Caballeros en torno a la Mesa Redonda, por eso el Rey dice: *“Debemos hallar lo perdido: el Grial. Sólo el Grial hará crecer las hojas y las flores”*.

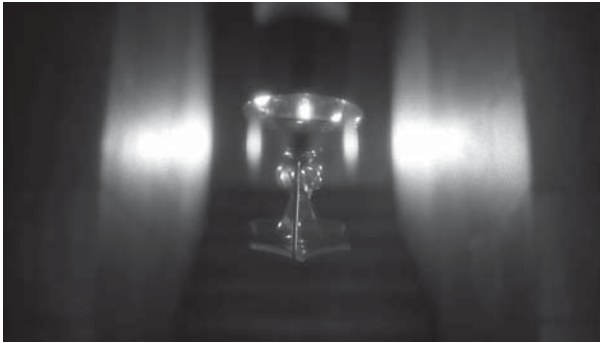
Comienza entonces la larga búsqueda de ese misterioso Grial. El verdadero héroe de la búsqueda será Perceval.

Vaga el Caballero por la tierra yerma. Vaga por una naturaleza irreconocible, siniestra, hostil que remite insistentemente al doble inverso, negativo, del Principio Femenino. Y Perceval se encuentra con Caballeros muertos en los que reconoce su misma búsqueda truncada. Pero persevera en su empeño en lo que aparece como la ascesis arquetípica del héroe. Y, al cabo de diez años y un día, cifra simbólica que remite al cumplimiento de un ciclo, tiene lugar el encuentro de Perceval con Mordred.

Extrañísima y muy enigmática esta primera imagen de Mordred niño, guerrero montado sobre su caballo, con el cuerpo cubierto de polvo dorado y una máscara de oro que oculta su rostro. Alusión evidente, en una lectura alquímica, a una nueva aparición del llamado *oro inverso* u *oro vulgar* que encontramos ya en el escudo de Arturo cuando, con orgullo e ira, se enfrentó a Lanzarote.

Perceval sigue a Mordred y éste le conduce hasta Morgana. En una gruta, muy semejante al espacio del Dragón, Morgana intenta disuadir al Caballero de su búsqueda. Le ofrece una copa: *“Bebe y goza conmigo”*, le dice, *“El Grial no existe”*. La copa de Morgana es evidentemente el doble inverso del propio Grial, el falso Grial, como Mordred es el falso *oro*, como Morgana es el falso *sulfuro*. Aquí todos los símbolos aparecen sistemáticamente en su aspecto inverso, negativo, destructivo.

Perceval se resiste a la tentación, el héroe continúa su proceso ascético. Perceval



4. *El Grial se manifiesta en Excalibur.*

corre entonces la suerte de otros caballeros muertos que le han precedido en la búsqueda del Grial: es colgado de un árbol junto a ellos, prueba límite que conduce a la muerte.

Escena sombría de un Perceval que agoniza. Y, de repente, una luz muy blanca ilumina los ojos del Caballero. Es el inicio de una visión. Perceval sube una escalera y, atravesando un puente levadizo, penetra en un castillo. Se le aparece entonces, luminosísimo, un cáliz que vierte sangre³. Y una voz profunda pregunta: “¿Cuál es el sentido de este cáliz? ¿A quién sirve?” Perceval, confundido, sale huyendo literalmente. Intenta atravesar el puente pero éste se está alzando, intenta sujetarse pero cae finalmente en el foso del castillo. La caída en el foso marca el fin de la visión y marca a la par la caída de Perceval que pendía de un árbol. Las cuerdas que lo sujetaban se han roto.

Dos caídas, pues, que son una, dos caídas ambivalentes. La primera coincide con la escena última de la visión y señala el fracaso del Caballero que ha visto el Grial pero no ha respondido a las preguntas formuladas, no ha sido capaz de desentrañar su enigma, y la segunda caída señala la liberación de Perceval de manos de Morgana. Liberado y a la vez fracasado, Perceval dice: “*Arturo, he fallado. El secreto estuvo a mi alcance.*”

Crece Mordred cubierto de oro, *oro inverso*. Su madre literalmente lo moldea en una sucesión de escenas significativas. Morgana le transmite su codicia, su deseo de poder: Mordred debe suceder a Arturo, Mordred debe suplantar a Arturo: el *oro inverso* debe suplantar al Principio. Y, cuando es ya un adolescente, su madre lo envía ante el Rey. Orgulloso, Mordred reclama “*lo suyo*”, y un Arturo enfermo y debilitado le responde: “*Yo no soy quién para darte la tierra*”. Mordred promete volver, tomar la tierra y Camelot por la fuerza.

En una muy cruel escena, Perceval presencia el ataque de Mordred y de sus guerreros contra un caballero. Este es derrotado, yace herido de muerte junto a un río y Mordred lo remata, por la espalda, con su lanza. Perceval se esconde tras los árboles y sólo interviene cuando el caballero agoniza. Perceval le confiesa su cobardía. No lo ayudó porque tenía miedo.

Se visualiza ahora el *plomo* de Perceval: la cobardía. Pero se observará que no

³ La asociación del Grial con el cáliz señala la cristianización de la leyenda artúrica. La predicción de Merlín se ha cumplido.

hay lucha en esta nueva aparición simbólica del más burdo metal, del estado egoico. A Perceval, obviamente, no le hace falta luchar, como lucharon Arturo y Lanzarote, porque instantáneamente reconoce su cobardía, la asume, se arrepiente. Es la penúltima prueba del héroe.

En una escena posterior, Perceval se encuentra frente a una multitud famélica, harapienta, que le increpa y amenaza. Entre ellos está un Lanzarote envejecido, completamente desfigurado al que Perceval, sin embargo, reconoce inmediatamente. Perceval le urge para que se una a la búsqueda del Grial. El paisaje es desolador, como en los episodios anteriores, pero, esta vez, unos extraños reflejos verdes se asocian a él: alusión inequívoca al pronto restablecimiento del Principio femenino y de su doble complementario, el Principio masculino.



5. *El Grial de la Catedral de Valencia.*

La multitud enfurecida agrade a Perceval y éste cae a un río. Es arrastrado por la corriente turbulenta, se sumerge, se debate y al fin emerge. Surge entonces de las aguas la imagen regenerada, trasmutada e iluminada de un Perceval que avanza firme por el mismo puente levadizo y penetra por segunda vez en el castillo al encuentro del Grial. Envuelto en una potentísima luz blanca aparece de nuevo el cáliz, formula las preguntas y, esta vez sí, Perceval responde a ellas con total seguridad:

“- ¿Cuál es el secreto del cáliz? ¿A quién sirve?

- A vos, responde Perceval.

- ¿Quién soy yo?

- Mi Señor y Rey. Sois Arturo.

- ¿Habéis hallado el secreto que he perdido?

- Sí. Vos y vuestra Tierra sois uno.”

El secreto del Grial es pues la evidencia, reiterada en la palabra y en la imagen, y a pesar de ello nunca comprendida y nunca realizada, de que el Rey y la Tierra son uno, de que el Principio Masculino y el Principio Femenino están indisolublemente asociados, *Mysterium Coniunctionis*, forman una *coincidentia oppositorum*, una coincidencia de los opuestos. Por eso, Excalibur aparece unida a un reflejo verde que remite a la Tierra fértil; por eso, cuando el Rey pierde su espada, la Tierra se vuelve baldía, yerma; por eso, cuando Arturo bebe del Grial, o lo que es lo mismo, cuando interioriza y asimila “*el secreto perdido*” de la unión de los contrarios, recupera instantáneamente su fuerza y simultáneamente la Tierra florece.

En términos alquímicos, el *Opus Albeus* ha sido, ahora sí, consolidado. Ha sido ahora reconocida, realizada, esa complementariedad de los contrarios, ese *Mysterium*

Coniunctionis que la Alquimia describe.

Y, efectivamente, la apoteosis de la *Obra al Blanco* es señalada en la película por las bellísimas imágenes del Rey Arturo y de sus Caballeros lanzados al galope a través de una espléndida naturaleza verde, cubierta de flores, mientras suenan las notas de los *Carmina Burana* y sobre ellos cae una lluvia de pétalos blancos.

Es tiempo de reconciliación, de unión. Esa es la impronta de la *Obra al Blanco*, del *Misterio de la Conjunción*. Arturo va al encuentro de Ginebra que aparece, vestida de blanco, orando frente a un crucifijo. Escena de perdón, de reconciliación, en la que la Reina le devuelve la espada, Excalibur, al Rey.

Se adivina que el desenlace está próximo. Arturo se apresta efectivamente a la batalla final contra Mordred y su ejército. El Rey vela las armas antes de entrar en combate. Al pie de un monumento megalítico, Arturo invoca al Mago desaparecido. Merlín se le aparece en sueños. No puede ser de otra manera puesto que ahora habita en el seno del *Dragón*. Y desde allí, desde el *Dragón* o, lo que es lo mismo, desde el *mercurio líquido*, desde las aguas primordiales, desde el reino de lo aún no creado, Merlín actúa y trama el desenlace.

El Mago se aparece a Morgana. Es una visión. Sobre un fondo de fuego y redes, el Mago dice: "*Morgana, me has convertido en una sombra, en un sueño.*" Y después la desafía: aún sigues siendo hermosa, "*has puesto en práctica la magia que me robaste para conservarte joven. ¿Te queda aún esa magia para luchar contra Merlín?*" Y así la invita a utilizar de nuevo el muy peligroso Conjuro de la Creación. Morgana pronuncia las palabras. "*Cuidado*, dice Merlín con ironía, "*eso puede dañar tu belleza.*" Una espesa niebla sale entonces de los labios de Morgana mientras que su rostro empieza a envejecer, a desfigurarse rápidamente. La niebla se propaga y envuelve el campamento. Mordred se inquieta, corre hacia su madre, la ve desfigurarse y la asfixia con sus propias manos. Merlín ha vencido a Morgana. El Conjuro se ha vuelto contra ella.

Ahora sí, es la batalla final, la acción decisiva. En medio de la niebla y de la confusión, Arturo y sus Caballeros han atacado al ejército de Mordred por sorpresa. Lanzarote se une a ellos en el último combate. No lleva armadura. Cae herido de muerte y el Rey le socorre en sus últimos momentos: "*Mi salvación es morir siendo Caballero*", dice y añade: "*Es la vieja herida, mi Rey. Ginebra ¿es reina otra vez?*" Arturo responde que sí. Es, naturalmente, la redención de los amantes.

Suenan de nuevo, en esta escena final, los *Carmina Burana* y todo se ha teñido de una intensa luz roja. Los *Carmina Burana* señalan esta vez la apoteosis de la última etapa del proceso alquímico. Ahora se realiza la consumación de la *Obra Alquímica*, llamada *Opus Rubeus* u *Obra al Rojo*. La luz de un inmenso disco rojo, el sol poniente, ilumina por completo el campo de batalla. Alusión conjunta al sol que simboliza el oro, el objetivo último de la obra alquímica, y también al rojo, a la tercera y última fase del proceso alquímico. Las armaduras de los Caballeros son más brillantes que nunca y, sobre ellas, aparecen los destellos luminosísimos, rojos, de la sangre vertida. Excalibur se tiñe también de un color rojo, intenso, brillante.

"*Padre, dame un abrazo de paz*", dice Mordred a Arturo y, en ese "*abrazo de*

paz', oro inverso hasta el final, muere Mordred y el Rey queda herido de muerte.

Perceval recibe entonces la última y enigmática orden de un Rey que agoniza: arrojar Excalibur a las aguas de un lago. Y el Caballero corre, diligente, a cumplir la última voluntad de Arturo, pero, frente al lago, se detiene, duda, y vuelve. No entiende el deseo del Rey, no puede cumplirlo. Arturo insiste y predice: "*llegará un Rey y la Espada resurgirá de las aguas.*" Entonces Perceval lanza Excalibur al lago y una mano femenina surge desde las aguas para recogerla. Cuando el Caballero regresa junto a su Rey, éste ha partido sobre una nave, envuelto en un sudario blanco y custodiado por tres damas vestidas también de blanco. La nave se aleja hacia el horizonte donde un reflejo de luz blanca señala, ya, el amanecer.

Final abierto, pues, final cíclico, donde al ocaso sucede el amanecer; final abierto, cíclico, que predice la repetición, la reactivación de la leyenda. "*Llegará un Rey y la Espada resurgirá de las aguas*" son las últimas palabras de Arturo.

Porque, efectivamente, la leyenda del Rey Arturo y de los Caballeros de la Mesa Redonda, la leyenda de Excalibur y del Grial está destinada, como el mismo proceso alquímico, a repetirse en todos y cada uno de nosotros. Todos, los Caballeros, y ahora también las Damas, estamos convocados a la Mesa Redonda. Porque ¿cómo no reconocernos en la leyenda, en la aventura? ¿Cómo no reconocer, en ellas, nuestro tiempo? ¿Cómo no reconocer el *plomo*, el *oro inverso* o el *sulfuro exterior* en nosotros mismos y en nuestra propia sociedad? ¿Cómo no reconocer, en nuestros días, la misma arrogancia y la misma ira, la misma codicia y el mismo deseo de poder, la misma cobardía, las mismas deslealtades, las mismas traiciones? Nuestro mundo, a finales del siglo XX, a principios del XXI, ¿es acaso ajeno a esa "*Edad de las Tinieblas*" con la que se inicia la película, es acaso diferente de ese Reino de Saturno desde el cual arranca la Gran Obra Alquímica?

Solve et Coagula, disolución y coagulación son las dos grandes operaciones alquímicas. Disolver el *plomo* es el primer reto de los Caballeros y coagular, es decir, descubrir el *Misterio de la Conjunción*, la complementariedad de los principios opuestos, es el segundo reto. Aquél de entre nosotros, Dama o Caballero, que, recogiendo el guante de la antigua leyenda, enfrentara los dos retos, a saber, la disolución de sus impulsos egoicos y la integración de los arquetipos contrarios, aquél de entre nosotros, Dama o Caballero, que tal proeza realizare, verá surgir de nuevo Excalibur desde las aguas.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

- ELIADE, M., *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977.
- EVOLA, J., *La Tradition Hermétique*, Paris, Editions Traditionnelles, 1963.
- FRANZ von, M.L., *Alquimia*, Barcelona, Luciérnaga, 1995.
- JUNG, C.G., *Psychologie und Alchemie*, Zürich, 1944.
- JUNG, C.G., *Mysterium Conjunctionis*, Paris, Albin Michel, 1980
- MALORY, T., *La morte d'Arthur*, Collector's Library Editions, 2007.
- SANSONETTI, P.G., *Graal et Alchimie*, Paris, Berg International, 1982.
- La quête du Graal*, par Béguin, A. et Bonnefoy, Y., Paris, Editions du Seuil, 1965.
- Le Conte du Graal*, par Ribard, J., Paris, Honoré Champion, 1979.
- Perceval le Gallois ou le Conte du Graal*, par Foulet, L., Paris, Stock, 1979.

Leopoldo Torres Balbás y la enseñanza de la historia de la arquitectura: la huella de la Institución Libre de Enseñanza y del método pedagógico de Giner de los Ríos

Belén Calderón Roca
Universidad de Córdoba

RESUMEN

En los inicios de su carrera Leopoldo Torres Balbás se sintió profundamente inspirado por Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, que imprimieron en su pensamiento y actividad una aguda sensibilidad artística, espíritu crítico y ética profesional. Sobre dichas bases fundamentará su doctrina posterior sobre la enseñanza de la historia de la arquitectura y la restauración monumental, en la que incluirá dichas actitudes.

PALABRAS CLAVE: Leopoldo Torres Balbás/ Giner de los Ríos/ Institución Libre de Enseñanza/ restauración monumental.

Leopoldo Torres Balbás and teaching the history of architecture: the trace of the Free Education Institution and the pedagogical method of Giner de los Ríos.

ABSTRACT

Early in his career Leopoldo Torres Balbás was deeply inspired by Giner de los Ríos and the Free Education Institution (ILE), who impressed in his thinking and his activity an acute artistic sensibility, critical thinking and professional ethics. On these foundations will base his later doctrine about the history of architecture and monumental restoration, which will include such attitudes.

KEY WORDS: Leopoldo Torres Balbás/ Giner de los Ríos/ Free Education Institution/ monumental restoration.

INTRODUCCIÓN.

La Institución Libre de Enseñanza (ILE) permitió un nuevo ambiente cultural en España donde se recogieron las últimas tendencias e influencias extranjeras. Francisco Giner de los Ríos y Juan Facundo Riaño, intelectuales de gran sensibilidad artística, promovieron y difundieron la conservación monumental a través de su labor docente y social¹, así como los preceptos de la escuela conservadora o antirrestauradora. Dicha escuela cristalizará en grupos concretos que realizarán actuaciones alternativas a la tradicional sobre las construcciones históricas. La vinculación de Torres Balbás con

CALDERÓN ROCA, Belén: "Leopoldo Torres Balbás y la enseñanza de la historia de la arquitectura: la huella de la Institución Libre de Enseñanza y del método pedagógico de Giner de los Ríos", en Boletín de Arte nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 55-67. Fecha de recepción: Febrero 2012.

1 MUÑOZ COSME, A.: *La conservación del Patrimonio arquitectónico español*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989, p. 95.

ciertos ambientes intelectuales favorecerá que desde el núcleo de la Institución Libre de Enseñanza, su contacto con personalidades como Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, Manuel Gómez Moreno y el Marqués de Vega Inclán² marquen irremisiblemente su carrera. El Marqués de Vega Inclán, al frente de la Comisaría Regia de Turismo y Leopoldo Torres Balbás, discípulo de Ricardo Velázquez Bosco, serán algunos de los intelectuales que propagarán las nuevas tendencias desde Madrid: “(los monumentos) símbolo viviente y representativo de nuestro arte, de nuestra tradición y nuestra historia, serán borrados en pocos años, y perderán todo su interés”³. La influencia “institucionista” favorecerá que se don Leopoldo exprese libremente, manifestando su inquietud por el modo tradicional de actuación respecto al patrimonio construido y delineando las bases de lo que será el concepto moderno de restauración de monumentos⁴.

EL CRITERIO HISTORIOGRÁFICO COMO MÉTODO PEDAGÓGICO EN LA INSTRUCCIÓN DE TORRES BALBÁS.

En 1876 Francisco Giner de los Ríos se erige como fundador de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), el mismo año en que se promulga una nueva Constitución⁵. Sus casi cuarenta años de actividad pedagógica incansable fraguaron en Giner la convicción de que sólo forjando hombres nuevos mediante la educación, sería posible una verdadera revolución cultural en España. La educación desempeñará para este organismo un papel decisivo en la apertura del siglo XX, haciéndose efectiva su repercusión en la esfera socio-cultural española a partir de 1902.

Se diferencian tres períodos claramente definidos en la singladura de la ILE: una etapa de creación y combatividad de ideas (1876-1881); una segunda etapa (1881-1907), caracterizada por el afianzamiento ideológico y el reformismo pedagógico y una tercera etapa (1907-1936), identificada con la implantación del ideario en el sistema educativo oficial y la inauguración de organismos e instituciones dependientes que incluían en los cargos dirigentes a las personalidades forjadas en ella.

Al amparo de un evidente influjo moral del maestro sobre el discípulo, se fueron gestando diversas entidades y centros como la Junta para la Ampliación de Estudios e

2 El Marqués de Vega Inclán fue Comisario Regio de Turismo y llevó a cabo la restauración de los Reales Alcázares de Sevilla, edificio considerado por Torres Balbás como el primer ejemplo de restauración moderna realizado en España.

3 VEGA INCLÁN Y FLAQUER, B. Marqués de: *Obra encomendada a la Comisaría Regia del Turismo y recursos para realizarla*, Madrid, s.n., 1917.

4 CALDERÓN ROCA, B.: *Revisión del criterio historiográfico en la tutela de la ciudad histórica: teórica e instrucción a través de los paralelismos entre España e Italia (1900-1950)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012.

5 La ILE surgió en un contexto socio-cultural colmado de continuos conflictos ideológicos, pues España asistió durante el período de 1902 a 1923, a la sucesión de una veintena de presidentes de gobierno y medio centenar de ministros de Instrucción Pública. MOLERO PINTADO, A.: *La Institución Libre de Enseñanza. Un proyecto español de renovación pedagógica*, Madrid, Anaya, 1985, pp. 17-18.

Investigaciones Científicas en 1907⁶, que constituyó un instrumento determinante para la formación del nuevo profesorado universitario, naciendo con vocación difusora de los usos, costumbres y métodos de trabajo, así como de líneas de investigación⁷. Sin embargo, dicha tradición no estaba arraigada todavía en la política docente española; se demandaba un acercamiento a otras culturas europeas más avanzadas para poder asimilar los movimientos científicos y pedagógicos reinantes. El principal objetivo fue abrir un cauce desconocido hasta entonces: formar al futuro personal docente universitario en el exterior y respaldarlo con los medios y posibilidades necesarios para que a su regreso pudiera poner en práctica los conocimientos adquiridos. Entre las funciones de la Junta se incluían: el fomento de la investigación científica, la ampliación de estudios tanto dentro como fuera de España mediante pensiones, la organización de congresos científicos, la creación de un servicio de relaciones internacionales en materia de enseñanza y la protección de instituciones educativas secundarias y superiores⁸. En 1910 despegarán una serie de organismos dependientes de la ILE, que serán decisivos en la enseñanza superior y en el ámbito de la investigación: el Centro de Estudios Históricos (CEH)⁹ y la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma¹⁰, dependiente de éste; el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales¹¹; la Asociación de Laboratorios¹²; la Residencia de Estudiantes y el Patronato de Estudiantes¹³ y El Instituto-Escuela¹⁴. Entre 1924 y 1936, el CEH adquirió enorme relevancia a través de sus tres secciones “histórico-artísticas”: la de Arqueología, a cargo de Manuel Gómez-Moreno; la de Arte, bajo la dirección de Elías Tormo y Monzó; y la de estudios Medievales, gestionada por Claudio Sánchez-Albornoz¹⁵.

Las enseñanzas que Giner de los Ríos impartía desde su Cátedra de Filosofía del Derecho de la Universidad de Madrid, se fundamentaban en el permanente diálogo, que se hacía extensible de las aulas a la calle, mediante visitas o excursiones para conocer esa “historia interna” que había pergeñado Altamira. Giner propugnaba que en cada obra racional producida por el hombre (entiéndase como ejemplo la arquitectura) se engendraba una intrahistoria en la que el hombre entabla una relación con la obra, consigo mismo y con el mundo exterior¹⁶. Giner reprobaba que el estudio de las relaciones del hombre con el medio natural hubieran sido abordadas hasta entonces

6 Instaurada por R. D. de 11 de enero de 1907.

7 TUNÓN DE LARA, M.: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1970, p. 45.

8 HUERTAS VÁZQUEZ, E.: *La política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1988, pp. 71-74.

9 R. D. de 18 de marzo de 1910.

10 R. D. de 3 de junio de 1910.

11 R. D. de 27 de mayo de 1910.

12 R. O. de 8 de junio de 1910.

13 R. D. de 6 de mayo de 1910.

14 R. D. de 10 de mayo de 1918.

15 LÓPEZ SÁNCHEZ, J. M.: *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2008, p. 101.

16 GINER DE LOS RÍOS, F.: “El Arte y las Letras”, 1871, en SOTELO, A. (edición, introducción y notas): *Francisco Giner de los Ríos. El Arte y las Letras y otros ensayos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 12, 14 y 19.

sucintamente, porque precisamente en la naturaleza, es donde el hombre despliega sus relaciones con otros individuos a través del diálogo (oral y escrito) mediante el estudio y la investigación de la historia de otras civilizaciones, para de este modo, penetrar en ellos y alcanzar el verdadero conocimiento, pues el arte se desarrolla a la par que la civilización y llega a obtener un reconocimiento social de su misma importancia¹⁷:

*La misma ley que lleva a sus pensadores, como a sus políticos, a estudiar antes la ciencia, la historia, las instituciones de otros pueblos que las del suyo propio, arrastra a sus viajeros a contemplar y gozar el paisaje remoto, mientras llega aquel día en que el desarrollo de la cultura en su nación, y el de la suya propia, le permitan tender la mano para coger el fruto, menospreciado tanto tiempo, con tenerlo tan cerca. Tal acontece en España (...)*¹⁸.

Los elementos espontáneos que surgen en el paisaje natural van más allá de la arquitectura, los caminos, la geología, el clima, las particularidades étnicas, los modos de vivir, las tradiciones..., pueden enriquecer la imagen que de aquel percibimos, porque en éste intervienen un número incalculable de factores que lo determinan: “fuerzas, seres y productos” que se corresponden en unidad perfecta orgánica, que permiten construir esa intrahistoria dentro de la historia¹⁹: “El mundo de las imágenes sensibles que en nuestra fantasía evocamos y diseñamos, sin más propósito que el de renovar idealmente la grata impresión con que nos han afectado ciertos objetos, o con el de encarnar individualmente las libres concepciones de nuestro espíritu, recreando el ánimo en su contemplación no es sino la obra de nuestra actividad, puesta al servicio de la belleza que el alma percibe y aspira juntamente a producir (...) se traduzca en un medio exterior y corpóreo que la haga perceptible también a otros hombres”²⁰.

Giner rechaza la actividad docente unilateral y excesivamente teórica, y exhorta a los maestros a suprimir las barreras de frialdad que constituyen las aulas; les anima a intimar con los alumnos, instándolos a que colaboren recíprocamente con ellos a través del método intuitivo, es decir, fomentar que el discípulo investigue, reflexione y cuestione las enseñanzas, que desarrolle un ejercicio crítico y racional por sí mismo. Las excursiones científicas y los viajes permiten la concurrencia de maestro y discípulo en un entorno favorable a la reflexión y a compartir experiencias. Esta era la tarea de la ILE, difundir este sentido universal del maestro-educador que puede formar hombres además de instruirlos en diversos ámbitos del saber enciclopédico como la literatura, la antropología, las ciencias sociales o el arte²¹. En la actividad científica universitaria, el alumno debe desplegar su carácter intuitivo, investigador y heurístico cotejando sus deducciones con el maestro y este último

17 GINER DE LOS RÍOS, F.: *Ibidem.*, pp. 17-19.

18 GINER DE LOS RÍOS, F. “Paisaje”, 1886, en SOTELO, A.: *op. cit.*, p. 62.

19 *Ibidem.*, pp. 54-55 y 59.

20 GINER DE LOS RÍOS, F.: “El Arte y las Letras”, 1871, en SOTELO, A.: *op. cit.*, p. 7.

21 GINER DE LOS RÍOS, F.: “El espíritu de la educación en la ILE (Discurso inaugural del curso 1880-1881)”, *ibidem.*, pp. 274-276, 279 y 282.

deberá auxiliar a su discípulo en las herramientas de análisis e investigación, adiestrándolo en la disciplina elegida, pero estableciendo un diálogo que permita la comunicación recíproca sobre el objeto de estudio, para así conferirle una base científica más profunda que pueda ser incorporada a la cultura²².

El magisterio de Giner de los Ríos fue sin duda, determinante para Torres Balbás, quien asimiló de aquel, su propensión hacia un tipo de docencia que huía de las exposiciones magistrales dogmáticas y excluían el diálogo con el alumno²³. Giner opinaba que en la educación residían las claves para mejorar las condiciones existenciales de la sociedad, un modelo educativo que debía ir más allá de la mera instrucción y abordar los diferentes planos de la personalidad del alumno en el más puro sentido ético²⁴. A su muerte, recogerá el testigo su discípulo Manuel Bartolomé Cossío, Catedrático de Teoría e Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y Director del Museo Pedagógico Nacional, de quien asimilará su reflexión sobre el positivismo, a partir del cual, germinará el incipiente concepto de restauración monumental. Cossío gozaba de una educación abierta, impulsada por su estancia en el Colegio San Clemente de España en Bolonia y sus constantes viajes por Europa²⁵. Su preocupación por descubrir el elemento verdaderamente hispánico en el individuo, lo condujo a estudiar las tradiciones y manifestaciones artísticas populares. Una historia anónima que debía estudiarse, indudablemente, a través del contacto con el entorno donde ésta había radicado, desentrañando sus resortes vitales. El estudio de la dimensión íntima que encerraba el criterio estético para Cossío, en relación a su influencia en la vida de los individuos, penetra tajantemente en el esquema educativo de la ILE, que incorporó dichos presupuestos concediendo una importancia radical a las vivencias estéticas y a las prácticas artísticas enfocadas desde una óptica crítica y pedagógica²⁶. El dibujo, el modelado, la literatura, la música o el folclore eran requisitos indispensables para el desarrollo del gusto y la fabricación del sentimiento estético²⁷. Por supuesto, su influjo se dejará sentir en Torres Balbás, puesto que el interés hacia la arquitectura popular que se despierta en él encuentra raíces en el planteamiento cossiano del mundo, concebido estéticamente como motor de su obra educadora²⁸.

De este modo se elimina el componente sentimentalista en favor del rigor metodológico aplicado a la conservación monumental y se empieza a tomar conciencia de la importancia de los estudios históricos para el conocimiento del patrimonio. Torres Balbás opinaba que las huellas materiales subsistentes que debían combinarse con el estudio archivístico para hacer de la historia del arte algo dinámico,

22 GINER DE LOS RÍOS, F.: "Qué debe ser la universidad española en el porvenir", 1902, en SOTELO, A.: *op. cit.*, pp. 297 y 306-307.

23 ALTAMIRA Y CREVEA, R.: *Ideario pedagógico*, Madrid, Reus, 1923, p. 55.

24 MOLERO PINTADO, A.: *op. cit.*, p. 35.

25 OTERO URTAZA, E. M.: *Manuel Bartolomé Cossío. Trayectoria vital de un educador*, Madrid, CSIC, Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1994, pp. 61-129; 157-184 y 270-286.

26 *Ibidem.*, pp. 157-158.

27 MOLERO PINTADO, A.: *op. cit.*, pp. 36-38 y 89-90.

28 *Ibidem.*, *op. cit.*, pp. 39-41.

atendiendo al escenario-contexto donde cada elemento cobraba vital trascendencia. La ciudad integraba una serie de vestigios humildes, cotidianos y anónimos, que habían ido estratificándose durante centurias, aunque la mayor parte de la sociedad los desconociese. Precisamente, la compenetración entre los vestigios físicos y los sedimentos espirituales, las tradiciones y las costumbres de la sociedad era lo que contribuía a configurar su ambiente. Aunque no lo afirme abiertamente, quizás adelanta la exigencia de la interdisciplinariedad cuando afirma que la civilización es un producto histórico que se ha desarrollado fundamentalmente en las ciudades, integrando una serie de "intrahistorias" que implican un grado de complejidad elevado y exigen un estudio específico para descifrar su mensaje. Un estudio que deberá necesariamente, ser abordado a través de la concurrencia de otras disciplinas que van más allá de la arquitectura: "La reconstrucción del escenario histórico español en toda su complejidad se impone cada vez con mayor apremio"²⁹. En todos y cada uno de los casos en que Torres Balbás estudia las posibilidades de una intervención restauradora se patentiza su sólido bagaje intelectual amparado en el rigor positivista. Siempre huía de elucubraciones teóricas o razonamientos filosóficos, buscando el firme puntal del dato histórico-documental, considerando aspectos como la concepción espacial o la influencia del medio sociológico en la creación arquitectónica. No obstante, nunca negó la posibilidad que determinadas teorías pudiesen nutrir la historia del arte, si bien con matices realistas, que es precisamente donde reside su principal contribución³⁰.

Torres Balbás se formó en las ideas regeneracionistas de la Institución y de un modo especial, se preocupó por la reforma de la enseñanza de la Arquitectura, convirtiéndose en un tema de debate candente desde finales de la década de los diez y sobre todo, desde el plan vigente de 1914, instituido por Real Decreto. Algunos de sus compañeros compartían su posición, en concreto el profesor Teodoro de Anasagasti, quien criticó dicho plan de estudios y propuso el ideario de un plan moderno de enseñanza profesional que reivindicaba principalmente, una instrucción más práctica e integral³¹. Esta misma preocupación le llevó a escribir un "libro de propaganda y de combate", tal como él mismo lo definía, titulado *Enseñanza de la Arquitectura* (Madrid, 1923)³². Esta crítica era compartida por Torres Balbás, quien revelaba continuamente su preocupación por la falta de entendimiento de la profesión del arquitecto y con ello, de su enseñanza. Sus investigaciones ahondaron en detalles acerca de la formación del arquitecto restaurador, atendiendo fundamentalmente, al proceso de acercamiento de éste al monumento mediante la investigación constante. La reivindicación del estudio

29 TORRES BALBÁS, L.: "Málaga como escenario histórico", en *Arquitectura*, I, 187-188, julio-agosto, 1974, p. 17.

30 CHUECAGOITIA, F.: "Torres Balbás, restaurador e historiador de la arquitectura", en *Sesión conmemorativa de la Fiesta Nacional del Libro Español (celebrada el día 30 de abril de 1982 en la Real Academia de la Historia)*, Madrid, Instituto de España, 1982, pp. 25-26.

31 Ponencia presentada en la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid, en junio de 1918, dirigida al Ministro de Instrucción Pública. ANASAGASTI, Teodoro de: *Enseñanza de la Arquitectura*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra Artes Gráficas, 1923, pp. 10-24.

32 *Ibidem*.

de la arquitectura popular se cimentaba sobre cuatro puntos esenciales: existencia de multiplicidad y heterogeneidad de las manifestaciones; su carácter de colectividad y anonimato; la simplicidad técnica y material; la racionalidad en el empleo de los elementos y la adaptación al medio en el que se ubicaba³³.

La iniciativa de reforma de la enseñanza de la Arquitectura abogaba por el acercamiento del alumno a la práctica, favoreciendo con ello el descubrimiento de la arquitectura popular a través del trabajo de campo y su participación directa. Mediante la realización de dibujos y anotaciones personales se le proporcionaba al futuro arquitecto los instrumentos necesarios para desarrollar su capacidad de observación. A mediados del siglo XIX pudo concretarse la vieja aspiración de los docentes de realizar periplos por diferentes lugares particularmente significativos a nivel arquitectónico, urbano y pintoresco, acompañando a los alumnos en el adiestramiento del diseño arquitectónico in situ, para que éstos pudiesen tener acceso a un elenco arquitectónico heterogéneo. El profesor Antonio de Zabaleta, director de la escuela entre los años 1854 y 1856, manifestó su convencimiento de la idoneidad de tales expediciones para el adelanto del aprendizaje de los futuros arquitectos. La ciudad de Toledo³⁴, máximo exponente como crisol de las culturas grecorromana, visigoda, hispanomusulmana, judía o mozárabe, se presentaba como el destino elegido para inaugurar el nuevo itinerario didáctico de la Escuela de Arquitectura de Madrid³⁵. Además de que los dibujos realizados por los alumnos permitían enriquecer el modelo pedagógico tradicional de la Escuela, el Gobierno encomió el pragmatismo que evidenciaba esta práctica como un instrumento para dar a conocer el acervo monumental español fuera de sus fronteras, a través del encargo de la elaboración del "Catálogo Monumental de España", empresa que contribuiría tanto al conocimiento como a su conservación³⁶. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando quedó al cuidado de este trabajo y los dibujos, bocetos y vaciados de yeso serían duplicados a través de grabados y litografías, pasando posteriormente a ser propiedad de la Escuela. Los profesores serían los encargados de redactar el texto explicativo que contendría una breve historia del monumento en cuestión, incluyendo inscripciones y su correspondiente interpretación iconográfica, que debían acompañar a cada imagen³⁷.

Los docentes de la Escuela no eran partidarios de atender al edificio como hecho arquitectónico aislado, sino contextualizándolo en su historia política y civil, incluyendo noticias sobre las tradiciones y folclore popular de cada civilización

33 "Arquitectura Popular", *Discurso de D. Teodoro de Anasagasti leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María, el día 25 de marzo de 1929*. Madrid, Tipografía de Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1929, pp. 14-16 y 21.

34 Posteriormente, las excursiones artísticas se hicieron extensibles a otras provincias próximas como Madrid, Segovia, Salamanca y Guadalajara. PRIETO GONZÁLEZ, J. M.: *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid, CSIC, 2004, p. 165.

35 Se iniciaba de este modo una eficaz empresa que permanecería activa por espacio de muchos años y que se vincularía con los trabajos de la Comisión Central de Monumentos. *Ibidem.*, p. 158.

36 GAYA NUÑO, J. A.: *Historia de la crítica de arte en España, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975*, pp. 217-218.

37 PRIETO GONZÁLEZ, J. M.: *op. cit.*, p. 162.

adsrita al monumento: “las costumbres particulares y domésticas de los pueblos no pueden conocerse fácilmente sin el auxilio de los edificios”³⁸. Sin embargo, Luis Sazatornil reconoce la “relativa incapacidad” de los arquitectos para afrontar labores en el terreno historiográfico y archivístico, que por otra parte eran demandadas por una obra de semejante calibre. Quizás fue ésta la razón que motivó la incorporación de historiadores del arte en 1856 a la redacción de la obra, ahora red denominada *Monumentos Arquitectónicos de España*, bajo la supervisión académica y el patrocinio del Estado³⁹. José Amador de los Ríos, secretario por entonces de la Comisión Central de Monumentos, ya advertía de la apremiante necesidad de escribir la Historia de la Arquitectura Española. Pero la ausencia de una compleja investigación histórica en el ámbito universitario y la parcialidad de las investigaciones “afectaban al honor nacional”, con lo cual se planteaba la obligación de formar a un arquitecto ilustrado y docto, capaz de procurarse un profundo conocimiento de la evolución estilística de la arquitectura española⁴⁰. Para la elaboración de tal empresa, la contemplación era un factor preliminar ineludible y se debía atender a la concurrencia del medio físico, el carácter, el folclore o cualquier otra manifestación de la sociedad vinculada al objeto arquitectónico:

Su historia no puede ser fruto de meras especulaciones sobre las teorías de las artes de otros pueblos: es necesario que para bosquejarla preceda un análisis comparativo de cuantos monumentos se conservan todavía. Que el resultado del mismo o sea el producto de un sistema, sino el fruto de (...) la crítica más circunspecta⁴¹.

La razón fundamental de la realización de expediciones artísticas residía en “aprender a mirar”, descifrar la imagen que ofrecía la arquitectura mediante un análisis crítico de los edificios históricos, puesto que el aprendizaje de primera mano propiciado por el ejercicio de campo mantenía una distancia abismal con aquel realizado en la Escuela, sobre la base de una realidad reinterpretada en múltiples ocasiones. El entronque con la necesidad de forjar una historia nacional, en clave patriótica, favoreció que esta tendencia se consolidase como el instrumento perfecto para fraguar en los futuros arquitectos una conciencia arquitectónica y arqueológica, que les abocaría a delinear el estilo arquitectónico español tan ansiado, aunque les llevara a desempeñar en un primer momento labores de restauración monumental de corte violetiano.

Leopoldo Torres Balbás supo reconocer inmediatamente en el planteamiento de

³⁸ *Ibidem.*, p. 163.

³⁹ SAZATORNIL RUIZ, L.: “Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española”, en *Historiografía del arte español en los siglos XIX al XX, Madrid, Alpuerto, 1995*, p. 74.

⁴⁰ ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A.: “La crítica de arquitectura en España (1846-1890)”, en HENARES CUÉLLAR, I. y CAPARRÓS, L. [eds.]: *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, Universidad, 2008, p. 47.

⁴¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J.: “Sobre la necesidad de escribir historia de la arquitectura en España”, en *Boletín Español de Arquitectura*, n.1, 1846, pp. 100-103.

dicha práctica, la manifestación más evidente de las potenciales relaciones entabladas entre alumno-profesor y señaló la trascendencia del componente pedagógico de la misma, que se configuraba como un elemento de aprendizaje mucho más elocuente que la mera práctica profesional. En este sentido, la introducción de un nuevo método de instrucción que incorporaba la organización de excursiones por regiones, orientadas al estudio de los núcleos urbanos y la arquitectura enraizada en su ambiente vernáculo, fue la innovación del programa didáctico de Torres Balbás. Estos viajes suponían una fuente riquísima para la obtención de información histórica y gráfica, que vendría a complementar la historiográfica. Leopoldo Torres Balbás insistió en la conveniencia del estudio de la historia artística para la formación de los arquitectos, manifestando obvias influencias italianas.

No obstante, debemos señalar que los paralelismos sugeridos deben situarse únicamente a nivel teórico, ya que la dicotomía existente entre teoría y práctica que prevalece durante todo el período de la dictadura franquista en España, establece una retórica de estatismo experimental que alcanza en el terreno cultural sus cotas más altas. La utilidad de los estudios de historia en la formación de los arquitectos siempre fue un tema recurrente para Torres Balbás, quien sostenía la exigencia de conocer el peso de la tradición artística y arquitectónica propia de su país para un arquitecto dedicado a la restauración. Del mismo modo, resultaba imprescindible instruirle en las nociones más elementales de la historia de la arquitectura, olvidando el concepto tradicional y evolucionista (que confería una condición fija, pasajera y aislada a determinados estilos, determinados por sus formas precedentes y sucesoras), para abrazar formas dinámicas cimentadas en otras precursoras que fluían de un modo continuo o intermitente con el devenir. Coincidiendo con Gustavo Giovannoni, Torres Balbás sostiene que el ejercicio de la profesión del arquitecto supone fundamentalmente una tarea artística y se lamenta de que las escuelas de arquitectura adolezcan de la enseñanza de una verdadera historia de la arquitectura, pues la que se imparte no es más que una "asignatura verbal y erudita de fechas y estilos". Pero como artista, el arquitecto necesita conocer las obras de sus antepasados, no sólo a través de la exploración física y "la inspiración de la vida", sino mediante la historiografía del arte, ya que ésta representa un caudal de información extraordinario⁴².

Cuando Torres Balbás formó parte de la Delegación Española en la Conferencia de Atenas presentando el trabajo: "Evolución del criterio respecto a la restauración de monumentos en la España actual", que fue publicado en lengua francesa en la revista *Musseion* de 1932 y ampliado en 1933 en la revista *Arquitectura*, con el título "La reparación de los monumentos antiguos en España"⁴³, nos ofrece una aproximación

42 TORRES BALBÁS, L.: "La enseñanza de la historia de la arquitectura", en *Arquitectura*, V, febrero, 1923, p. 37.

43 La comunicación presentada en la Conferencia Internacional de Atenas fue publicada por Torres Balbás tres años más tarde, compilada en una serie de tres artículos correlativos en la revista *Arquitectura* (I, enero 1933, pp. 1-10), (II, mayo 1933, pp. 129-135) y (III, agosto 1933, pp. 213-223).

a la teoría de la conservación-restauración arquitectónica en España desde su visión personal del problema, que se revela como un acto de reflexión condicionado por el influjo de la doctrina giovannoniana. Pero asimismo, pone de relieve su reconocimiento a la figura de Francisco Giner de los Ríos, su maestro, que influirá notablemente en su valoración de la historia y la estética de los monumentos a través de las mencionadas visitas y excursiones⁴⁴. Con su participación en la Conferencia de Atenas se evidencia en Torres Balbás la asimilación del principio ético propugnado por Giner de Ríos sobre la adulteración de las obras de arte antiguas y la importancia que este último concede al criterio histórico, quien denuncia las restauraciones que falseaban por completo el monumento, condenándolo a una imagen abstracta y desprovista de vida⁴⁵. Su formación en el Centro de Estudios Históricos fue determinante, ya que le proporcionó el bagaje cultural necesario para enfrentarse a la investigación historiográfica⁴⁶. No obstante, en los trabajos de la Alhambra se tomarán como punto de partida las necesidades de la praxis más allá de los aforismos teóricos, lo que sin duda comprometerá la investigación histórica.

En el *XXI Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias* de 1952, Torres Balbás expone su opinión acerca de la historia, una ciencia eminentemente inexacta donde nunca eran definitivos los resultados, porque una representación histórica variaba según el criterio del historiador que la ejecutase, aunque reconociese que muchas ciencias exactas tuvieron su origen en construcciones provisionales sin la suficiente solidez temporal, encontrando paralelismos con la ciencia histórica⁴⁷. Siempre se mostró un entusiasta diletante de la historia del arte, aunque no compartiese su base científica, pues no le resultaba fácil la labor archivística. En cualquier caso, apostaba por el criterio historiográfico previo a la elaboración de catálogos e inventarios, reconociendo la necesidad de los estudios históricos para que la recuperación de un pasado lejano fuese efectiva, pues tan sólo recurriendo a la historia se podía reconstruir parte del pasado en toda su complejidad. Parafraseando a don Leopoldo: un arquitecto, al ignorar la historia del arte de su pueblo errará en la asimilación de sus formas pretéritas, necesarias para construir otras nuevas. No debemos olvidar que estas palabras provienen de un arquitecto eminentemente técnico y con mayor motivo, debemos insistir en la prioridad que Torres Balbás concede a la historia en las investigaciones sobre la arquitectura y la ciudad. A pesar de que él mismo reconoce carecer de una metodología adecuada para acceder los archivos y manejar un tipo de documentación tan específica, no duda en ratificar que la información obtenida únicamente de las fábricas resulta insuficiente y demasiado híbrida para conocer datos fiables acerca del edificio. Con

44 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, A.: "Leopoldo Torres Balbás: sobre monumentos y otros escritos", en GALLEGO ROCA, J. [dir.]: *Leopoldo Torres Balbás y Piero Sanpaolosi: Dos estudiosos, una cultura de la restauración arquitectónica*, Seminario Torres Balbás, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 68-69.

45 GALLEGO ROCA, J. [dir.]: *op. cit.*, p. 10.

46 VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C.: *Leopoldo Torres Balbás, Granada, Comares, 1999*, p. 39.

47 TORRES BALBÁS, L.: "Málaga como escenario histórico", *op. cit.*, pp. 16-17.

lo cual, aboga por el estudio de una historia de la arquitectura íntegra, puesto que ésta aporta un caudal de información valiosísimo que no excluye el que ofrece la observación directa, y asimismo, señala el importante enriquecimiento que supone la relectura de aportaciones remotas o consultar experiencias ajenas. Torres Balbás apuesta por una metodología para el estudio de la historia de la arquitectura que atiende a una revisión constante del pasado sin perder el contacto con el presente, con la realidad actual. Una metodología que se efectúa desde la profundización en la evolución de las inferencias, postulados o razonamientos precedentes, mostrando los modos y procedimientos mediante los cuales se ha llegado a ellos; o dicho de otro modo y con palabras de Torres Balbás: “mostrando la razón íntima a la que obedecen”. De este modo se podría elaborar una historia múltiple: tangible e intangible, visual e historiográfica; ambas imprescindibles para reforzar los medios técnicos propios del arquitecto, lo que le permitirá alcanzar el análisis, formular conclusiones y emitir juicios críticos solventes que no residen sino en la experiencia⁴⁸.

Otro aspecto interesante a destacar en la doctrina que propugna Torres Balbás en las aulas, es la formación del gusto estético en los arquitectos. Este aspecto resultaba ineludible para un arquitecto que pretendiese dedicarse a la restauración, pues había de remitirse inevitablemente a la tradición si pretendía juzgar las obras del pasado. Para emitir un juicio crítico ha de evaluarse firmemente la historia o el pasado, y ya hemos comprobado que en Torres Balbás ambos términos aparecen identificados como análogos, con lo cual, para valorar el pasado resultaba necesario experimentarlo, es decir, practicar la lectura de la antigüedad, saber ejercitar una mirada lógica, o dicho con sus palabras: “educar la vista”. Dichas acciones precisan de un adiestramiento que fomentará la sensibilidad artística y nos hará más exigentes, inclusive con nosotros mismos, mejorando nuestras aptitudes críticas. Del mismo modo que el arquitecto-conservador de un monumento debe poseer un depurado y exhaustivo bagaje histórico-artístico, debe además estar provisto de sólidos conocimientos científicos que le capaciten para afrontar la ardua tarea de restaurar. Huir de la tradición no favorecerá la expresión de ideas originales en modo alguno. Al contrario, al consultar la experiencia se aprende a vivificar los propios medios y hacer que éstos se desenvuelvan de un modo eficaz⁴⁹. Se trata de conservar los edificios tal como nos han sido transmitidos, preservarlos de la ruina, consolidarlos siempre con un profundo respeto a la obra original, pues sin conocer el Patrimonio cultural de una nación, será imposible aventurarse a su tutela y conservación:

*Cada día que pasa creo con convicción más firme que el estudio de la Historia, en el más dilatado sentido de la palabra, no puede, ni debe fragmentarse*⁵⁰.

El magisterio de Torres Balbás mostraba el aspecto positivo de la tradición,

48 TORRES BALBÁS, L.: “La enseñanza de la historia...”, *op. cit.*,

49 *Ibidem.*, pp. 36-40.

50 TORRES BALBÁS, L.: “Algunos aspectos del mudejarismo urbano medieval”, *Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1954.*

respaldando la incorporación de la funcionalidad de las tipologías de arquitectura popular a las obras de restauración, aunque desde el primer momento tropezó con la preocupación de encontrar avenencias entre la historia y la modernidad. Su obra deja traslucir su inquietud por la conservación del patrimonio, paralelamente a la introducción de las corrientes racionalistas procedentes de otros países europeos. Las lecciones de Torres Balbás fueron asimiladas por los arquitectos de la generación de 1925, quienes descubrieron en las enseñanzas de su maestro cómo aquellos edificios anónimos sencillos y funcionales podían ser compatibles con los planteamientos arquitectónicos de vanguardia y a la vez, podían abrir un camino que serviría para despojar a la arquitectura española de la etiqueta de desprestigio por la cual se caracterizaba en aquel momento⁵¹. Las enseñanzas de Torres Balbás no tardaron en dar sus frutos y fue él mismo quien elogió a dos alumnos de la Escuela, García Mercadal y Rivas Eulate, por confeccionar un álbum de dibujos sobre una serie de tipologías de casas populares ubicadas en diversas regiones españolas⁵². Con motivo de la publicación a título póstumo de la obra de Torres Balbás *Obra Dispersa*, editada por el Instituto de España, Fernando García Mercadal recordará cómo su influencia en el alumnado de la escuela será enorme: “no tuve la fortuna de ser discípulo de Torres Balbás, que fue un gran profesor, muy querido de sus alumnos (...)”⁵³.

Resulta evidente encontrar en la obra de uno de los más insignes discípulos de Leopoldo Torres Balbás, Fernando Chueca Goitia, una constante preocupación humanista, que sitúa la arquitectura popular por encima de los parámetros habituales, encontrando en ella determinados valores existenciales sólo accesibles a través de la historia. Cada arquitectura obedece a un determinado sistema constructivo y tiene tras de sí una peculiar circunstancia histórico-cultural de la que se convierte en fiel reflejo, con sus singularidades condicionadas por el tiempo y el espacio⁵⁴. El maestro Chueca hizo ostensible a través de su obra la razón por la que se había admitido la inexistencia de un estilo arquitectónico español, debido en gran parte a la inaceptación y al descrédito atribuido a la arquitectura popular, rechazando con ello gran parte de la historia española. Chueca recuerda como su maestro era un hombre aparentemente distante y reservado, pero que en el trabajo fuera de las aulas se tornaba infinitamente más cordial y cercano. Respecto a sus enseñanzas, afirma

51 Torres Balbás vio interrumpida su labor docente en 1923, cuando accedió al cargo de Arquitecto Conservador de la Alhambra. Años después volvería a desempeñar su magisterio.

52 Dicho álbum recogía ejemplos de arquitectura popular de Asturias, País Vasco, Navarra, Aragón, Castilla, y Extremadura, siendo presentando en la “Exposición Nacional de Bellas Artes” celebrada en el Palacio de Cristal de Madrid en 1922. Posteriormente Fernando García Mercadal glosaría sus investigaciones sobre el tema en una obra monográfica (*La casa popular en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1930), a través de la cual mostraría un recorrido por la arquitectura vernácula española. TORRES BALBÁS, L.: “Arquitectura española contemporánea: Glosas a un álbum de dibujos”, en *Arquitectura*, IV, agosto, 1922, pp. 338-348 y “Notas al margen del álbum de un arquitecto”, en *Arquitectura*, II, febrero, 1919, pp. 33-36.

53 GARCÍA MERCADAL, F.: “El recuerdo de Leopoldo Torres Balbás”, en *Sesión conmemorativa... op. cit.*, p. 16.

54 CHUECA GOITIA, F.: *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes castizos de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra, Madrid, Dossat, 1979, p. 31.*

que podían ser hasta cierto punto áridas y sin embargo, atraían a los estudiantes: “llegaban a los alumnos en una forma que no conseguían otros profesores, porque el pedagogo estaba allí (...) notaban en Torres Balbás un cierto tipo de autoridad moral que resplandecía constantemente en sus clases”⁵⁵.

Indudablemente, debemos reconocer este mérito a Leopoldo Torres Balbás, pues su inicial empeño en reconocer los valores de la arquitectura popular y su habilidad para transmitirlos propició una estimación que se intensificará durante los años treinta con el movimiento del Grupo de Artistas Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura (GATEPAC), que reivindicarán la arquitectura vernácula como un camino hacia la modernización arquitectónica española. Con el estallido bélico la labor de la ILE fue cesada al ser considerada un arma peligrosa para el nuevo Estado y a los hombres formados en su seno se les reconoció como padres espirituales del movimiento revolucionario, acusándoles de privilegiar aquellas actividades próximas a su ideario. Los duros ataques contra la Institución no tardaron en aparecer: críticas al sistema de acceso por oposición a las cátedras; censura de las excursiones y la impartición de lecciones fuera de las aulas; reprobación de pensionados en el extranjero a costa del Estado; tildes de masonería⁵⁶: “(...) el profesor no es un ente abstracto, sino que tiene por misión preparar hombres útiles a la sociedad de su tiempo y a la Patria de la que forma parte. Por ello todas esas cualidades han de hallarse armonizadas en el ambiente nacional”⁵⁷. La Ley de Reforma Universitaria de 1943 marcará el inicio de la reestructuración legislativa en materia de educación; una norma direccionada hacia la renovación de la tradición gloriosa de la Nación, hacia la búsqueda de la hispanidad; una universidad que aspirará a formar un profesorado acorde con la construcción de una Nueva España Imperial⁵⁸:

*(...) el Nuevo Estado acometió, bajo el impulso del Caudillo, la gran empresa de dotar a España de un sólido instrumento que (...) fuera la base de una reestructuración tradicional de los valores universales de la cultura y, al propio tiempo, el medio más apto para crear una ciencia española al servicio de los intereses espirituales y materiales de la Nación (...) Si alguna depuración exigía minuciosidad y entereza para no doblegarse con generosos miramientos a consideraciones falsamente humanas era la del profesorado*⁵⁹.

55 CHUECA GOITIA, F.: “Torres Balbás, restaurador e historiador...”, *op. cit.*, p. 36.

56 AA: VV.: *Una poderosa fuerza secreta. La Institución Libre de Enseñanza, San Sebastián, Editorial Española, 1940, pp. 131-138.*

57 ALLUÉ SALVADOR, M.: “La formación del profesorado”, en AA: VV.: *Una poderosa fuerza... op. cit.*, p. 135.

58 MONTORO ROMERO, R.: *La universidad en la España de Franco (1939-1970): Un análisis sociológico, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981, pp. 31-32 y 35.*

59 OTERO CARVAJAL, L. E.: “La destrucción de la ciencia en España. Las consecuencias del triunfo militar de la España franquista”, en *Historia y Comunicación Social, n. 6, Madrid, Universidad Complutense, 2001, pp., 149-186.*

Arquitectura modernista en Granada

Liliana Campos Pallarés

Universidad de Granada

RESUMEN

El Modernismo arquitectónico no tuvo un desarrollo espectacular en Granada, aunque la crítica histórico-artística ha tendido a infravalorar un patrimonio que, teniendo como principal escenario la Gran Vía, se extiende también a otras zonas de la ciudad. A través de un recorrido por la geografía urbana granadina, este trabajo analiza las huellas que el Art Nouveau dejó en sus fachadas, incluyéndose también en el estudio algunos monumentos funerarios del Cementerio de San José.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura/ Modernismo/ Art Nouveau/ Granada.

Art Nouveau architecture in Granada

ABSTRACT

Architectural Art Nouveau has had no spectacular development in Granada, although artistic-historical criticism has tended to underestimate a heritage whose setting is the Gran Vía, but which also extends to other parts of the city. Via a journey through the urban geography of Granada, this work analyses the marks left by the Art Nouveau on its façades, including some of the funeral monuments of the San José cemetery.

KEY WORDS: Architecture/ Modernism/ Art Nouveau/ Granada.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

El interés por el Modernismo en España se ha visto renovado en las últimas décadas, especialmente a partir de la de los 60, cuando se inicia una lenta revalorización de las manifestaciones artísticas adscritas a este estilo. Esta nueva estimación se ha traducido en un incremento del número de monografías y trabajos de investigación dedicados al mismo, que han permitido un estudio más amplio de su influencia, abarcándose lugares de la geografía española que hasta ese momento habían permanecido prácticamente ignorados, eclipsados por la importancia de Cataluña. Posturas como la de Oriol Bohigas, que hablaba de un Modernismo exclusivamente catalán¹, han sido plenamente superadas, siendo cada vez más los Historiadores del Arte que centran su labor investigadora en el análisis de la influencia del *Art Nouveau* en otros muchos puntos del territorio nacional.

No obstante, y pese a que este nuevo impulso se ha afectado a todo el país, el foco andaluz —y especialmente Andalucía Oriental— carece todavía de estudios

* CAMPOS PALLARÉS, Liliana: "Arquitectura modernista en Granada", en Boletín de Arte nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 69-90. Fecha de recepción: Noviembre de 2009.

¹ BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol: *Arquitectura modernista*. Barcelona, Lumen, 1968. En un trabajo posterior, no obstante, el arquitecto catalán ampliaba, en cierto modo, esa visión restrictiva. Vid. BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol (1971): *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Barcelona, Lumen, 1983.

monográficos que le otorguen la importancia que se merece. Los primeros escritos que hablan de un Modernismo español fuera de Cataluña lo hacen de forma tímida y subyugándolo siempre al referente catalán; en ellos, apenas si se hace mención a los casos andaluces². La profesora Mireia Freixa admite que «la historiografía sobre el modernismo andaluz se ha centrado muy particularmente en la Andalucía Occidental, y sólo contamos con algún estudio muy puntual respecto a Málaga, Almería y Granada»³, en lo que supone una importante llamada de atención que advierte del escaso interés que el Modernismo ha suscitado en dichas provincias. El investigador Pedro Navascués Palacios, por su parte, afirma, al referirse a tierras meridionales, que «el modernismo viene a cerrar un siglo de poca vitalidad arquitectónica en Andalucía»⁴, para centrarse luego, casi de forma exclusiva, en el análisis de la arquitectura modernista perteneciente a la ciudad de Sevilla.

Los trabajos sobre Modernismo a nivel andaluz son escasos, y en la mayoría de los casos sólo forman una pequeña parte de obras o enciclopedias de temática mucho más amplia. Dos de los principales investigadores del *Art Nouveau* en Andalucía, Alberto Villar Movellán y Víctor Pérez Escolano, publican lo que supone el primer artículo que aborda la situación de la arquitectura modernista en el sur de la península⁵. El texto no está exento de nociones generales básicas sobre el estilo y la situación económica y cultural de las provincias andaluzas a principios de la pasada centuria, que facilitan una rápida comprensión por parte del lector poco formado en temas artísticos; además, resultan muy interesantes los catálogos de edificios modernistas, que se incluyen junto con su localización en un plano, a pesar de que se realizan sólo para algunas localidades de Andalucía Occidental. Hemos de lamentar, sin embargo, el que la referencia a Andalucía Oriental consista en un breve párrafo en el que se engloban las ciudades de Granada, Málaga y Almería.

Años más tarde, Villar Movellán realiza un recorrido por los inmuebles que constituyen los más claros ejemplos de la vida del Modernismo en nuestra Comunidad⁶. De nuevo se resalta Sevilla como el centro que ofrece mayor atractivo, realizándose un análisis más profundo de las provincias occidentales que de aquellas orientales, a las que sólo se menciona en la parte final de la publicación. En el pequeño párrafo que dedica a Granada, destaca la importancia de la Gran Vía, que califica como «el muestrario más completo del Art Nouveau en Andalucía»⁷, citando a continuación algunos de los

2 El ejemplo más extremo lo encontramos en el brevísimo apartado que Juan Antonio Gaya Nuño dedica a la arquitectura modernista española al margen de la catalana, en el que ni siquiera hace referencia a la región andaluza. Este sucinto capítulo es, más un análisis serio de la situación, una mera enumeración de ciudades y arquitectos ibéricos que pueden adscribirse a este estilo. Vid. GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo XX*, en AA.VV.: Col. *Ars Hispaniae*, v. 22. Madrid, Plus Ultra, 1977, págs. 41-42.

3 FREIXA SERRA, Mireia: *El modernismo en España*. Madrid, Cátedra, 1986, pág. 253.

4 NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro: *Arquitectura española: 1808-1914*, en AA.VV.: Col. *Summa Artis*, v. 35. Madrid, Espasa Calpe, 1993, pág. 586.

5 PÉREZ ESCOLANO, Víctor y VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "Arquitectura modernista andaluza", *La Ilustración Regional*, nº 4, Sevilla, 1974, págs. 57-58.

6 VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "Modernismo en Andalucía", en AA.VV.: *Gran Enciclopedia de Andalucía*, v. 10. Sevilla, Promociones culturales andaluzas, 1979, págs. 120-123.

7 *Ibidem*, pág. 122.

arquitectos más sobresalientes que trabajaron en la ciudad en los inicios de siglo XX.

Del mismo autor es «El modernismo arquitectónico andaluz y su singularidad»⁸, un texto en el que ya encontramos un apartado propio para Andalucía Oriental, donde vuelve a hablar de la Gran Vía granadina como el aporte más interesante del Modernismo arquitectónico andaluz, y señala además en ella una manifiesta influencia de la escuela catalana. En las conclusiones de la ponencia, Villar diferencia dos áreas dentro de la estética modernista andaluza: por un lado, la Baja Andalucía, que recibe influencias de corte europeo; por el otro, Andalucía Oriental, de un mayor influjo catalán. Esta distinción supone, al fin, un importante reconocimiento de la solidez y personalidad que el *Art Nouveau* adquirió en territorio andaluz.

En una de las enciclopedias dedicada a nuestra región, que lleva por título *Historia del Arte en Andalucía*, Antonio de la Banda y Vargas hace una breve alusión a su modernismo arquitectónico, esta vez con mucha menos fortuna para Granada, a la que apenas si dedica unas líneas meramente alusivas⁹. No obstante, cita una casa de la localidad de Huéscar que constituye un buen ejemplo de la expansión de la arquitectura modernista por la provincia granadina, añadiendo una foto en la que se aprecia la hermosa fachada del inmueble.

Una de las obras más recientes sobre Arte en Andalucía es la escrita por los profesores Rafael López Guzmán e Ignacio Henares Cuéllar: *Andalucía: cultura y diversidad*; en ella, los autores destacan la presencia del Modernismo en las grandes vías que la incipiente burguesía andaluza de principios del siglo XX abre en la trama urbana de las capitales de la región, señalando en caso granadino como el mejor ejemplo¹⁰. Conscientes de la trascendencia artística de estos inmuebles, lamentan las destrucciones y sustituciones del patrimonio modernista que se produjeron en los años setenta del pasado siglo, y que suponen el mejor ejemplo de las nefastas consecuencias que la falta de respeto hacia nuestro legado histórico tuvo en las transformaciones urbanas del momento.

Para encontrar trabajos que profundicen más en el Modernismo propiamente granadino, habremos de acudir a revistas como *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* o a guías de la ciudad. Sin embargo, estas referencias se integran, en la mayoría de los casos, dentro de textos de temática urbanística o referidos a determinadas zonas de la capital, y rara vez se articulan en base a la propia corriente artística. A ellas volveremos más adelante.

Antes de analizar el lugar que el *Art Nouveau* ocupa en estas publicaciones, hemos de referirnos a la revista *La Alhambra*, una de las primeras de carácter local que trata temas relacionados con las Bellas Artes. En sus 26 años de vida -de 1898 a 1924-, se publican en ella un par de artículos que versan sobre el Modernismo, aunque lo hacen desde una perspectiva no histórica y un tanto incierta, pues pertenecen a los

8 VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "El modernismo arquitectónico andaluz y su singularidad", en AA.VV.: *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e Hispanoamericano*. Córdoba, Diputación, 1987, págs. 169-189.

9 BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "De la Ilustración a nuestros días", en AA.VV.: *Historia del Arte en Andalucía*, v. 8. Sevilla, Geve, 1991, págs. 247-259.

10 LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y HENARES CUÉLLAR, Ignacio: *Andalucía: cultura y diversidad*. Madrid, Lunverg, 2004, pág. 293.

años de pleno auge del movimiento artístico. El primero de ellos, escrito por Luis Sáinz de los Terreros, constituye una dura crítica a la arquitectura del momento, tanto a la de corte historicista –mera «copia de formas antiguas»¹¹– como a la modernista –«conjunto de formas sin sentido [...] sin valor artístico alguno»¹²–. Según el autor, la arquitectura que le es contemporánea no cumple con su principal función, esto es, satisfacer las necesidades de su época y distinguirse, precisamente por ello, de las pasadas; De los Terreros no sólo no considera las formas modernistas como algo novedoso, sino que, además, las priva de cualquier tipo de valor estético.

El segundo artículo resulta ser un fragmento del libro *Las Catedrales de España*, de Ricardo Benavent¹³. La opinión que el Modernismo merece para dicho autor es absolutamente negativa, llegando éste a afirmar que es «el periodo más decadente que el arte, en sus cinco manifestaciones, ha tenido»¹⁴; utiliza, para describir el *Art Nouveau*, adjetivos como “violento”, “fuera de proporciones”, “deforme” o “vicioso”, culpando a los catalanes de que tan grotesco estilo haya penetrado en tierras españolas. La visión de Benavent ni siquiera aboga por un estilo arquitectónico nuevo y modernizante, sino que alude a la grandeza de construcciones de grandes civilizaciones pasadas, como la persa o la egipcia, de las que cree que sería interesante una reconstrucción, al igual que se ha hecho con templos y edificios civiles griegos o romanos¹⁵.

Ocupándonos ya de publicaciones más recientes, y más concretamente de la citada *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, es necesario advertir acerca de las marcadas diferencias entre las posturas de los distintos estudiosos del Modernismo que escriben en la revista: mientras que Antonio Checa Godoy afirma que «el Modernismo pasa de puntillas por Granada y apenas algunas modestas viviendas de dos o tres plantas dispersas por la ciudad muestran su influencia»¹⁶; para José Álvarez Lopera, cuyo artículo se publica en la misma revista tan sólo un año después, la demolición de algunos edificios de la Gran Vía supone «la desaparición del ambiente modernista de la calle, muy marcado y de una homogeneidad que le prestaba un cierto carácter, en absoluto despreciable»¹⁷. Otros investigadores, como Ángel Isac Martínez de Carvajal, consideran que el Modernismo local se ve entremezclado en las fachadas de los inmuebles con otros elementos pertenecientes a un eclecticismo historicista o a modelos regionalistas¹⁸.

11 SÁINZ DE LOS TERREROS, Luis: “El estilo moderno en arquitectura en España”, *La Alhambra*, nº 221, Granada, 1907, pág. 230.

12 *Ibidem*, p. 230.

13 BENAVENT I FELIU, Ricardo: “Poder expresivo de la Arquitectura”, *La Alhambra*, nº 376, Granada, 1913, págs. 501-504.

14 *Ibidem*, pág.503. Las cinco manifestaciones del arte a las que se refiere son: literatura, pintura, escultura, música y arquitectura.

15 *Ibid.*, pág.503.

16 CHECA GODOY, Antonio: “Sociedad y urbanismo en la Granada contemporánea (1808-1974)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 11, 1973-1974, pág. 349.

17 ÁLVAREZ LOPERA, José: “Granada y su destrucción en el año europeo del patrimonio arquitectónico”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 12, 1975, pág. 175. De la opinión del historiador granadino participa el profesor José Manuel Gómez-Moreno Calera, como manifestará en su artículo “Reflexiones sobre el deterioro monumental de Granada”, que se incluye dentro del número 20 de la publicación, del año 1989.

18 ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel: “Transformación urbana y renovación arquitectónica de Granada. Del “plano geométrico” (1846) al Gran Parque (1929)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 18, 1987, págs. 207-230.

Respecto a las guías de Granada, son de obligada mención las que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, realizaron los eruditos locales Manuel Gómez Moreno, Francisco de Paula Valladar y Antonio Gallego Burín: la *Guía* de Gómez Moreno resultó ser la más completa de las que se publicaron entonces¹⁹; la escrita por Valladar es de una escritura clara y fluida, a pesar de su manifiesta pereza a la hora de describir los edificios²⁰; mientras que la de Gallego y Burín fue reeditada más de una decena de veces a lo largo del pasado siglo, y supone una importantísima fuente de conocimiento para el estudio de los inmuebles que han ido desapareciendo en la ciudad hasta nuestros días, a pesar de que la fiebre destructiva ya había invadido Granada décadas antes de que se publicara²¹. Las dos primeras –sobre todo la de Gómez Moreno– son demasiado tempranas como para incluir dentro de sus páginas la arquitectura modernista, y la de Gallego y Burín no realiza ninguna alusión a ella, quizás debido al poco interés que dicho estilo suscitaba en aquellos años.

Nuevos paseos por Granada y sus contornos es una interesante obra en varios volúmenes que recoge textos literarios, históricos y artísticos acerca de la ciudad, y en la que Juan Gay Armenteros exalta la decoración modernista de la Gran Vía, que califica de «imaginativa, desbordada en algunos casos, caprichosa y sin sentido en otros, pero nunca anodina»²².

Las posteriores guías de la ciudad, que generalmente analizan de forma individual sus edificios más emblemáticos, están lejos de recoger todos los inmuebles de interés modernista que en ella se dan. La *Guía de arquitectura de Granada* de Carlos Jerez Mir, apenas si señala un ligero carácter modernista en muy contadas construcciones –y, curiosamente, ninguna perteneciente a la Gran Vía–, como el número 7 del Paseo de la Bomba o la conocida como Villa Pineda, en la Antigua Carretera de Málaga²³. Otro de estos manuales, con idéntico título a la anterior, es el elaborado por Eduardo Martín Martín y Nicolás Torices Abarca; en él, el único edificio modernista al que se hace referencia es el interior de la joyería *La Purísima* de la calle Reyes Católicos, que ha sido recientemente demolido, dejándose en pie tan sólo la fachada²⁴. En la *Guía de la Granada desaparecida*, Juan Manuel Barrios Rozúa realiza un análisis de los edificios destruidos durante los siglos XIX y XX sin hacer mención alguna a los edificios modernistas de la ciudad que ya no se encuentran en pie, pese a tratarse de una publicación relativamente reciente²⁵.

Granada en siete paseos es un breve y ameno recorrido por la historia, cultura y

19 GÓMEZ MORENO, Manuel: *Guía de Granada*. Granada, Ventura, 1892.

20 VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula (1890): *Guía de Granada. Historia, descripciones, artes, costumbres e investigaciones arqueológicas*. Granada, Universidad, 2000.

21 GALLEGO Y BURÍN, Antonio (1961): *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, Comares, 1996.

22 GAY ARMENTEROS, Juan: “Un paseo por el centro de Granada”, en AA.VV.: *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, v. 1. Granada, Caja General de Ahorros, 1992, pág. 442.

23 JEREZ MIR, Carlos: *Guía de arquitectura de Granada*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1996, págs. 273 y 280.

24 MARTÍN MARTÍN, Eduardo y TORICES ABARCA, Nicolás: *Granada: guía de arquitectura*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1998, p. 260.

25 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel: *Guía de la Granada desaparecida*. Granada, Comares, 1999.

arte granadinos, más apto para quien se acerca por primera vez a la ciudad que para el estudioso que quiera profundizar en el tema²⁶. A través de siete itinerarios distintos, M^a Carmen Alonso Morales describe las principales áreas urbanas que las distintas etapas históricas han ido conformando, siendo la última de estas rutas la que atraviesa la zona más reciente del casco histórico, que abarca la Gran Vía, Puerta Real y la Carrera de la Virgen. A propósito de la primera, la autora sostiene que «ahora podría ser un excelente ejemplo de avenida modernista, con las fachadas de cada edificio con sus características particulares, pero durante los años sesenta y setenta del siglo XX, muchas de las casas originales fueron derribadas y ocupadas por edificios horribles, cuya construcción sólo debió de estar determinada por la enorme especulación inmobiliaria del momento»²⁷.

La última de estas guías es la publicada en 2006 con el título *Guía turística de Granada y su provincia*, escrita en su mayor parte por profesores del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada²⁸. Está compuesta por dos volúmenes, el primero de los cuales se centra principalmente en el análisis de la arquitectura de los distintos barrios de la capital, citando en algunos casos también ejemplos de pinturas y esculturas ligadas a determinados inmuebles. Curiosamente, no se dedica más de media página al estudio de la Gran Vía, a la que se atribuye un repertorio de formas historicistas, eclécticas y “pseudomodernistas”. El segundo tomo está dedicado a la provincia de Granada, y en él hemos de destacar la mención que se hace de la casa modernista de Huéscar, señalándose sus claras reminiscencias catalanas y estableciéndose como un excepcional ejemplo de vanguardia arquitectónica dentro de la urbe²⁹.

La Gran Vía de Colón ha sido, sin duda, la arteria granadina que más trabajos de investigación ha generado en las últimas décadas en la ciudad, además de ser su principal escenario modernista, pues su construcción coincidió con los años de apogeo de este estilo. No obstante, monografías dedicadas a dicha calle como las de Manuel Martín Rodríguez o Gabriel Pozo Felguera³⁰, se centran más en los aspectos económicos y culturales que envolvieron la erección de los inmuebles que en la estética de sus fachadas.

El documento más completo que hasta la fecha poseemos acerca del Modernismo granadino es el que Emilio Ángel Villanueva Muñoz publica dentro del libro que recoge las ponencias y comunicaciones presentadas en el *Congreso Nacional de Arquitectura Modernista*, celebrado en Melilla en abril de 1997³¹. Se trata de un estudio del Modernismo almeriense y granadino, dedicando especial atención, en el último caso, a la Gran Vía de Colón, sin menospreciar otros edificios con homólogas decoraciones dispersos por el casco antiguo y la periferia. La diferencia entre éste y otros escritos que hablan sobre la Gran Vía es que, en este caso, es el Modernismo el

26 ALONSO MORALES, M^a Carmen: *Granada en siete paseos*. Granada, Centro de Lenguas Modernas, 2000.

27 *Ibidem*, pág. 172.

28 AA.VV.: *Guía turística de Granada y su provincia*. Granada, Fundación José Manuel Lara, 2006.

29 *Ibidem*, v. 2, pág. 92.

30 MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel: *La Gran Vía de Granada*. Granada, Caja General de Ahorros, 1986; POZO FELGUERA, Gabriel: *La Gran Vía de Granada: un siglo*. Granada, Caja Rural, 1997.

31 VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio: “Ciudad y arquitectura modernista en la Andalucía Oriental”, en AA.VV.: *Arquitectura y Modernismo: del historicismo a la modernidad*. Granada, Universidad, 2000, págs. 221-246.

argumento principal, estructurador del texto³².

Para finalizar este barrido historiográfico, hemos de citar una guía de Granada que, hace tan sólo tres años, sacó a la luz el periódico local *Ideal*, que lleva por título *Granada en tus manos*. En el quinto tomo, dedicado al centro histórico de la ciudad, el profesor Ricardo Anguita Cantero realiza un minucioso estudio acerca de la construcción de la Gran Vía, analizando, uno a uno, los principales edificios que, a lo largo del siglo XX, se han levantado en ella. La postura del investigador es muy crítica con respecto a las voces que exaltan dicha calle como un claro ejemplo de conjunto modernista homogéneo, y califica de “semimodernistas” algunas de las características formales que se han venido englobando dentro de la estética del *Art Nouveau*³³.

Los datos facilitados a lo largo de estas líneas ponen de manifiesto la falta de atención por parte de los estudiosos de la arquitectura hacia el Modernismo en Granada, que contrasta con el interés que ejemplos de otros movimientos artísticos, más fructíferos en cuanto a número de construcciones, han despertado en los historiadores del arte. Concluimos este apartado afirmando que, pese a las advertencias que décadas atrás realizaron investigadores como Mireia Freixa o Alberto Villar acerca del estadio embrionario en el que se encuentra la investigación referente al Modernismo en Andalucía Oriental, la situación no ha mejorado, y exige una revisión urgente que permita una análisis más profundo del que hasta ahora se ha realizado. Quizás así se tenga una idea menos fragmentaria de la influencia real que dicho estilo ejerció en estas tierras meridionales.

2. EL MODERNISMO EN LOS DISTINTOS BARRIOS GRANADINOS.

A continuación, y con la intención de aproximarnos a la situación real del movimiento artístico en Granada, pasamos a un análisis pormenorizado de la arquitectura de influencia modernista de la ciudad a través de las distintas áreas que componen el centro urbano.

2.1. BARRIO DE LA VIRGEN

La zona que circunda la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias es el escenario de algunos de los ejemplos más interesantes de la ciudad, que, a diferencia de los de la Gran Vía, suelen ser olvidados en las obras que tratan el Modernismo granadino.

El primero de ellos es el inmueble situado en la calle Ancha de la Virgen número

32 Villanueva concluye, no obstante, con una visión realista de la fortuna del Modernismo en Andalucía, afirmando que éste no fue capaz de eclipsar al Eclecticismo, cuya estética inundó gran parte de las construcciones de la época.

33 ANGUITA CANTERO, Ricardo: “La Gran Vía de Colón: la construcción de una calle moderna en el centro histórico de Granada”, en AA.VV.: *Granada en tus manos*, v. 5. Granada, Corporación de Medios de Andalucía, 2006, págs. 16-56.



1. Detalle de la fachada de Ancha de la Virgen 5.

5, transversal a la Carrera del Genil³⁴ [1]. Está compuesto de planta baja, y dos pisos superiores de tres vanos cada uno: el central está constituido por un cierre corrido, que ocupa los huecos izquierdo y medianero, y una ventana en la parte derecha; en el tercer y último nivel, los dos vanos que coinciden con el cierre inferior comparten un mismo balcón. Destacan las molduras superiores de las ventanas, de una blandura volumétrica que contrasta con el esquematismo ornamental del cierre, de motivos que enlazan con la vertiente modernista geométrica. También la rejería del conjunto combina formas organicistas -el latiguillo- con otras más propias de la *Sezession* -los círculos concéntricos y las tres bandas paralelas-. El muro está decorado con un esgrafiado de motivos vegetales de corte clasicista; la puerta principal, de arco carpanel apainelado, nos ofrece un magnífico trabajo en carpintería, con una interesante talla de elementos florales que se entrecruzan, y que también lucen el característico latiguillo. Lamentablemente, el bloque se encuentra en un pésimo estado de conservación, consecuencia de una situación de abandono sufrida durante muchos años, que ha desvirtuado en gran medida su belleza y originalidad.

En esa misma calle, y haciendo esquina con Enriqueta Lozano, se ubica el inmueble número 25. Consta de semisótano, formado por sillares planos y rústicos, una planta inferior, dos pisos sobre ella separados por líneas de impostas, y un tercero, con una amplia terraza, añadido con posterioridad. De nuevo encontramos el

34 Uno de los pocos investigadores que ha recordado la importancia de este bloque, aunque sin detenerse en su análisis artístico, ha sido Emilio Villanueva Muñoz. Vid. VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio: *op. cit.*, pág. 245, nota 15.

esgrafiado cubriendo buena parte del exterior de las dos plantas superiores, aunque en este caso se trata de un motivo floral estilizado muy cercano a la vertiente geométrica del Modernismo, que le aporta un carácter único dentro de la arquitectura de la ciudad. En el mirador del lado menor de la fachada, hecho en madera, se aprecian las tres líneas paralelas propias de esta variante, que también aparecen en las cartelas o pinjantes que hay entre los huecos del segundo piso del mismo muro. La puerta de entrada está adornada con flores de largos y angulosos tallos, que siguen la línea del esquematismo que predomina en el edificio. Junto a esta estilización ornamental aparecen, asimismo, otros elementos que tienden a un mayor naturalismo, entre los que destacan las carnosas hojas situadas en los vértices superiores del recercado de los vanos, todos ellos adintelados.

En una de las calles paralelas a Ancha de la Virgen, que recibe el nombre de Mirasol, se sitúa el edificio número 24, sencillo y de una sobria fachada en la que, sin embargo, llaman la atención las molduras de sobreventana del primer piso, de un cierto interés modernista. Se trata de un tipo de moldura curva, en la que sobresale ligeramente la clave, decorada con una gran flor en el centro y largas ramas que se extienden a los lados. Será éste un esquema que se repetirá, tanto de forma idéntica como con pequeñas variaciones, en numerosos edificios del casco antiguo de la ciudad.

Ya en la Carrera del Genil, y justo a la izquierda de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, se ubica el Bar *Granados*, que ocupa la planta baja de un bloque con tres pisos superiores, y cuyos frentes están prácticamente desornamentados. Las puertas de madera de dicho bar contrastan, no obstante, con el resto del edificio, pues poseen un carácter modernista conferido por el trazado curvilíneo de los cuarterones superiores y de los travesaños que dividen las tres hojas de abajo.

El Paseo de la Bomba es, sin duda, uno de los mejores escenarios de arquitectura burguesa de principios del siglo XX de la ciudad. Surgió de la urbanización de la antigua Huerta de la Estefanía hacia el año 1905, y se levantaron en él hermosos chalets rodeados de jardines que aportan a la calle un aspecto muy señorial. El primero de ellos es el número 6, que corresponde a las tendencias regionalistas de moda en la época, aunque con un estilo que enraíza más bien con la arquitectura tradicional del norte, lo que le aporta un carácter particular. Es de resaltar el uso generoso que se hace de la madera, que se extiende a balcones, aleros y miradores. Nuestro interés se centra en los huecos del primer piso de la fachada que da al Paseo, pues sobre las contraventanas presentan una sinuosa decoración vegetal de marcada esencia modernista³⁵.

El siguiente edificio de interés de la calle es el número 7, en el que apreciamos un mayor número de detalles de raíz modernista, insertos dentro del gusto historicista que impera en la ornamentación. Un ejemplo de ello es el gran cierre de su fachada, cuyas columnas de “pata de elefante” –característica típica del *Art Nouveau*- aportan

³⁵ Desgraciadamente, una de esas placas ha sido perforada para colocar sobre ella un aparato de aire acondicionado.



2. Cierre de Paseo de la Bomba 7.

3. Frontón de Paseo de la Bomba 10.

organicidad al conjunto [2]. Son igualmente destacables las molduras de los vanos del primer piso, aladas y con adornos vegetales en relieve, así como los elementos florales que se repiten de forma seriada a lo largo de la cornisa.

Por último, hemos de hacer alusión al chalet número 10 del Paseo, actual Centro Juvenil *Nazaret*. Su fachada es sobria, pero de gran elegancia, con una escalinata curva de acceso que rodea la torreta circular adosada al lateral izquierdo y que discurre sobre parte del semisótano. Su decoración, aunque escasa, es muy significativa: en el frontón triangular desventrado del extremo derecho, que está ligeramente adelantado con respecto al cuerpo central, se dan relieves de muy blandas formas, que se ajustan a la cúspide del mismo y enlazan con el cuerpo inferior aprovechando su abertura [3]. Adosados a los flancos se disponen dos pinjantes en los que se puede apreciar la fecha de construcción del edificio -1910- en caracteres completamente modernistas, y que se repiten en la parte trasera del edificio, donde la terraza que remata la fachada se sustituye por un tercer piso. Bajo la balaustrada de dicha terraza, cartelas de decoración vegetal se alternan con molduras escultóricas antropomorfas, de igual plasticidad que los anteriores relieves; mientras que los antepechos de los huecos del segundo piso de la fachada se decoran con una cruz en aspa que evoca el Modernismo de la *Sezession*.

4. Moldura de Rejas de la Virgen 4.



2.2. BARRIO DE FIGARES Y SAN ANTÓN.

Este barrio es fruto de los programas de construcciones económicas llevados a cabo durante la dictadura de Primo de Rivera, por la necesidad de realojar a la población que había sido expulsada de la zona de San Matías-Manigua debido al incremento de las demoliciones; y surge de un proyecto del arquitecto Matías Fernández-Fígares, elaborado en 1925³⁶. La calle San Antón, que conforma otro barrio adosado al anterior, actúa de límite con el centro neurálgico de la ciudad, Puerta Real.

La influencia del Modernismo en este sector urbano es mucho más modesta que en el caso anterior, y se manifiesta en elementos ornamentales muy localizados de determinadas construcciones, como festones florales con guirnaldas -como es el caso del número 10 de la calle Padre Alcover o el 8 de la calle Horno del Espartero-, o flores hexalobuladas de carácter geométrico de las que penden las tres bandas paralelas -como los esgrafiados que decoran los dinteles de los vanos del número 10 del Horno del Espartero-.

Un ejemplo a destacar de esta zona es el de la calle Rejas de la Virgen número 4, cuyas molduras de sobreventana del primer piso son idénticas a las vistas en el chalet número 7 del Paseo de la Bomba [4]. En esa misma calle, el inmueble número 10 presenta una sencilla, aunque interesante, decoración sobre los dinteles de los cuatro huecos de su fachada, consistente en una carnosa flor de la que surgen ondulantes tallos, y que también aparece sobre la cornisa del citado chalet. Todo esto nos habla de diseños decorativos predeterminados que seguramente han sido elegidos por catálogo.

En la calle San Antón, el número 20 posee un gran mirador de fábrica abierto y curvo, ornamentado en los finos pilares que separan los vanos y los espacios

36 ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel: "La reforma burguesa de la ciudad desde sus inicios hasta Gallego y Burín (1850-1951)", en AA.VV.: *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, v. 1. Granada, Caja General de Ahorros, pág. 384.



5. Balcón de San Antón 37.

entre cuerpo y cuerpo con motivos derivados del Modernismo geométrico. Asimismo, las ménsulas que sostienen el cierre, de gran vuelo, están decoradas en su parte central con flores de largos tallos de carácter muy esquemático.

Nos detenemos ahora en el número 37 de la misma vía, de nuevo a causa de las monteras de los vanos; en ellas apreciamos una mezcla de formas geométricas y naturalistas: poseen un perfil lineal, con círculos concéntricos en los laterales propios del *secessionismo* vienés; la clave, que está resaltada, y el espacio interior de las monteras, se adornan con elementos vegetales derivados del *Art Nouveau* [5].

El número 44, situado en la parte más baja de la calle, forma, junto con el 46, las llamadas “Casas de López de Medina”, proyectadas

por el arquitecto Francisco Giménez Arévalo hacia el año 1900³⁷. De él cabe señalar las ménsulas que sostienen los balcones del segundo piso, en las que hallamos una carnosa decoración floral. Los pretilos calados de la baranda de la cubierta aterrizada son muy similares a los que pocos años después se harán en edificios de la Gran Vía, como el número 9.

2.3. BARRIO DE LA MAGDALENA

Se trata de una antigua y amplia barriada que discurre en paralelo a la calle Recogidas, y que ha sufrido grandes transformaciones a lo largo de los siglos XIX y XX, tendentes a una mejora de las condiciones higiénicas y a un lavado de cara, en aras de adecuar su aspecto al gusto burgués de la época. En los bloques construidos durante el primer tercio del siglo pasado, puede apreciarse un cierto influjo modernista, más acusado en unos casos que en otros.

Quizás el ejemplo más destacado sea el número 5 de la calle Arco de las Cucharas, perpendicular a la Plaza de Bibarrambla. Estando sus muros exteriores

37 AA.VV.: *Guía turística...*, v. 1, pág. 89.



6. Detalle de la fachada de Arco de las Cucharas 5.

prácticamente exentos de decoración, hemos de subrayar, sin embargo, las bulbosas molduras de los dinteles sobre los vanos del tercer y cuarto piso, en las que nuevamente aparece decoración floral, de inequívoco carácter modernista [6].

En la misma Plaza de Bibarrambra, los inmuebles 12 y 15 presentan, dentro de un lenguaje general historicista, determinados elementos ornamentales de tipo vegetal de tendencias modernistas. En el caso del segundo edificio, se dan tanto motivos florales naturalistas -en los antepechos del cierre de la calle central y las molduras de los dinteles de la dos primera plantas-, como decoración de cierta rigidez geométrica –concentrada en las sobreventanas del tercer y último piso- que recuerdan a la escuela vienesa.

No muy lejos de allí, en el número 1 de la calle Boteros, paralela a la Plaza de Bibarrambra y perpendicular a Arco de las Cucharas, encontramos un bloque que hace esquina con la Placeta de Santo Cristo. Está compuesto por cuatro pisos que disminuyen en altura conforme se asciende, separados del ático superior por una cornisa, bajo la que se disponen festones florales de largos pinjantes que se corresponden con la filiación geométrica de las bandas paralelas y círculos concéntricos de los dinteles de los balcones del tercer piso.

En la calle Puentezuelas, una de las principales del barrio, el número 34 es un bellissimo inmueble de dos pisos sobre la planta baja y fachada de paramento fajeado. Destacan las molduras aladas sobre los huecos, cuyas formas curvas evocan el Modernismo más orgánico, y que se adornan con discos cerámicos de diversos colores característicos del estilo regionalista [7].

En algunos bloques del barrio se impone un tipo de ornamentación muy simple, que responde en su mayor parte al esquematismo del Modernismo geométrico. Podemos citar, en este sentido, los inmuebles 22 y 1 de las calles Jardines y Conde de las Infantas respectivamente, con los ya mencionados círculos concéntricos y bandas dispuestas en paralelo como protagonistas de sus fachadas.



7. Vano de Puentezuelas 34.

Hemos de hablar nuevamente de esquemas decorativos que se repiten, especialmente en lo que a las molduras de los dinteles se refiere. El primer piso del inmueble número 21 de la calle Jardines, con tres vanos y un balcón corrido, posee monteras aladas con remates de formas vegetales que veremos en el número 19 de la Gran Vía; por su parte, las del número 31 de la calle Gracia, con relieves de flores y tallos, se dan también en el 7 de la calle Párraga, que pertenece a la misma barriada; finalmente, las molduras del primer cuerpo del bloque sin número del Callejón de Arjona, idénticas a las del edificio ya visto de la calle Mirasol, vuelven a aparecer en el número 1 de la Plaza Campo Verde, un ensanche de la calle Alhóndiga.

Otro aspecto interesante en lo que a este barrio se refiere es el de las ménsulas y modillones de las fachadas, que suponen un amplio muestrario de formas que van desde un Historicismo clasicista, con hojas de acanto y lanceoladas de carácter simétrico, hasta el naturalismo del *Art Nouveau*. A este último grupo pertenecen las ménsulas del número 3 de la calle Alhóndiga, de forma completamente cúbica, a la que se añaden una flor tetralobulada en la cara frontal, y enredados tallos con hojas en sus laterales y parte inferior. Son asimismo resaltables las de las construcciones, citadas con anterioridad, de las calles Arco de las Cucharas y Callejón de Arjona, que, junto con las del inmueble Buensuceso número 21, conforman un único modelo: se trata de pequeñas ménsulas con una flor de cuatro pétalos en el frontal, de cuyo tallo nacen otras dos flores gemelas de menor tamaño.



8. Balcones de Gran Vía 41.

2.4. GRAN VÍA Y ALREDEDORES.

La llamada “Gran Vía del azúcar”, en alusión a su promoción por parte de una burguesía enriquecida por la actividad azucarera, es, sin lugar a duda, la calle que concentra el mayor número de fachadas de influencia modernistas de la ciudad, a pesar de que los derribos de bloques originales y su sustitución por edificios que nada tienen que ver con la línea estética de la vía, hayan falseado su primitiva imagen. Su apertura se llevó a cabo a costa del derribo de buena parte de las tortuosas y estrechas calles de la medina medieval, en una época -finales del s. XIX y principios del XX- ciertamente propicia para la proliferación del *Art Nouveau* en las nuevas fachadas. Sin embargo, y pese a todas las condiciones favorables para ello, el desarrollo del Modernismo no fue espectacular en la Gran Vía, si bien es cierto que no resulta en absoluto desdeñable.

Podría decirse que el lenguaje imperante dentro del conjunto es el Eclecticismo, lo que quizás demuestra una cierta falta de valentía por parte de la burguesía granadina a la hora de apostar por una estética rompedora, distinta a todo lo que hasta ese momento se había construido en la ciudad. Es cierto, por otra parte, que en buena parte de los edificios pertenecientes a las fases primitivas de construcción encontramos, en mayor o menor medida, y más o menos insertos en otras formas de corte más clasicista, elementos que manifiestan la influencia del Modernismo.

Curiosamente, los frentes arquitectónicos de la acera de los números impares concentran un número mucho mayor de componentes modernistas que la de los pares. Hablamos, en concreto, de las cuatro casas finales –números del 53 al 59-, que, como apunta Gabriel Pozo Felguera, «marcan un estilo muy modernista, muy influenciado por la obra de Gaudí, y alejado de lo que fue el eclecticismo francés que marcó la mayor



9. Detalle de la fachada de Gran Vía 29.

10. Puerta interior del Edificio Colón.

parte de construcciones de edificios de la Gran Vía»³⁸. Construidas entre 1908 y 1912 por iniciativa de Ricardo Castella González-Auriol, miembro de una familia de banqueros, suponen -sobre todo en lo que respecta a los números 53 y 55- una interesante muestra de ornato modernista, con decoración floral en relieve que se extiende por cornisas, molduras de sobreventana, columnas y antepechos de miradores.

Uno de los cierres de fábrica más bellos de toda la calle es el del número 45, que, aunque inserto en una fachada de composición historicista, posee una rica ornamentación vegetal calada que enraíza fuertemente con la tradición *Art Nouveau*. El inmueble 41, por su parte, presenta decoración modernista que se traduce en las profusas formas florales, vegetales e incluso animales que invaden las molduras de sus dinteles, las barandillas de sus balcones y las ménsulas [8].

Siguiendo en la misma acera, el número 33 representa una excepción en la línea estética que sigue la mayor parte del Modernismo de la Gran Vía, pues enlaza con las corrientes geométricas representadas por la *Sezession* vienesa y la Escuela de Glasgow. No obstante, las ménsulas que sostienen tanto las balconadas como el mirador están decoradas con un lenguaje floral propio del Modernismo de corte naturalista.

El número 29 es, posiblemente, el inmueble donde el influjo del *Art Nouveau* se plasma de forma más original, a pesar de las transformaciones y añadidos sufridos

38 POZO FELGUERA, Gabriel: *op. cit.*, s.p.

tras su construcción. El uso del ladrillo rojo y de azulejo en su paramento, un bellissimo programa ornamental que se extiende por todos los rincones de la fachada y el magnífico trabajo de forja de las barandillas de los balcones y la portada, conforman un amplio repertorio de formas adscritas al Modernismo [9].

Conforme nos acercamos al extremo meridional de la Gran Vía, las manifestaciones modernistas van perdiendo fuerza, aunque siguen siendo patentes en algunos dinteles y detalles decorativos de los miradores. El último de los bloques de esta acera es el conocido como Edificio Colón, que tiene la entrada principal en la calle Reyes Católicos. A través de ella, accedemos a un recibidor donde podemos apreciar una puerta de acceso al interior del inmueble de marcado sabor modernista, así como un esgrafiado decorativo en la parte inferior de los paramentos tendente al Modernismo geométrico [10]. Asimismo, la rejería de los balcones externos del primer y tercer piso posee latiguillos de tradición *Art Nouveau*.

Pasando a la acera de los números pares, el conjunto más destacado en cuanto a Modernismo es el de la "Casa del Americano", compuesta por tres inmuebles de renta que forman una sola manzana de fachada homogénea. El diseño de los frentes arquitectónicos parte de nuevo de una base academicista, aunque salpicada de abundantes detalles modernistas que le aportan novedad y dinamismo, y que se localizan en los esgrafiados que decoran los huecos de los tres últimos pisos y la entrada principal, los relieves de ménsulas y pinjantes y en el remate de la edificación. Además, el tono rojizo del paramento, que imita sillería, contribuye a su originalidad, separándola en apariencia de los demás bloques de la calle.

Del resto de inmuebles que componen la acera de los pares, poco significativos son los escasos elementos modernistas que vienen a matizar muy levemente el Eclecticismo de sus frontispicios.

Los alrededores de esta gran avenida presentan también algunos casos de influjo arquitectónico modernista. El número 14 de la calle Azacayas, perpendicular a la Gran Vía, posee molduras en los dinteles del cuerpo principal de su fachada con pronunciados elementos florales que recuerdan mucho a esquemas ornamentales vistos anteriormente, como el del número 10 de la calle Rejas de la Virgen en el caso de los vanos del primer piso, o el que se repetía en los inmuebles del Callejón de Arjona, calle Mirasol y Plaza Campo Verde en los del piso superior.

En la calle Elvira, primitivo eje de la medina, apreciamos igualmente un lejano eco modernista en las monteras de la luz del número 108; y las del hotel Puerta de las Granadas, en la cuesta de Gómez, combinan Modernismo naturalista y geométrico en una composición ciertamente similar a la de las molduras del número 37 de la calle San Antón.

La calle Reyes Católicos, que nace tras el embovedado del río Darro en el siglo XIX, presenta, en unos cuantos alzados, ligerísimas pinceladas decorativas evocadoras, en cierta medida, de un Modernismo muy esquemático.



11. Rejería de Avenida de Andalucía s/n.

12. Torre de Villa Pineda.

2.5. REALEJO.

El antiguo arrabal judío de Granada es poco fértil en lo que a decoración modernista de fachadas se refiere, pese a ocupar un amplio sector urbano y combinar en sus calles arquitecturas de muy diversas épocas históricas.

El actual Palacio de los Duques de Gor es una reconstrucción de la casa de los mismos propietarios que existía con anterioridad en el mismo emplazamiento, y que estaba basada en un proyecto de finales del siglo XIX de Francisco Giménez Arévalo³⁹. La fachada posee en su mayor parte elementos eclécticos e historicistas, pero la banda de piedra que recorre la cornisa está tallada con mascarones y pequeñas flores que evocan el Modernismo.

En la plaza más importante del barrio, la del Campo del Príncipe, se ubica el bar “La Esquinita”, en un pequeño inmueble de tipología popular. Los rígidos dinteles de sus huecos se adornan con motivos geométricos que de nuevo nos llevan a pensar en el *sezessionismo*. Un tipo de decoración parecida será la que ornamente el recercado de los vanos del bloque número 8 de la Cuesta del Pescado, del que también es destacable el forjado de sus balcones, con motivos curvos que entroncan con el naturalismo del *Art Nouveau*.

39 JEREZ MIR, Carlos: *op. cit.*, pág. 252.

2.6. PERIFERIA.

En el área que rodea el centro histórico encontramos algunas construcciones dispersas salpicadas de Modernismo. El ejemplo más significativo lo conforman las rejas y barandillas metálicas de una casa de la Avenida de Andalucía sin número, con diseño del más puro estilo *Art Nouveau*, en el que las barras se retuercen en latiguillos y se ensanchan y estrechan aportando movimiento al conjunto [11].

No muy lejos de allí, en la Antigua Carretera de Málaga, se sitúa la Villa Pineda, rodeada de un precioso jardín de inspiración romántica. Es un edificio de principios del siglo XX de un lenguaje formal básicamente ecléctico, pero con pinceladas modernistas que se concentran en los antepechos labrados del balcón de la torre y en los rigidizadores de obra de la verja de entrada, que son también de piedra [12]. La decoración de los pretilos consta de ramilletes abiertos de flores bastante esquemáticos, y los balaustres que los jalonan se adornan con cabezas de flor con pinjantes; en los rigidizadores se repite el esquema compositivo de círculo y bandas paralelas que ya hemos visto anteriormente en numerosos bloques del centro histórico.

Desplazándonos ahora al extremo opuesto de la ciudad, el meridional, encontramos en la Avenida de Cervantes un par de casos atractivos. El primero de ellos es la iglesia Nuestra Señora de Montserrat, que presenta leves detalles florales tanto en la fachada como en el exterior del crucero. En sus vidrieras, localizadas en el rosetón de la portada y en los brazos del transepto, vuelven a aparecer las flores, esta vez con un carácter más rígido. Un poco más abajo, en la acera opuesta de la avenida, se ubica una sencilla casa de dos plantas, cuyos huecos del piso superior –algunos de los cuales se han cegado– han sido adornados en sus dinteles con originales molduras compuestas por sinuosas líneas que enmarcan motivos florales. A pesar de su simetría, el dinamismo del diseño y la voluptuosidad del esquema ornamental apuntan sin duda hacia el *Art Nouveau*.

2.7. ARQUITECTURA FUNERARIA

Sería injusto no considerar la arquitectura funeraria como parte integrante del patrimonio artístico de la ciudad, por lo que añadimos a lo ya expuesto el legado que el Modernismo ha dejado a los granadinos en el cementerio de San José.

Si, como hemos apuntado a lo largo de estas líneas, el estudio de la herencia modernista en la “ciudad de los vivos” se encuentra en una fase todavía inicial, el de la “ciudad de los muertos”, relegada irremediabilmente a un segundo plano, es prácticamente inexistente. Se da, sin embargo, una circunstancia excepcional que favorece el análisis artístico de las necrópolis: el carácter sagrado de las sepulturas ha impedido que los derribos y superposiciones sean una actividad frecuente, al contrario de lo que sucede en el mundo urbano.

El Modernismo será un movimiento que encaje bien dentro de los



13. Monumento funerario a Don Antonio López Martínez.

cementerios por su carácter trascendente y simbólico, y se difundirá por los camposantos de toda Europa en el arranque del siglo XX. En España, Cataluña ocupa también el primer puesto en cuanto a arquitectura funeraria modernista, aunque en la mayoría de los cementerios nacionales se recojan ecos de la misma.

El primer caso reseñable lo encontramos en el pequeño obelisco de perfil bulboso que, a modo de recordatorio fúnebre, se levantó al poeta José Aguilera López en 1903. Tiene decoración labrada en sus cuatro frentes, siendo el principal el que alberga el escudo de Granada y el relieve del busto del escritor. En los laterales, un gran girasol con una corona de laurel –en alusión a lo metafísico– preside los paños, mientras que la parte trasera acoge la inscripción

funeraria, flanqueada por hojas de laurel y rematada por un Crismón.

Otro monumento destacado es el de Don Antonio López Martínez, fallecido en 1913. Consta de un gran crucifijo bajo el que se dispone una elegante y sensual mujer de largos cabellos –el Modernismo recurre constantemente en su iconografía a la figura femenina– abrazada dramáticamente a un marco circular –que posiblemente estuviera destinado en un principio a albergar el retrato del difunto, pero que ha quedado inacabado–, mientras agarra con la mano derecha un ramillete de flores. En la lámina de metal que sirve de soporte para la inscripción dedicatoria, de caracteres inequívocamente modernistas, se inserta otro ramillete, igualmente metálico y maravillosamente trabajado, compuesto por hojas de laurel y espigas de trigo [13].

El tercer y último caso de arquitectura funeraria influenciada por el *Art Nouveau* en el cementerio de Granada es el de la sepultura levantada posiblemente a Claudio López Castruchi –no se especifica nombre, y las letras grabadas en la piedra apenas son distinguibles a causa de su deterioro–, cuñado del farmacéutico granadino Enrique Hernández Hernández. Se trata nuevamente de un conjunto escultórico pétreo, con una talla de menor calidad que en el caso anterior, a lo que hay que sumar un lamentable estado de conservación. Centra la composición el altorrelieve de un ángel de gran tamaño que llora postrado en escorzo ante la corona floral que enmarca el

nombre del fallecido. De su busto, situado en la parte superior, bajo la cruz oblicua que remata el conjunto, sólo ha quedado la silueta marcada en la superficie, que nos indica que una vez estuvo allí, aunque haya desaparecido. El Modernismo se hace especialmente patente en la suavidad de las formas casi difuminadas del ángel y sus velados ropajes, así como en el aura que rodea la figura, a medio camino entre el realismo y el simbolismo.

3. CONCLUSIONES.

Como ya hemos tenido ocasión de comprobar, la mera afirmación de la existencia de una cierta arquitectura de carácter modernista en la ciudad de Granada es motivo de controversia. Posturas entusiastas que ensalzan las fachadas de la Gran Vía de Colón como prototípicas del nuevo arte, contrastan con las que reducen la presencia de este movimiento a detalles sin importancia en unos pocos inmuebles de la ciudad, o con las que llegan a negar la presencia del *Art Nouveau* en la arquitectura granadina.

Quizás la postura más sensata sea la de evitar estos extremos. No se trata de ver donde no hay, pero tampoco de negar lo evidente. Es cierto que dentro de España -por supuesto dejando a un lado Cataluña- otras muchas ciudades poseen un patrimonio modernista más rico y variado que el granadino: Melilla, Valencia, Comillas, Zaragoza... Incluso dentro de la propia Andalucía, capitales como Sevilla superan en importancia a Granada. Pero también es indiscutible que, aparte de los situados en la Gran Vía, hay un conjunto de edificios con claras influencias modernistas que están a la espera de ser catalogados y analizados como es debido.

Si tenemos en cuenta que una de las características definitorias del Modernismo es su esencia heterogénea, el individualismo que profesa en cada una de las regiones donde se manifiesta, supone un error evaluar el caso granadino en base a su grado de semejanza con otros tipos de Modernismo mucho más consolidados como el catalán o el belga, pues incluso a nivel andaluz existen marcadas diferencias entre unas zonas y otras. Por otra parte, el hecho de que la pequeña burguesía granadina no fuera comparable en número y capacidad económica a la catalana o la centroeuropea, no supuso un impedimento a la hora de levantar edificios de regusto modernista, a pesar de que en los lugares donde existía una sociedad desarrollada, el *Art Nouveau* florecía con mucha más facilidad. Posiciones un tanto exageradas como la de Antonio Checa Godoy, que habla de un abierto rechazo por parte de los burgueses de la ciudad hacia el Modernismo⁴⁰, se contradicen con lo que nos muestra la propia geografía urbana: ¿cómo hubiera sido posible, en ese caso, la construcción de tantos bloques salpicados de este estilo en la Gran Vía, que fue precisamente el escaparate de la clase alta en Granada?

Hemos de considerar, además, un aspecto importante que se olvida con relativa frecuencia: el Modernismo desaparecido en la capital. No son pocas las

40 CHECA GODOY, Antonio: *op. cit.*, pág. 358, nota 6.

construcciones de este tipo que han sido demolidas para dar paso a edificaciones más 'acordes' con las pautas formales y económicas de las últimas décadas del siglo XX. La mayor parte de los casos de derribo han tenido lugar en la Gran Vía, donde, según el profesor Gómez-Moreno, se han destruido «no menos de ocho o diez bloques modernistas»⁴¹, que han sido sustituidos por una arquitectura que, ciertamente, no se adapta a la estética y las proporciones de la calle. A éstos, que han sido los más sonados, debemos añadir otros ejemplos, como el chalet número 5 de la Bajada de la Escoriaza, desaparecido en la década de los 80⁴². Una correcta estimación de la presencia de este arte en las calles granadinas, exige también la revisión de este grupo de inmuebles que sucumbió a las voraces transformaciones urbanas.

Es evidente, no obstante, que no podemos esperar encontrar modelos paradigmáticos del Modernismo en las calles granadinas. Éste se manifiesta, en la mayoría de los casos, en elementos localizados de las fachadas, en las que también pueden apreciarse influencias de otros estilos que imperaron durante las primeras décadas del siglo XX. Consideramos, sin embargo, que el influjo modernista se refleja asimismo en la mayor naturalidad que adquieren determinados ornatos—especialmente los de carácter vegetal— pertenecientes a las corrientes ecléctica o historicista, así como en la proliferación de la decoración floral en numerosos frentes de edificios erigidos durante estos años, y que hemos analizado a lo largo del trabajo⁴³.

41 GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: "Reflexiones sobre el deterioro monumental de Granada", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 20, 1989, pág. 142.

42 El estudioso Alberto Villar Movellán es el único que cita dicho inmueble en su alusión al Modernismo granadino (vid. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "El modernismo...", pág. 177), aunque, cuando lo hace, el edificio aún está en pie (añade incluso la foto de uno de sus vanos).

43 Aunque mucho más escaso que el organicista, el Modernismo geométrico también se manifiesta tímidamente, como hemos constatado, en ciertos detalles decorativos de las fachadas granadinas.

La influencia del arte sasánida en la decoración arquitectónica ‘abbāssi: de la fragmentación de la trompa de esquina a la creación de un sistema de decoración tridimensional

Alicia Carrillo Calderero
Universidad de Córdoba

RESUMEN

La arquitectura islámica presenta un mecanismo de decoración tridimensional que conocemos como muqarnas o mocárabes. Un sistema novedoso creado en el Próximo Oriente entre los siglos VIII y X a partir de la fragmentación de la trompa de esquina, y que en el siglo XI se extendió por toda la geografía del Islam. Sin embargo, la historiografía no se ha detenido especialmente en el origen formal de este elemento y por ello, este estudio pretende demostrar la importancia que tuvo el arte sasánida en la concepción estética de los muqarnas.

PALABRAS CLAVE: arquitectura islámica/ trompas tripartita/ mocárabes-muqarnas/ Sasánidas/ Califato ‘abbāsi.

The influence of Sassanid art on the Abbasid architectural decoration: from the fragmentation of the squinche to the creation of a three-dimensional decoration system

ABSTRACT

Islamic architecture presents a three-dimensional decoration system known as muqarnas. An original system created in the Near East between the 8th and the 10th centuries due to the fragmentation of the squinche, but it was in the 11th century when it turned into a basic element, not only all along the Islamic territory but also in the Islamic vocabulary. However, the origin and shape of muqarnas has not been thoroughly considered by Historiography. This research tries to prove the importance of Sasanian Art in the aesthetics creation of muqarnas

KEY WORDS: Islamic architecture/ tripartite squinches/ muqarnas/ Sasanian and Abbasid caliphate.

1. INTRODUCCIÓN:

En el arte islámico ha existido siempre un cierto “horror vacui”, entendido como una tendencia materializada en la decoración casi abusiva del interior de los edificios, que cubre prácticamente la totalidad de las superficies. Esta tendencia se explica, según señaló hace algunos años Richard Ettinghausen, por la preferencia que tiene el musulmán por los espacios totalmente cubiertos por decoración, en detrimento de las superficies desprovistas de ornamento que originan en él un sentimiento de vacío e inseguridad¹.

* CARRILLO CALDERERO, Alicia: “La influencia del arte sasánida en la decoración arquitectónica ‘abbāssi: de la fragmentación de la trompa de esquina a la creación de un sistema de decoración tridimensional”, en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 91-115. Fecha de recepción: Marzo de 2011.

Para entender esta cuestión, es necesario que nos remontemos al año 0/622 cuando comienza la expansión territorial del Islam. Aquellos hombres del desierto desprovistos de comodidades y lujo, alentados por el grito de la *Ŷihād* islámica, partieron desde los inhóspitos desiertos árabes y sin duda, debieron sentirse atraídos y maravillados cuando al paso de sus conquistas, contemplaron las edificaciones romanas y bizantinas que ponían ante sus ojos la magnificencia decorativa de los mosaicos, capiteles y pinturas. Pero también, la grandiosidad del Imperio Persa se postró ante sus pies con sus grandes complejos palatinos, recuerdo de la fuerza y del poder de aquellos aguerridos emperadores. La estabilidad arquitectónica de los edificios sobrepasó los límites de aquella ideología nómada, una estabilidad física aderezada con grandes programas decorativos que embellecían los muros y reflejaban lujo y exquisitez.

Asentados los musulmanes en el poder, no dudaron en aplicar estos motivos y sistemas ornamentales a sus construcciones y así, aquellos Omeyyas de Oriente emplearon magníficos mosaicos en la decoración de sus dos grandes obras: la Cúpula de la Roca y la Mezquita de Damasco. Sin embargo, el arte de los *‘Abbāsīes* enriquece su vocabulario artístico con otras formas y elementos cuyo origen oriental confiere a sus manifestaciones un cierto aire de abstracción geométrica. La causa de este cambio estético debemos buscarla en el traslado de la capital del Imperio, de Damasco a Bagdad. Damasco, destacada ciudad de la antigüedad clásica, era un centro artístico con una herencia y un legado cultural que los califas omeyyas quisieron imitar y trasladar a sus creaciones, como si con ello quisieran investirse de la dignidad de los emperadores romanos. Sin embargo, la antigua Bagdad fue fundada por el Califa *‘abbāsī* al-Manṣūr en el año 144/762, en los terrenos de la antigua Persia, territorio de otrora poderosos emperadores pero también de una arquitectura y una tradición artística diferentes, caracterizadas por una decoración arquitectónica consistente en relieves ornamentales y en fachadas con entrantes y salientes, siendo precisamente esta última una de las principales características de la arquitectura de los Sasánidas, último de los pueblos persas. La unión de ambas tradiciones generó un espectro ornamental que sufrió la consecuente evolución y enriquecimiento con el paso de los siglos pero siempre rico y variado, a pesar de algún período de escasez decorativa como la primera época del arte almohade.

Es precisamente esta tendencia decorativa del arte islámico, constante y variada, la que haga que la decoración se convierta en su signo de identidad², destacando entre el amplio repertorio ornamental que ofrece, un sistema de decoración tridimensional, los *muqarnas* o *mocárabes*³, cuya formación y desarrollo corresponden

1 FRISHMAN, M; KHAN, H., *The Mosque. History, architectural development and regional diversity*. London, Thames and Hudson, 1994, p. 67.

2 MORALES, A. J., *Historia del Arte islámico*. Barcelona, Planeta, 1995, p. 69.

3 En realidad, el término "mocárabe" procede de la castellanización del vocablo árabe "muqarbas" cuyo significado es "adorno de talla". El término "muqarbas" aparece asociado al de "muqarnas", también de origen árabe, y aunque son muy pocos los autores que diferencian entre un término u otro, la Enciclopedia Islámica, tanto en la versión inglesa como en la francesa, contempla ambos vocablos distinguiendo el uso de "muqarbas" para los ejemplos localizados en Occidente y "muqarnas" para los de Oriente; en BOSWORTH, C. E., "Muqarbas" y BEHRENS-ABOUSEIF, D., "Muqarnas", en AA.VV. *Encyclopedie de L'Islam*. Tomo VII, Leiden, E. J. Brill, 1993, págs. 500 y 501; FERNÁNDEZ PUERTAS, A., "Muqarbas" y BEHRENS-ABOUSEIF, D., "Muqarnas",

al arte islámico, adoptándolo el arte mudéjar en muchas de sus manifestaciones. Este sistema decorativo que se creó en el Próximo Oriente entre los siglos VIII y X a partir de la fragmentación de la trompa de esquina, tuvo un éxito enorme desde el siglo XI, extendiéndose por toda la geografía del Islam hasta convertirse en parte fundamental del vocabulario del arte islámico. La utilización de estas estructuras decorativas representa en la decoración musulmana un papel muy importante por su enorme atractivo estético y por su ductilidad para adaptarse fácilmente a cualquier superficie arquitectónica. Sin embargo y a pesar de su consabida utilización y amplio desarrollo, plantearnos un dónde y un por qué se crearon los muqarnas no es fácil, ya que las investigaciones sobre el tema son en su mayoría bastante superficiales⁴. Algunos autores como Ettinghausen, Grabar, Beylié, Creswell o Al-Tabba se han aventurado en señalar cuatro focos posibles en el origen de estos elementos, localizados tanto en Oriente como en Occidente. Los historiadores que han indicado el Oriente islámico como zona de origen de los muqarnas, han señalado el nordeste de Irán, Iraq y Egipto como lugares pioneros en la utilización de estos elementos pero también se recoge el Norte de África, como lugar gestor de estas formas ornamentales, de una manera paralela al nacimiento oriental y prácticamente en el mismo momento cronológico.

Esta diversidad de opiniones revela que la cuestión del origen geográfico de los muqarnas es muy compleja y que realmente pocos son los historiadores que se han ocupado de profundizar en este tema. Las hipótesis que señalaron en su momento el Norte de África como posible foco creador de los muqarnas, han sido ampliamente revisadas y descartadas. Por ello, opinión generalizada es su filiación oriental, siendo precisamente las teorías que se centran en el nordeste de Irán e Iraq las más documentadas y aceptadas científica y documentalente, donde podemos encontrar tres edificios muy representativos como son el Mausoleo sāmānī de Bujara (301/914-331/943) en la actual Uzbekistán, las cúpulas suroeste y nordeste (464/1072 y 480/1088) de la Mezquita sil'yuqu'í de Isfahán en Irán y la Tumba del Imān al-Dāwr (477/1085) en Samarra, Iraq.

El problema surge en el momento en que entre estas manifestaciones no se puede establecer una evolución formal si se atiende a su cronología y ni siquiera cuando existe una coexistencia en el tiempo, pues el modelo de muqarnas que se desarrolla en cada uno de estos edificios es diferente. Efectivamente, en Bujara aparecen los primeros indicios de la fragmentación de la trompa de esquina o por lo menos se trata del ejemplo más antiguo conservado. Sin embargo, dos manifestaciones coetáneas en el tiempo como son las cúpulas suroeste y nordeste de la Mezquita de Isfahán y la cúpula del mausoleo del Imān al-Dāwr en Samarra, presentan un concepto formal y espacial de los muqarnas muy diferente. En las cúpulas iraníes de la gran mezquita

en AA.VV. *Encyclopaedia of Islam*. CD-ROM Edition v.1.1., Leiden, Koninklijke Brill NV, 2001. De otra parte, respecto a la utilización del término árabe en castellano, en la historiografía se emplea el género masculino y el femenino indistintamente, esto es, "los muqarnas" o "las muqarnas".

4 "(...) El origen de las muqarnas o abovedado en estalactita, llamado también en alveolos, elemento esencial, de una forma u otra, en toda la arquitectura islámica 'clásica', nunca se ha establecido", en HOAG, J. D., *Arquitectura islámica*. Madrid, Aguilar S.A., 1976, p. 146.

sil'yuquí, los muqarnas se aplican en la zona de transición, continuando de alguna manera con la tendencia iniciada o copiada de algún otro lugar del nordeste iraní, habida cuenta de la existencia del Mausoleo sāmānī de Bujara, que acabamos de mencionar y sobre el que nos detendremos a continuación. La Tumba del Imān al-Dāwr de Samarra, muestra por el contrario, una decoración de celdas de muqarnas que ocupa la totalidad del espacio de la cubierta, traduciéndose sus formas al exterior y constituyéndose un tipo de cúpula que será característico de Iraq y de la Siria ayyūbī.

Abordar esta problemática geográfica respecto al origen de los muqarnas⁵, requiere en primer lugar un estado de la cuestión, que permita dirigir el estudio hacia las teorías más documentadas. Al desentrañar ese estado de la cuestión, llegamos a una conclusión como es la adscripción al Califato 'abbāsī de este nuevo sistema tridimensional. Sin embargo, esta filiación del Califato de los 'Abbāsīs con la creación de los muqarnas, no es nueva sino que ya la propuso Yasser Al-Tabbaa finales de la década de los ochenta⁶. Por ello, partiendo de esta hipótesis ya planteada cabe preguntarnos qué circunstancia motivó o provocó durante el Califato 'abbāsī la renovación de la estética islámica vigente hasta ese momento. La propuesta que hacemos para explicar esta circunstancia es la influencia del arte sasánida en el origen formal de los muqarnas a partir de la fragmentación de la trompa de esquina. Una influencia que indudablemente entendemos está basada en unos condicionantes estéticos y estructurales, como son la articulación de las fachadas en entrantes y salientes y la utilización del arco aquillado, componentes de esa arquitectura persa inmediatamente anterior a la llegada del Islam, la arquitectura sasánida, cuya influencia será notable fundamentalmente a partir del Califato 'abbāsī por el consecuente traslado de la capital de Damasco hacia Bagdad.

2. DE LA FRAGMENTACIÓN DE LA TROMPA DE ESQUINA A LA CREACIÓN DE UN SISTEMA DE DECORACIÓN TRIDIMENSIONAL:

El germen formal de los muqarnas debemos buscarlo como venimos diciendo, en la fragmentación de la trompa de esquina a partir de pequeños nichos cóncavos con forma de arcos apuntados o aquillados. Estas primeras manifestaciones de muqarnas concebidas en las trompas de ángulo, fue el inicio de un mecanismo formal extraordinariamente estético y que dará lugar a todo un sistema de decoración tridimensional, en palabras de Ecochard, esas trompas fragmentadas por pequeños nichos cóncavos eran la "préfigurations de muqarnas"⁷.

La evolución formal de los muqarnas en las trompas pasó desde el ejemplo más antiguo conservado como es el Mausoleo del príncipe sāmānī Ismā'īl en Bujara

5 CARRILLO CALDERERO, A., "Origen geográfico de los muqarnas: Estado de la cuestión", *Al-Mulk. Anuario de Estudios arabistas*, II Época, nº 5, Córdoba, 2005, págs. 33-48.

6 AL-TABBA, Y. A., "The muqarnas dome: its origin and meaning", *Muqarnas. An annual on islamic art and architecture*, Vol. III, Leiden, 1985, págs. 61-74.

7 ECOCHARD, M., *Filiation de monuments grecs, byzantins et islamiques*. París, Geuthner, 1977, p. 65.

fechado en la primera mitad del siglo X como ya hemos indicado, en el que se observa una primitiva muestra de trompa fragmentada por nichos, hasta las trompas silüquies de la Mezquita de Isfahán, de la segunda mitad del siglo XI, las cuales presentan un tratamiento geométrico y formal mucho más elaborado. En realidad, el concepto podemos interpretarlo formalmente como una multiplicación de la trompa propiamente dicha⁸, que cumple la misma función como zona de transición de la sala a la cúpula pero mucho más decorativa. No hay que olvidar, que el sistema de la trompa de esquina para salvar la transición del cuadrado a la cúpula, ya había sido utilizado en la arquitectura sasánida, romana y bizantina pasando a formar parte, como otros elementos, del vocabulario arquitectónico islámico, empleándose en las primeras construcciones⁹. Por tanto, la novedad no va a estar en la utilización de trompas sino en la elaboración o decoración de las mismas a partir de su propia división o fragmentación. Pues bien, a partir de esta fragmentación de la trompa de esquina en pequeños nichos cóncavos se pasó en el siglo XI a la extracción de los mismos del límite de la trompa para convertirlos en unidades decorativas independientes, dotadas de una composición y construcción geométrica mucho más elaborada que tuvo como resultado el nacimiento de un nuevo sistema tridimensional empleado en la decoración arquitectónica. Este nuevo mecanismo de prismas colgantes que ocultará totalmente la estructura de la trompa de esquina¹⁰, conocerá diferentes materiales y técnicas de decoración añadida¹¹, y su uso se extenderá a partir de este momento, a la totalidad de la cúpula e incluso a otras superficies, como cornisas y capiteles. Fue en el siglo XII cuando la construcción geométrica de los muqarnas se hizo más complicada pudiendo hablar ya no de nichos cóncavos sino de auténticos prismas creados geoméricamente, un nuevo sistema más complicado que pasó a al-Andalus y que por ende, adoptó el arte mudéjar¹².

8 ROSINTAL, J., *Pendentifs, Trompen und Stalaktiten. Beiträge zur Kenntnig der islamischen architektur*. Leipzig, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1912, p. 51.

9 CRESWELL, K.A.C., *Compendio de Arquitectura paleoislámica*. Cádiz, Publicaciones Universidad de Sevilla, 1979, p. 74.

10 AHLENSTIEL-ENGEL, E. (1927), *Arte árabe*. Barcelona, Labor S.A., 1932, p. 129. [A propósito de los muqarnas] "(...) Característico del poco sentido arquitectónico de los árabes fue el que las aplicaran en pechinas y cúpulas. No perturbaba al arquitecto árabe en manera alguna el cubrir con ellas las puras líneas de una cúpula y destruir así su efecto".

11 En Irán y la actual Uzbekistán, se utilizó preferentemente el ladrillo para la construcción de muqarnas pero menos hasta el siglo XIII pues con los mongoles y de acuerdo con una evidente evolución y perfeccionamiento de esta técnica decorativa, el material utilizado fue el yeso. En Siria y Egipto por el contrario, se abogó por la utilización de la piedra como material constructivo de estos elementos, mientras que el Magreb y en al-Andalus se optó por el yeso e incluso la madera. Respecto a las técnicas decorativas añadidas, nos referimos indudablemente a la policromía que suele acompañar los muqarnas, generalmente de fuertes y vivos colores, reproduciendo multitud de motivos.

12 Para el estudio de la construcción y composición geométrica de los muqarnas o mocárabes hay pocos pero interesantes estudios, siendo sin duda uno de los más destacados el que el maestro de alarifes sevillano Diego López de Arenas hizo en el siglo XVII y que publicó en una obra teórica titulada *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y Tratado de alarifes*. En este obra, se recoge una construcción de mocárabes cuya composición geométrica sería fundamentalmente la aplicada y utilizada en el arte nazarí (siglos XIII-XV) y no anterior pero en cualquier caso, se trata de un estudio de sumo interés para conocer los principios básicos empleados en la construcción de estos elementos. Para el estudio de esta obra, es muy interesante la edición facsimil anotada y con estudio preliminar de Manuel Gómez Moreno, publicada en Madrid por el Instituto de Valencia de Don Juan, en el año 1966, y también la edición anotada con estudio preliminar de M^a Ángeles

Sin embargo y a pesar de la lógica evolución de este sistema, no es posible establecer en qué lugar se fragmentó por primera vez la trompa de esquina pues el desconocimiento existente sobre manifestaciones tempranas de muqarnas, realizadas a partir de la fragmentación de la trompa y fechadas en el siglo X es notable a causa de los escasos ejemplos que de esta época han llegado hasta nuestros días, localizados en el nordeste iraní. Esta circunstancia motivó que durante mucho tiempo se hablase del nordeste de Irán como foco creador de los muqarnas. Sin embargo, en Iraq se conservan manifestaciones fechadas en la primera mitad del siglo XI, en las que se observa una utilización de muqarnas mucho más elaborada y que trasciende más allá del espacio de la trompa, lo que conduce inequívocamente a replantearnos esta cuestión.

2.1.- ORIGEN GEOGRÁFICO DE LOS MUQARNAS: ESTADO DE LA CUESTIÓN.

A priori no cabe duda de que la línea evolutiva en la formación de los muqarnas arranca desde la fragmentación de la trompa de esquina hasta la creación de prismas dotados de un alto componente geométrico, que de manera aislada al soporte arquitectónico se convierten en un sistema ornamental recurrente en la arquitectura islámica. Sin embargo, el dónde y el porqué surge por primera vez este intento por decorar la trompa de esquina son interrogantes que sin duda, merecen una respuesta pero que previamente requieren un breve recorrido por lo que se ha investigado hasta ahora.

2.1.1. EL NORDESTE DE IRÁN: SEGMENTACIÓN DE LA TROMPA DE ESQUINA COMO ORIGEN CONSTRUCTIVO DE LOS MUQARNAS.

El estudio que proponemos comienza por analizar el foco geográfico en el que tuvo lugar por primera vez la fragmentación formal de la trompa de esquina y para ello, es necesario hablar del nordeste iraní por ser el lugar en el que se localizan las manifestaciones más antiguas conservadas. El Mausoleo del príncipe sāmānī Ismā'īl en Bujara -Uzbekistán- se construyó entre los años 301/914 y 331/943 según los autores¹³, como un edificio de planta cuadrada cubierto por una cúpula central y cuatro cupulitas en las esquinas¹⁴. La cúpula apoya sobre trompas que convierten el espacio cuadrado en un octógono y en ellas, se puede apreciar una composición formada por medio de dos nichos cóncavos separados por una especie de nervio. Esta fragmentación de la trompa de esquina responde a un deseo ornamental de la construcción sāmānī que contribuye a enriquecer la zona de transición [1].

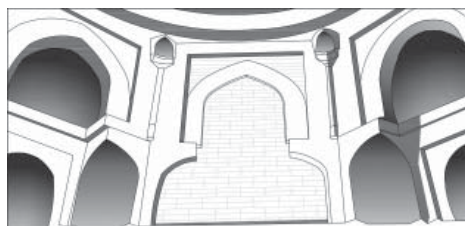
Toajas Roger, publicada también en Madrid por la editorial El Visor Libros, en 1997.

13 ETTINGHAUSEN, R.; GRABAR, O., *Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250*. Madrid, Cátedra, 2000, p. 236. Sin embargo, otros autores proponen la construcción del edificio con anterioridad a la muerte de Ismail en el año 293/907, en POPE, A.U., *Persian architecture*. Londres, Thames and Hudson, 1965, p. 81.

14 Para un estudio más pormenorizado sobre este edificio, consultar: REMPEL, L., "The mausoleum of Isma'il the Samanid", en *Bulletin of the American Institute for Persian Art*, vol. 4, Germantown, 1935.



1. Interior zona de transición del Mausoleo del príncipe sāmānī Ismā'īl en Bujara -Uzbekistán- (301/914 y 331/943). A.A.V.V. *El Islam. Arte y Arquitectura*. Ed. Könemann. Colonia, 2000 [de la edición española, Barcelona, 2001]. p. 115



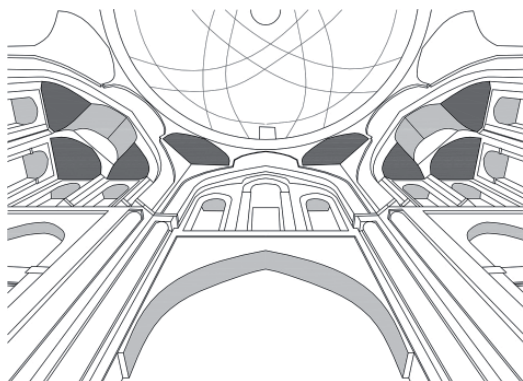
2. Dibujo de la zona de transición de la Tumba de Arab Ata en Tim -Uzbekistán- (366/977-367/978).

Muy próxima a Bujara se encuentra la localidad de Tim -Uzbekistán- donde se erige la Tumba de Arab Ata fechada entre los años 366/977 y 367/978. La configuración es muy similar al Mausoleo de Bujara, su planta es cuadrada y se cubre con cúpula que apoya sobre trompas de muqarnas. Respecto al sistema empleado en Bujara, la zona de transición del cuadrado a la cúpula en Tim está más evolucionada o si se quiere es más decorativa, pues en este caso son tres los elementos que se emplean en la trompa. Estos tres elementos se encuentran enmarcados en la parte superior por un nicho de sección apuntada que a su vez aparece rodeado por una especie de alfiz, configurándose una zona de transición a la cúpula muy dinámica [2].

El sistema se traslada hacia otros puntos de Irán y evoluciona progresivamente a partir ya del siglo XI momento en el que se generaliza. Interesante es el caso de la Tumba del Imān Duvazde en Yazd, localidad situada en el centro de Irán, construida hacia el año 427/1037 y cuya cúpula apoya sobre unas trompas constituidas por nichos de muqarnas de una manera mucho más evolucionada que las trompas de la Tumba de Tim. De hecho, para algunos autores esta bóveda iraní se considera la cúpula más antigua de muqarnas conservada¹⁵. Resultaría de lo más esclarecedor suponer una influencia de Tim sobre Yazd, ésta última con un tratamiento más evolucionado, menos pesado y jugando más con los volúmenes que influiría directamente sobre las cúpulas sil'yuquies de la Mezquita de Isfahán.

En efecto, será esencialmente bajo la dinastía de los turcos Sil'yuquies (429/1038-551/1157) cuando asistamos a un uso mucho más generalizado de los muqarnas, utilizados

15 ETTINGHAUSEN; GRABAR, op. cit. p. 313.



3. Mezquita de Isfahan –Irán– (480/1088): dibujo de la cúpula nordeste.

no sólo en la ornamentación de la trompa de esquina sino también en otros elementos arquitectónicos como las cornisas. Sirva como ejemplo de lo primero, las cúpulas silýuquies suroeste y nordeste de 464/1072 y 480/1088 respectivamente, de la Mezquita de Isfahán en Irán¹⁶. En ellas, se observa la evolución de la trompa que desde Tim y pasando por Yazd llega hasta Isfahán, donde la composición tiende hacia la tridimensionalidad. La trompa está formada por cuatro nichos, el central actúa como un segmento de bóveda de cañón y apoya sobre una trompa simple, los laterales mantienen la forma de nicho cóncavo apuntado, habitual en el nordeste iraní. Sobre estas trompas de muqarnas, dieciséis trompas simples también dan paso a la base circular de la cúpula hemi-esférica, esta última solución estructural ha sido denominada como “red de pechinas”¹⁷ [3], y su utilización contribuye a enriquecer notablemente la zona de transición.

Llegados a este punto, observamos perfectamente la tendencia existente en Irán respecto a la fragmentación de la trompa de esquina, contribuyendo a un enriquecimiento estético y formal de la zona de transición. Dicha tendencia comenzó con una fragmentación de la trompa muy simple, básicamente supuso una división de la trompa en pequeños nichos cóncavos, como se ha podido comprobar. La expansión de esta nueva técnica desde el nordeste hacia el centro de Irán, tuvo como consecuencia la lógica evolución de los elementos utilizados y así, la fragmentada trompa de esquina fue desarrollándose y complicándose hasta desembocar en construcciones más elaboradas como las de Yazd, Isfahán y las de la Mezquita de Ardestán [4], fechada en un momento posterior, entre los siglos XI y XII y en la que se puede apreciar la influencia de las cúpulas silýuquies de Isfahán pues mantiene la misma compartimentación de las trompas e incluso la misma galería formada por esa “red de pechinas”¹⁸. Analizando detenidamente las manifestaciones orientales contemporáneas

16 Más datos sobre la Mezquita de Isfahan en GRABAR, O., *The great mosque of Isfahan*. London, I. B. Tauris, 1990.

17 ETTINGHAUSEN; GRABAR, op. cit p. 313.

18 FRISHMAN; KHAN, op. cit. p. 123. La influencia de las cúpulas de Isfahán se dejó sentir en pequeñas mezquitas como la de Ardestán, Zavara o Basiyan, en las cuales obviamente el diseño de trompas de muqar-

a Isfahán en otros países e incluso en otros puntos de Irán, queda de manifiesto que este renovado sistema de trompas no tuvo continuidad más allá de pequeños edificios próximos a la capital silýuquí, quizá “porque su complejidad no era equiparable a la tecnología del momento”¹⁹.

Partiendodeestafragmentación de la trompa de esquina, a partir del siglo XI la utilización de muqarnas como recurso ornamental de la arquitectura islámica se convirtió en una tendencia al alza, traspasando los límites físicos de la zona de transición y decorando la totalidad de la cúpula, amén de otras superficies como cornisas –Gumbad-i ‘Alī en Abarquh (Irán) 447/1056²⁰-, capiteles o nichos. Se desconoce en qué momento la composición de estos elementos evolucionó de forma notable, hasta el punto de convertirse en estructuras geométricas colgantes, totalmente independientes del soporte arquitectónico que se yuxtaponen

hasta cubrir el espacio requerido. Al respecto, es interesante destacar el hallazgo de restos de muqarnas en las excavaciones que el Museo Metropolitano de Nueva York llevó a cabo en Nishapur –Irán-, en la década de los años cuarenta del siglo XX. En dichas excavaciones se encontraron los restos de un palacio fechado en el siglo X, y entre los fragmentos materiales que pertenecieron a este edificio, aparecieron unos restos realizados en estuco con forma de pequeños nichos cóncavos y decorados con pinturas que debieron formar parte del ornamento de una cúpula²¹.

Estos fragmentos hallados en Nishapur, constituyen un punto de inflexión muy interesante porque plantea dos grandes interrogantes. El primero conduce a reflexionar sobre la fecha propuesta para estos fragmentos pues el hecho de que sean piezas sueltas realizadas en yeso colocadas a posteriori en la cúpula, propone en comparación con manifestaciones posteriores una cronología mucho más avanzada que el siglo X.



4. Interior zona de transición de la Mezquita de Ardestán –Irán- (siglos XI y XII). (ETTINGHAUSEN, R.; GRABAR, O., *Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250*. Madrid, Cátedra, 2000, p. 310).

nas propio de la mezquita de la capital, se muestra más sencillo y menos complicado.

19 ETTINGHAUSEN; GRABAR, op. cit. p. 315.

20 HOAG, op. cit. p. 146: “(...) El Gunbad-i-‘Alī de Abarquh en Persia central, del 1056, presenta el primer ejemplo de cornisa exterior con muqarnas”.

21 ETTINGHAUSEN; GRABAR, op. cit. p. 242. La cronología que se plantea para estos restos de muqarnas es el siglo X e incluso el siglo IX, en GRABAR, O., *La formación del arte islámico*. Madrid, Cátedra, 1986, p. 206.

En segundo lugar, aceptando que los restos de muqarnas de Nishapur se realizaran en el siglo X habría que plantearse un primitivo uso como elementos sueltos en yeso que conocieron un desarrollo paralelo en ladrillo y formando parte de las trompas. Esta opción es poco probable pues en los dos mausoleos comentados, Bujara y Tim, se observa claramente la torpeza arquitectónica respecto al uso de este elemento, lo que conduce a una inequívoca primitiva utilización como fragmentación de las trompas de esquina. Por ello, entendemos que los fragmentos de muqarnas hallados en Nishapur deben fecharse a partir del siglo XI, en correspondencia con otros ejemplos conservados en la *Ḳal'a* de los Banū Ḥammād en Argelia, con los restos de muqarnas hallados en el Ḥammām de Abū'l-Su'ud en El Cairo e incluso con los mocárabes encontrados en el Convento de Santa Clara de Murcia y pertenecientes a un palacio anterior fechado en época mardanisí (siglo XII)²². Si bien es cierto que las pinturas de Nishapur denotan un momento precedente o menos evolucionado a las que decoran los ejemplos cairotas y murcianos mencionados, defendemos que su fecha de realización debe ser posterior al siglo X, como hasta ahora se había propuesto.

En cualquier caso, y aceptando una cronología posterior para los fragmentos de muqarnas encontrados en Nishapur, parece evidente la filiación existente entre la fragmentación de la trompa de esquina como su origen constructivo, y un uso posterior de este recurso arquitectónico más decorativo, basado en la introducción de las celdas de muqarnas independientes de la estructura de la trompa y realizadas fundamentalmente en yeso, consecuencia de la propia evolución de esta técnica.

Un origen estructural de los muqarnas reconocible en el nordeste iraní pero que también se puede observar en Egipto, concretamente en una serie de mausoleos conservados en la necrópolis de Asuán y fechados entre finales del siglo X y principios del XI.

2.1.2. LOS MUQARNAS EN EGIPTO: REVISIÓN DE UNA HIPÓTESIS.

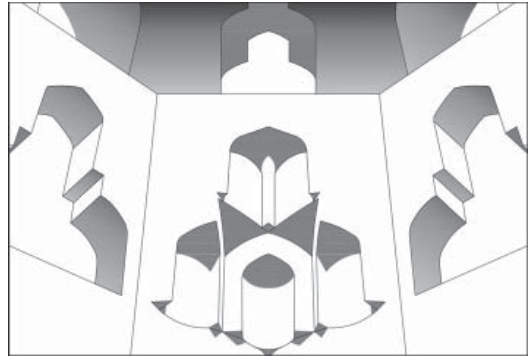
Tradicionalmente y de acuerdo con las investigaciones de Creswell, se ha contemplado la teoría de que los muqarnas pudieron tener en Egipto un nacimiento coetáneo al del nordeste iraní, consecuencia de las tradiciones que existían en el país. En este sentido, Creswell apuntó la posibilidad de que en Egipto tuviese lugar un desarrollo de los muqarnas paralelo al del nordeste iraní²³, partiendo también de la fragmentación de la trompa de esquina y basándose en la existencia de ejemplos fechados en los siglos XI y XII²⁴, localizados en la ciudad de El Cairo y en la

22 Entre otros estudios de Julio Navarro Palazón podemos destacar los siguientes: NAVARRO PALAZÓN, J., "La Dār aṣ-Ṣugrā de Murcia. Un palacio andalusí del siglo XII", en AA.VV. *Colloque international d'archéologie islamique. Le Caire, 3-7 février 1993*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (IFAO). Textes arabes et études islamiques, 1998 y NAVARRO PALAZÓN, J.; JIMÉNEZ CASTILLO, P., "Arquitectura mardanisí", en LÓPEZ GUZMÁN, R. (Coord.), *La arquitectura del Islam occidental*. Barcelona, El Legado Andalúsí, Lunwerg Editores y Collection UNESCO, 1995, p. 125.

23 CRESWELL, K. A. C., *The muslim architecture of Egypt*. London-Oxford, 1952.

24 BLOOM, J., "The introduction of the muqarnas into Egypt", *Muqarnas. An annual on islamic art and archi-*

5. Dibujo de la zona de transición de uno de los mausoleos de la necrópolis de Asuán –Egipto– (siglos XI y XII).



necrópolis de Asuán. En estos ejemplos, se observa que la utilización de muqarnas no responde a meros balbuceos arquitectónicos sino que se trata de una técnica constructiva y ornamental plenamente desarrollada e integrada en la arquitectura. Una circunstancia que para Creswell fue determinante, planteando esta hipótesis que en su momento compartieron otros autores²⁵, una posibilidad que tradicionalmente ha sido aceptada entendemos que ante el vacío bibliográfico y documental existente al respecto y que sin embargo, hoy está totalmente descartada. En efecto, en algunos mausoleos localizados en la necrópolis de Asuán y fechados entre finales del siglo X y comienzos del siglo XI se puede observar un sistema muy similar al que hemos visto en la Tumba de Arab Ata en Tim –Uzbekistán– del siglo X²⁶, de trompa dividida en cuatro nichos cóncavos de sección apuntada [5].

En el caso de los ejemplos tempranos de muqarnas documentados en El Cairo, aparecieron en la antigua Fustat, en las ruinas del Hammām de Abū'l-Su'ud, unos restos de celdas o nichos muy similares a los ejemplos de Nishapur, realizados en estuco y decorados con pinturas que se han relacionado con la decoración abbāssī de Samarra, fechándose por tanto entre los siglos IX y X²⁷. El hallazgo de estos restos de muqarnas fechados en principio con anterioridad a la llegada de los Fāṭimīes, supuso un importante aliciente para respaldar la presencia y utilización de muqarnas en Egipto de forma paralela y prácticamente en el mismo momento que en el nordeste iraní. Sin embargo, al igual que con los estucos de Nishapur debemos plantear una

ecture, Vol. V, Leiden, 1988, págs. 21-28. Unas cuestiones que posteriormente tratará en otro estudio más reciente: BLOOM, J., *Arts of victorious: Islamic art and architecture in Fatimid North Africa and Egypt*. New Haven, Yale University Press, 2007, págs.. 132 y ss.

25 ETTINGHAUSEN; GRABAR, op. cit. p. 364.

26 Parece más que probable en estos mausoleos de Asuán la influencia de la arquitectura iraní pues no sólo aparece la trompa tripartita sino que en otros mausoleos, los catalogados por Monneret de Villard con los números 17 y 54, la trompa se ha resuelto como semicírculo concéntricos de ladrillo en forma de semi-cono como las trompas sasánidas, en MONNERET DE VILLARD, U., *La necropoli musulmana di Aswan*. Le Caire, Ed. L'Institut Français d'Archéologie orientale, 1930, págs. 50 y 51.

27 BEHRENS-ABOUSEIF, *Encyclopedie de L'Islam...* op. cit. p. 501. Unos fragmentos, conservados actualmente en el Museo islámico de El Cairo y que presentan pinturas tales como una bailarina y un joven sentado con una copa en la mano. Se cree que formaban parte de una cúpula quizá como elementos de transición.



6. Celda procedente del Ḥammām de Abū'l-Su'ud en Fustat (El Cairo) -Egipto- (¿siglos IX-X?). (AA.VV., *Le Caire. Paris, Citadelles & Mazonod. 2000*, p. 132).

cronología posterior a la sugerida, defendiendo la misma secuencia constructiva de lo estructural de la trompa a lo meramente decorativo de las celdas de estuco [6]. Igualmente, queremos poner de manifiesto las evidentes similitudes que se observan si analizamos detenidamente las pinturas que decoran estas celdas, con la decoración de mocárabes de la Capilla Palatina de Palermo e incluso con los mocárabes hallados en Murcia, anteriormente mencionados, lo cual permite configurar todo un “mar” de influencias y relaciones entre Egipto, la corte normanda de Sicilia y el reino mardanisí, que nos lleva a plantearnos muchas cuestiones que entendemos, no tienen cabida en este estudio sino en otro diferente. A tenor de lo expuesto, sería determinante por tanto un profundo estudio no sólo de las piezas encontradas sino también del espacio en ruinas del Ḥammām

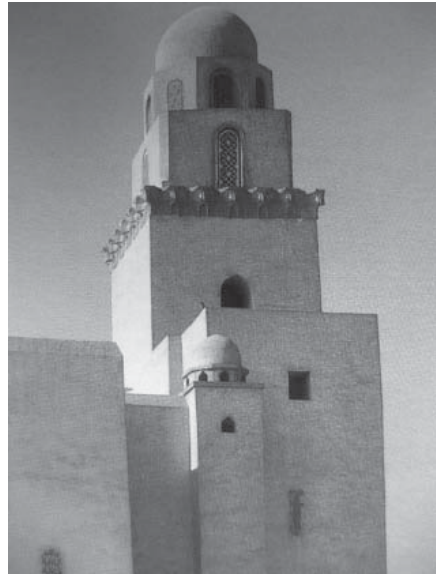
para poder determinar posibles intervenciones posteriores.

A partir del siglo XI, con la dinastía de los Fāṭimíes la técnica de los muqarnas está perfectamente consolidada y formando parte del vocabulario arquitectónico del momento, extendiéndose su utilización no sólo en las trompas, como se ha podido comprobar en la Necrópolis de Asuán, sino que igualmente aparecen ponderando elementos arquitectónicos como un nicho, una ventana o la cornisa de un alminar, abandonando su función arquitectónica original. Uno de los ejemplos más interesantes es el alminar de la Mezquita de Badr al-Ŷamālī –conocida como de al-Ŷuyūshī– fechado en el año 477/1085 gracias a una inscripción y en el que se observa el empleo de muqarnas en la cornisa que separa el primer cuerpo del segundo²⁸ [7]. Del mismo momento cronológico, sobresale una ventana adintelada con decoración en la parte superior de dos estratos de muqarnas, y localizada en el lienzo norte de la muralla que se conserva en El Cairo, vestigio de la cerca amurallada mandada construir por el mismo visir, Badr al-Ŷamālī, a partir del año 479/1087.

Si hacemos una reflexión de lo hasta aquí expuesto vemos que entre las trompas tripartitas de los mausoleos de Asuán y los últimos ejemplos comentados,

28 CRESWELL, *The muslim...* op. cit. p. 159: “(...) This is the earliest existing example of a stalactite cornice in Egypt”.

existe una evolución y un cambio de concepto en la utilización de la técnica de los muqarnas. No cabe duda de la relación existente entre los primeros ejemplos con los modelos conservados en el nordeste de Irán y sin embargo, no ocurre lo mismo con respecto a los modelos caiotas del siglo XI, habida cuenta del material constructivo empleado, pues los muqarnas que Badr al-Ŷamālī introdujo en El Cairo además de que tienen una configuración diferente, están realizados en piedra mientras que las manifestaciones sil̄yūquīs de Irán son de ladrillo. Para Creswell, la técnica de los muqarnas perfectamente asentada en el sistema constructivo del Egipto del siglo XI, pudo ser consecuencia de la evolución que sufren las formas como resultado de tradiciones artísticas anteriores²⁹. En el caso de la trompa tripartita de nichos cóncavos empleada en Asuán y por tanto primera manifestación de



7. Alminar de la Mezquita de al-Ŷuyūshī en El Cairo -Egipto- (477/1085). (AA.VV., *Le Caire. Paris, Citadelles & Mazenod. 2000, p. 104*).

muqarnas en Egipto, Creswell propuso una influencia procedente del Norte de África, a través de la relación existente con la arquitectura copta del momento, sin embargo no especificó de dónde tomaron los Coptos la idea de trompa tripartita³⁰.

En este sentido y en contrapartida a las hipótesis de Creswell, habría que plantear dos momentos diferentes en el desarrollo de los muqarnas en Egipto. Un primer momento que coincide con esas primeras manifestaciones en las que los muqarnas son elementos constructivos –trompas de los mausoleos de Asuán- y una segunda fase, desarrollada a partir del año 477/1085, en la que los muqarnas aparecen integrados en el repertorio ornamental de la arquitectura egipcia. Esta fase coincide con el cambio que se desarrolla en Egipto como consecuencia del trabajo de los maestros armenios que acompañaron al general Badr al-Ŷamālī, ya hemos visto como en el segundo recinto murado de El Cairo y en el alminar de la Mezquita de al-Ŷuyūshī, los muqarnas ornamentales aparecen de una manera balbuceante pero con un sentido diferente al planteado en las trompas de Asuán. En la misma línea, hay que destacar que si bien se utiliza la técnica de muqarnas a partir del siglo XI, esto no supone la

29 Idem. p. 251.

30 Idem. p. 232. Basándose en la Iglesia copta de Abu'l-Sayfayn en el viejo Cairo.

plena aceptación o dominio de este mecanismo en todos los espacios arquitectónicos pues en la Mezquita de al-Ŷuyūshī, los muqarnas se emplean en el alminar pero no en la cúpula situada en el vestíbulo del mihrab y construida en los mismos años³¹.

Todo ello conduce a pensar que en el caso de Egipto podría existir una influencia procedente de otro lugar pues, una invención de los muqarnas paralela a la iraní cuyo resultado sea el desarrollo de un mismo elemento, no puede considerarse como una teoría aceptable. No sería arriesgado proponer, como ya hizo hace unos años el profesor Bloom, una vinculación con las cúpulas sirias, iraquíes o iraníes en un momento muy temprano -siglo XI- a través de las rutas de los mercaderes y peregrinos egipcios que iban hacia la Meca. En este sentido, interesantes son las descripciones de algunos viajeros de la época pues gracias a ellos es posible conocer las rutas comerciales y de peregrinación que cruzaban Egipto en estos momentos. En estas descripciones se deduce el manifiesto desarrollo económico que adquirieron localidades como Asuán, Aydhab o Qus, por ser paso obligado de los mercaderes y peregrinos de Egipto y del Magreb hacia La Meca y viceversa, conocedores y transmisores de lo que habían visto a lo largo de su recorrido³². Es probable que el contacto se estableciera primero en Asuán, y desde aquí la técnica llegara hasta la misma capital del Califato fātimī, estableciéndose dificultades lógicas de construcción y ubicación del nuevo mecanismo ornamental pues los artistas egipcios hubieron de adaptarse al empleo de un nuevo elemento³³, de hecho las trompas de muqarnas presentes en Asuán, no están enmarcadas por ese gran arco como en las manifestaciones iraníes comentadas. Por su parte, la presencia de muqarnas en la capital y más concretamente en las obras patrocinadas por Badr al-Ŷamālī, guarda relación directa con Siria pues anteriormente, el propio Badr al-Ŷamālī había sido gobernador en Damasco³⁴.

2.1.3. NORTE DE ÁFRICA: LOS ESTUCOS DE LA ƘAL'Á DE LOS BANŪ ḤAMMĀD.

A principios del siglo XX Beyliè dirigió unas excavaciones en la Ƙal'á de los Banū Ḥammād³⁵, emplazada en el este de Argelia, y en ellas se hallaron restos de celdas de

31 ETTINGHAUSEN; GRABAR, op. cit. p. 200: "(...) se trata de un tambor octogonal con ocho ventanas que se eleva sobre trompas clásicas".

32 BLOOM, "The introduction...op. cit. p. 26 y 27. Como el persa Nāšir-i Khustaw (siglo XI) y el andalusí Ibn Jubayr al-Kinānī (siglos XII-XIII). El viajero andalusí hace una valiosa descripción de la Masjid al-Ḥarām de la Meca –santuario de la Kaaba- donde destaca la presencia de una puerta la Bab Ibrahim, anexa al santuario propiamente dicho, que tenía una gran cúpula sobre la puerta de entrada cubierta interiormente por un trabajo de estuco o escayola. Ibn Jubayr utiliza para describir esa decoración de la puerta de la Meca el término de *qarnasi*. Al respecto es muy interesante el estudio de Carol Hillenbrand titulado *The Crusades. Islamic perspectives* y publicado por Edinburgh University Press en el año 2000.

33 Idem. p. 27. El alto Egipto debió ser la primera zona que recibió esa influencia de las cúpulas de la Meca, Medina y de aquellas zonas visitadas por mercaderes y peregrinos al otro lado del Mar Rojo.

34 Hay que tener en cuenta que el alminar de la gran Mezquita de Aleppo (Siria) tan sólo cinco años posterior al de al-Ŷuyūshī también presenta cornisas de muqarnas. Sobre la figura de Badr al-Ŷamālī, véase: AL-IMAD, L. S., *The Fatimid vizierate: 969-1172*. Berlin, Klaus Schwarz, 1990, págs. 98 y ss.

35 MARÇAIS, G., "Fatimid art", en *Encyclopaedia of Islam*...op. cit. En el año 1908 se excavaron el *Dar al-*

muqarnas localizados en diferentes núcleos del recinto. En el *Ḳaṣr al-Manār* (Palacio del Faro o de la Torre) se localizaron los restos de una pequeña semi-cúpula que cubriría un nicho, decorada en origen por muqarnas como ponen de manifiesto las huellas que se conservan en su estructura. Para explicar la función de este elemento, Beyliè se basó en la descripción de los muros exteriores del palacio, destacando la presencia de grandes contrafuertes separados por profundas acanaladuras. En su opinión, estas acanaladuras estaban unidas entre sí por nichos semicirculares rematados en la parte superior por pequeñas cúpulas como la que él encontró, decoradas probablemente con celdas de muqarnas³⁶. En el *Dār al-Baḥr* (Casa del Mar), se localizaron unos fragmentos de cerámica policromados con forma de paralelepípedos acanalados, que fueron calificados por Beyliè como “estalactitas”³⁷, aunque tanto desde el punto de vista formal como constructivo nada tienen que ver con los muqarnas. A pesar de la importancia de estas excavaciones de principios de siglo, mucho más fructíferas fueron las que dirigió Golvin en la década de 1960, en la que se excavó y estudió el *Ḳaṣr al-Salām* (Palacio de la Paz), descubriéndose unos fragmentos de muqarnas decorados con pinturas **[8]** muy similares a los iraníes de Nishapur que ya hemos comentado³⁸.

La cronología propuesta para estos restos de muqarnas es incierta aunque tradicionalmente, se ha considerado la misma fecha que la de fundación del conjunto por Ḥammād ibn Buluggīn I ibn Ziri en el año 397/1007³⁹, una adscripción que condujo a algunos historiadores a proponer un origen paralelo de los muqarnas al del nordeste iraní⁴⁰. Sin embargo, ante las invasiones hilalianas, los Ḥammādíes se retiraron a Bugia



8. *Muqarnas hallados en el Ḳaṣr al-Salām de la kal'a de los Banū Ḥammād -Argelia- (siglos XI y XII). (GOLVIN, L., Recherches Archéologiques a la Qal'a des Banu Hammad. Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1965, XLVI Planche 1).*

Bahry y el Qasr al-Manar.

36 BEYLIÈ, L., *La Kalaa des Beni-Hammad*. París, E. Leveau, 1909, p. 39. Un tipo de decoración que él denomina como “ruches d'abeilles” o panales de abejas.

37 *Ibid.*

38 GOLVIN, L., *Recherches Archéologiques a la Qal'a des Banu Hammad*. París, G.P. Maisonneuve et Larose, 1965, p. 72.

39 HILL, D.; GOLVIN, L., *Islamic architecture in North Africa*. London, Faber and Faber, 1976, p. 108.

40 BEYLIÈ, op. cit. p. 21 e IBN KHALDOUN, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique*

y la Ƙal'a fue abandonada hasta el año 482/1090 o principios del siglo XII, momento en el que regresaron y el príncipe hammadí al-Manṣūr llevó a cabo una serie de restauraciones y añadidos⁴¹. El estudio de los restos de muqarnas hallados en el Ƙaṣr al-Salām, claramente vinculados con los de Nishapur y con los del Ḥammām de Abū'l-Su'ud en la antigua Fustat, conduce a proponer una cronología posterior a la fecha de fundación del conjunto, es decir, debieron realizarse en la segunda época de la Ƙal'a⁴².

Esta afirmación se respalda perfectamente por la posterior utilización de muqarnas en el Magreb –manifestaciones almorávides y almohades- en las que no se observa el mismo desarrollo. Si los muqarnas argelinos de la Ƙal'a se hubiesen realizado a principios del siglo XI, habrían sido el punto de arranque para las posteriores manifestaciones almorávides fechadas en la segunda mitad de ese mismo siglo. Sin embargo, cuando estudiamos detenidamente los muqarnas empleados en la arquitectura almorávide, observamos un tratamiento diferente por lo que no es posible establecer una evolución formal entre las celdas de la Ƙal'a y las cúpulas de muqarnas almorávides, las cuales deben su influencia a las cúpulas fāṭimíes de El Cairo.

Llegados a este punto, sólo cabe proponer una influencia exterior para los muqarnas de la Ƙal'a a finales del siglo XI o principios del XII, procedente sin duda de Oriente pues las influencias orientales en la Ƙal'a están perfectamente constatadas y presentes en otras partes del conjunto⁴³, es más que probable que se importase el motivo desde Egipto⁴⁴. En cualquier caso, estos hallazgos de la Ƙal'a de los Banū Ḥammād pueden considerarse como la utilización de muqarnas más antigua del Islam occidental⁴⁵.

2.1.4. EL PALACIO DEL CALIFA 'ABBĀSÍ HĀRŪN AR-RASHĪD EN LA CIUDAD DE RAQQA: ¿LA PORTADA CON MUQARNAS MÁS ANTIGUA CONSERVADA?

Pocos son los historiadores que sostienen que la existencia de muqarnas en las trompas del iwan sur de la portada principal del Ƙaṣr al-Banāt en Raqqa pertenecen a la época fundacional de la ciudad –siglo VIII-, cuando el califa 'abbāsí Hārūn ar-Rashīd decidió trasladar la capital del imperio de Bagdad en Iraq a una nueva ciudad fundada por él y llamada Raqqa, localizada en la antigua región de la Ŷazīra –Jazira-, actual Siria⁴⁶. El Califa inició un programa constructivo muy amplio que quiso

septentrionale. Tomo II. [Traduite de l'arabe par Le Baron de Slane, interprète principal de l'armée d'Afrique], Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925, págs. 51 y 52.

41 BEHRENS-ABOUSEIF, *Encyclopedie de L'Islam...* op.cit. p. 502 y GRABAR, O., *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Madrid, Alianza, 2000, p. 176.

42 HOAG, op. cit. p. 77.

43 BEYLÍ, op. cit. p. 41. Opinión compartida por otros autores, en MARÇAIS, G., *El arte musulmán*. Madrid, Cátedra. Cuadernos de Arte, 1991, p. 96.

44 GOLVIN, L., "Kal'at Bani Hammad", en *Encyclopaedia of Islam...* op. cit. Al respecto, es muy interesante la similitud existente entre estos muqarnas y los empleados en el Palacio normando de la Ziza en Palermo, cuyo uso y decoración se debe a los contactos mantenidos con el Egipto fatimí, en GOLVIN, *Recherches...* op. cit. págs. 125 y 126.

45 Idem. p. 127: "(...) la Qal'a ait hérité directement de l'Orient un thème architectural que Mahdiya, Tunis, ou Abra eussent ignoré".

46 MEINECKE, M., "From Mschatta to Samarra: the architecture of ar-Raqqa and its decoration", en AA.VV.

embellecer y adornar con todo tipo de elementos. En efecto, en el interior del iwan sur se emplean muqarnas en las trompas que debieron sostener una cúpula, de la cual desconocemos su decoración pues no se conserva. Hasta ahora esta decoración de muqarnas se había considerado obra del califa Hārūn ar-Rashīd, lo que planteó una fecha muy temprana para la utilización de este recurso ornamental en la arquitectura islámica⁴⁷, con un marcado sentido decorativo⁴⁸. Sin embargo, esta utilización de muqarnas nada tiene que ver con la trompa tripartita de los primeros momentos y que se puede documentar en el nordeste iraní y en Egipto, como ya hemos visto, sino que la forma de las celdas se asemeja de manera asombrosa con la decoración de muqarnas empleada en la propia Siria pero en los siglos XII y XIII.

Llama poderosamente la atención el parecido existente entre el tamaño y la forma de las celdas de muqarnas de Raqqa y los muqarnas empleados en la arquitectura de los Zéngidas (521/1128-569/1174) como por ejemplo en el Māristān Nūri de Damasco, primer monumento que Nūr al-Dīn erigió en esta ciudad tras hacer de ella su capital, en el año 548/1154. El iwan de entrada está cubierto por una fantástica bóveda de muqarnas cuyas celdas se asemejan a las de Raqqa. Además de esta similitud formal de los muqarnas, lo más significativo es que la bóveda de Damasco arranca de una base compuesta por una galería de arcos múltiples ciegos que montan sobre pequeñas columnas. En la combinación de los arcos destacamos una secuencia de lobulado, mixtilíneo y por último, un arco polilobulado que enmarca toda la composición. En el iwan sur de Raqqa, las trompas de muqarnas apoyan también en una galería ciega conformada por dos arcos apuntados y el inferior trilobulado. La comparación establecida entre ambos ejemplos, nos sugiere que fueron realizados en el mismo momento, siglo XII [9 y 10].

Por todo lo expuesto, no podemos considerar esta portada de Raqqa como la portada con muqarnas más antigua conservada. Las referencias sobre esta cuestión son muy escasas y que no se ha investigado lo suficiente, sin embargo la presencia de esta decoración de muqarnas confirma las intervenciones posteriores que se hicieron en la que fue capital de Hārūn ar-Rashīd⁴⁹.

Colloque...op. cit. p. 142.

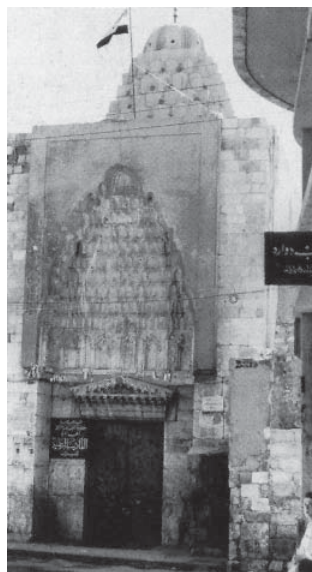
47 MARÇAIS, G., *L'Architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile*. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1954, p. 102. BURCKHARDT, T., *El arte del Islam. Lenguaje y Significado*. Barcelona, Sophia Perennis, 1999, p. 68: "(...) El ejemplo más antiguo que hasta ahora se conoce se descubrió en Raqqa (Siria) y data de finales del siglo VIII [a propósito del origen de los muqarnas]" y STIERLIN, H., *El Islam desde Bagdad hasta Córdoba. Las edificaciones de los siglos VII al XIII*. Köln, Taschen, 1997, p. 218: "(...) La técnica llamada de las estalactitas, o mukarnas, probablemente desarrollada en Persia, aunque tiene un precedente en el palacio de Harun al-Rashid en Raqqa".

48 OTTO-DORN, K., *El Islam*. Barcelona, 1965, p. 89.

49 Esta cuestión ha sido tímidamente apuntada en una compilación de estudios sobre Siria y la zona de la Jazira, véase el capítulo: HILLENBRAND, R., "Eastern Islamic influences in Syria: Raqqa and Qal'at Ja'bar in the later 12th century", en RABY, J. (ed.), *The art of Syria and Jazira: 1100-1250*. Oxford, University Press, 1985, págs. 21-45.



9. *Kaşr al-Banāt en Raqqa –Siria- (¿siglo VIII?): dibujo del iwan sur según Sarre y Herzfeld. (MARÇAIS, G., L'Architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1954, p. 102).*



10. *Exterior del Maristán Nuri en Damasco –Siria- (548/1154). (ETTINGHAUSEN, R.; GRABAR, O., Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250. Madrid, Cátedra, 2000, p. 344).*

2.2. REVISIÓN DE LA PROBLEMÁTICA ACERCA DEL ORIGEN GEOGRÁFICO DE LOS MUQARNAS: BAGDAD, CAPITAL DEL CALIFATO 'ABBĀSÍ, COMO CREADORA DE ESTE NUEVO SISTEMA ORNAMENTAL Y SU INFLUENCIA HACIA EL RESTO DE LA GEOGRAFÍA ISLÁMICA.

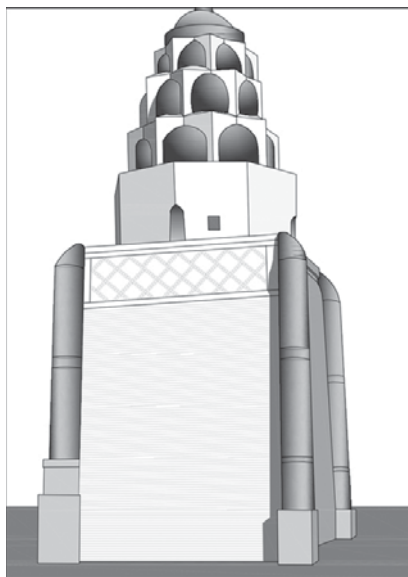
La teoría que defiende el nordeste de Irán no parece convencer a muchos historiadores pues no aclara la sucesión entre las trompas de Tim o de Isfahán y las cúpulas iraquíes y sirias compuestas enteramente por celdas de muqarnas. Lo que está claro es que en algún punto se ha perdido el nexo de unión entre las manifestaciones del Irán pre- sil'yuquí y sil'yuquí, y lo que posteriormente serán las grandes representaciones iljáníes y timuríes que emplean los muqarnas con una soltura técnica asombrosa, configurándose nuevas tipologías de celdas y formando parte no sólo de las cúpulas sino también de los portales de entrada. Sorprende enormemente la conservación de un edificio como es la Tumba del Imān al-Dāwr en Samarra, fechado en el año 477/1085, en el que la cúpula se resuelve por medio de muqarnas, cuyas celdas se traducen también al exterior [11]. Este tipo de cubierta será habitual solamente en Iraq y en la arquitectura zengida de Siria, siendo precisamente

la Tumba del Imān al-Dawr uno de los primeros ejemplos⁵⁰. Cronológicamente, este ejemplo está muy próximo a las trompas silýuquies empleadas en la Mezquita de Isfahán que ya hemos visto, y sin embargo, no guardan ningún tipo de similitud formal pues en el edificio iraquí la fórmula de los muqarnas aparece perfectamente desarrollada y se usa con exquisito virtuosismo.

En la arquitectura silýuquí se observa el empleo de muqarnas, de dos maneras distintas. En la zona de transición a través de las trompas de muqarnas, continuando con la tradición del nordeste de Irán y en estratos decorando alminares o en las cornisas - Gumbad i-'Alī en Abarquh (Irán) 447/1056 y Alminar Kalan en Bujara (Uzbekistán) 520/1127-. Ahora bien, en la arquitectura de los Silýuquies del Rum desarrollada en Turquía y centrada en la península de Anatolia a partir del año 469/1077, se

utiliza la fórmula de los muqarnas no sólo para las cornisas o las trompas de las cúpulas sino fundamentalmente, para cubrir los portales de entrada **[12, 13 y 14]**.

Este uso tan distinto o variado respecto de la arquitectura silýuquí iraní conduce a que irremediamente, haya que buscar un foco en el que se emplearan los muqarnas más allá de la trompa de esquina y que su configuración fuese mucho más compleja que simples nichos cóncavos apuntados. Un foco que permitiese la influencia en el uso absolutamente ornamental de esta fórmula en Turquía, Siria, el Norte de África y Egipto, y desde luego, las trompas iraníes conservadas no aportan nada a este desarrollo de los muqarnas. Es precisamente, la existencia del mausoleo del Imān al-Dawr, el punto de arranque de una alternativa a la historiografía tradicional basada en el hecho de que los muqarnas debieron idearse y utilizarse por primera vez en Iraq. No obstante, en la historiografía tradicional ya se apuntó esta posibilidad⁵¹, aunque sin profundizar mucho en el tema pues no hay que olvidar que con la invasión de los Mongoles y sobre todo, tras la toma de Bagdad en el año 655/1258, momento en el que la ciudad quedó prácticamente arrasada en su totalidad, muchos edificios con muqarnas debieron perderse aunque eso sí, el recuerdo hubo de quedar en la mente de sus destructores.



11. Dibujo del Mausoleo del Imān al-Dawr en Samarra -Iraq- (477/1085).

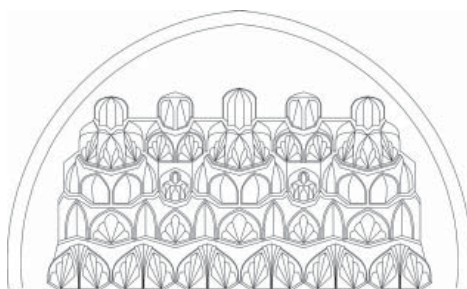
50 PETERSEN, A., *Dictionary of islamic architecture*. London, Routledge, 1996, p. 206.

51 BEHRENS-ABOUSEIF, *Encyclopedie de L'Islam...*op. cit. p. 505. Igualmente, Herzfeld considera Iraq como foco creador de las cúpulas de muqarnas.



12. *Madrasa Qaratay de Konya*
–Turquía– (648/1251): pórtico de
entrada. (Fotografía de la autora,
octubre'2005)

13. *Madrasa Qaratay de Konya*
–Turquía– (648/1251): dibujo de los
muqarnas del pórtico de entrada.



Sin embargo, no creemos que el ejemplo de la Tumba del Imān al-Dawr fuese pionero en este tipo de bóvedas de muqarnas ya que se localiza en una pequeña población, ubicada a 20 kilómetros de Samarra, y no en una ciudad, teniendo en cuenta que era en las ciudades donde se producían los avances y las innovaciones a todos los niveles. Es más que probable que el origen de este tipo de cubiertas se localizase en la capital 'abbāssī, Bagdad, máxime teniendo en cuenta que el promotor de esta obra, Muslim ibn Quraysh, mantuvo relaciones cordiales con el Califato 'Abbāssī⁵². En la misma línea, hay que destacar el hecho de que no se conserven otras cúpulas de este tipo en Bagdad fechadas en el siglo XI, y sin embargo, gracias al estudio que Yasser al-Tabba hizo sobre miniaturas fechadas en los siglos XV y XVI, se puede comprobar que la capital 'abbāssī contaba entre su patrimonio arquitectónico con cúpulas que siguen esa disposición cónica de muqarnas⁵³, amén de otras construcciones conservadas en Bagdad como la Tumba de Sitt Zubaydah o de Zumurrud Khatun del siglo XII o la Tumba de al-Shaykh 'Umar al-Suharawardī del siglo XIV y en otras localidades tales como, el Mausoleo de al-Ḥasan al-Baṣrī en la ciudad de Basora fechado en la primera mitad del siglo XIII o el Mausoleo de Dhū'l-Kifl en al-Kifl del siglo XIV. Finalmente,

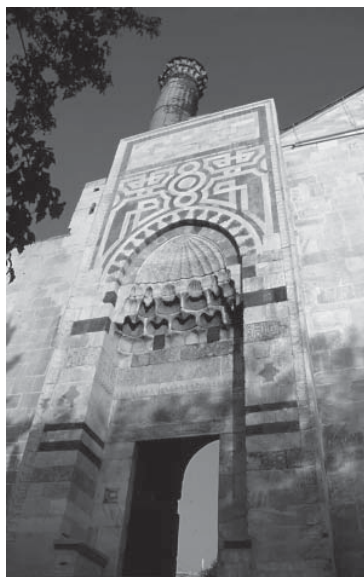
52 AL-TABBA, op. cit. p. 63.

53 Ibidem. Las miniaturas que muestra el autor para apoyar su tesis, datan de 1468 una y la otra de 1537, las cuales muestran vistas de Bagdad donde se pueden apreciar edificios con este tipo de cúpulas.

los descubrimientos arqueológicos llevados a cabo en el antiguo palacio califal de Bagdad, han sacado a la luz fragmentos de bóvedas con unos elementos que estarían dispuestos en esa zona de transición. Estas estructuras halladas en Bagdad presentan la misma forma de nicho cóncavo apuntado como los ejemplos hallados en Nishapur e igualmente, sus superficies cerámicas están decoradas con relieves esgrafiados y que se han fechado hacia el siglo X⁵⁴.

Por todo lo expuesto anteriormente, debemos tener en cuenta varios aspectos que ponen de manifiesto que fue en Bagdad donde aparecieron por primera vez los muqarnas. En primer lugar, es muy significativa la utilización de arcos apuntados –derivados del arco aquillado persa– y nichos poligonales en la capital ‘abbāsi⁵⁵, los cuales se pueden considerar como la base formal y estilística de las primeras manifestaciones de muqarnas. La presencia de este tipo de arcos o de nichos en Bagdad, enlaza además con el ambiente artístico pre-islámico de esta zona como fue el arte sasánida, cuya principal manifestación, el Palacio de Ctesifonte, se encuentra muy próximo a la capital. Si se acepta que el surgimiento de las celdas de muqarnas pudo tener un significado más allá del mero valor estético, en función de la propia simbología de la geometría o de cualquier teoría filosófica-teológica⁵⁶, es lógico suponer que las primeras manifestaciones se llevaran a cabo en la capital del Califato donde se reunían los principales grupos filosóficos y científicos.

Pensamos que en un momento determinado del siglo VIII o IX en la propia Bagdad y partiendo del arco aquillado persa, surgió la idea de compartimentar las trompas en la zona de transición con el fin de generar un espacio más dinámico y decorativo. Al respecto, es interesante destacar cómo en el palacio de Ujaydir, fechado hacia el año 158/776 se observa en la imposta de una bóveda, un primitivo intento por enfatizar la zona de transición al disponer varios arcos apuntados concéntricos cuyo aspecto nos recuerda irremediabilmente al de los primeros nichos cóncavos que constituyen la decoración primitiva de muqarnas y que deriva inequívocamente



14. Pórtico de entrada de la Mezquita de Isa Bey Mosque en Selçuk -Turquía- (775/1374-776/1375).

54 PIJOÁN, J., *Historia General del Arte*. SUMMA ARTIS. Tomo XII: "Arte islámico". Madrid, Espasa-Calpe. S.A, 1966, págs. 156-158.

55 OTTO-DORN, op. cit. A propósito de las puertas de la Bagdad ‘abbási del siglo VIII.

56 CARRILLO CALDERERO, A., "Las cúpulas de muqarnas: consideraciones generales acerca de su simbología", *Imafronte*, Vol. 17, Murcia, 2006, págs. 7-21.

de la trompa sasánida. Entendemos que si en Ujaydir se intentó fragmentar la trompa de esquina con el objetivo de configurar un espacio con entrantes y salientes, en la recién fundada Bagdad debió suceder lo mismo. Así, pensamos que desde aquí, la idea se propagó a otras regiones y llegó a localidades como Bujara, debido a los contactos que las dinastías gobernantes semi-independientes como los Sāmānīes, mantuvieron con la capital 'abbāssi⁵⁷. No obstante, no hay que descartar la idea de que en el nordeste de Irán surgiera la composición de trompa fragmentada en nichos que posteriormente se denominaron muqarnas y que en Iraq, surgiera la idea de extraerlos de la arquitectura para constituir lo que se viene denominando como celdas de muqarnas. Es probable que a partir del siglo XI, en Bagdad surgiera la idea de reducir esos nichos de las trompas a celdas independientes, los muqarnas, con los que cubrir la zona de transición –como por ejemplo los estucos de Nishapur- o toda la cúpula –Tumba del Imān al-Dawr-.

De lo que no cabe duda es de que esta novedad tan decorativa, debió resultar muy atractiva y pronto se extendió hacia otros puntos, donde se emplearon en las trompas, cúpulas o en cornisas. A la llegada de los Sil'yuquies en el siglo XI, es probable que en el nordeste iraní la nueva fórmula se hubiese estancado en su primer escalón, es decir, solo en las trompas de esquina, lo que influyó en las cúpulas de la Mezquita de Isfahán pero debieron conocer edificios en los que las celdas de muqarnas apareciesen constituidas con independencia de las cúpulas, lo que les llevó a emplearlos en otras superficies arquitectónicas como por ejemplo las cornisas. Lo mismo debió suceder con los llamados Sil'yuquies del Rum que se establecieron en la península de Anatolia, actual Turquía, pues hasta allí llevaron una técnica de muqarnas basada en pequeñas celdas que se yuxtaponen y cubren portales de entrada.

El planteamiento de un traslado de la idea de los muqarnas desde Iraq hacia otras regiones a través de peregrinos, mercaderes, artistas o científicos es perfectamente lícito y explicaría la similitud entre las cúpulas como la del Imān al-Dawr en Iraq y las erigidas por Nūr al-Dīn en Damasco a partir del siglo XII. En la misma línea, esta idea ornamental llegaría hasta el propio Egipto, en sus dos vertientes, en forma de trompas o como celdas para decorar cornisas, ventanas o una cúpula y hasta el Norte de África, documentándose en la Kal'a de los Banū Ḥammād la primera manifestación del Islam occidental. Por ello, las teorías que propusieron en su momento un origen paralelo de los muqarnas en la Kal'a y en Egipto, no pueden aceptarse pues probablemente sí tuvieron un referente en la propia Bagdad aunque no se conserve ninguna manifestación fechada en ese momento, tan sólo la Tumba del Imān al-Dawr de Samarra. La influencia de Bagdad también se dejó sentir en la zona de la Ŷazīra –Jazira- donde a partir del siglo XIII, la estructura de la cúpula cónica del Imān al-Dawr se versiona en cubiertas piramidales con tejas vidriadas en el exterior y una sucesión de celdas de muqarnas en el interior, como por ejemplo en la Tumba de Awn al-Dīn en Mosul (646/1249).

57 Bosworth, C.E., *The islamic dynasties*. Edinburgh, University Press, 1967. En el año 875 Nasr ibn Ahmad recibió del Califa al-Mu'tamid el control sobre toda la Transoxiana y el Khurasán.

Por tanto, entendemos que el origen fue único y los desarrollos independientes, y a pesar de ser la misma fórmula, los muqarnas orientales desarrollados por los Īljānīs, Timurīs u Otomanos difieren sensiblemente de los realizados por los Almorávides, Almohades o Nazarīs de Granada en el Islam occidental.

3. EL ARTE DE LOS SASÁNIDAS: REFERENTE ESTÉTICO EN LA CREACIÓN FORMAL DE LOS MUQARNAS.

Al principio de este estudio nos planteábamos dos interrogantes dónde y por qué surgen los muqarnas por primera vez. El estudio de lo que se ha investigado hasta ahora acerca del lugar en el que surgió esa renovación estética por primera vez, concluye con un foco geográfico de primera categoría como fue Bagdad, la capital del Califato 'abbāsī, y también que el origen formal de los muqarnas debemos buscarlo en la fragmentación de la trompa de esquina. Llegados a este punto, nos planteamos por qué surge ese intento por decorar la trompa de ángulo o lo que es lo mismo, qué circunstancia motivó el enriquecimiento de este elemento arquitectónico.

En este sentido, ya hemos indicado la importancia del arco aquillado y de las fachadas concebidas con entrantes y salientes, creando interesantes juegos de luces y sombras. Unos elementos o condicionantes estéticos que tienen importancia fundamentalmente durante el período del Califato 'abbāsī cuando la capital se traslada de Damasco hacia Bagdad, y el arte islámico contacta más con el sustrato artístico pre-islámico de la zona. Este contexto artístico precedente se basaba en la tradición artística que en su suelo habían dejado las dinastías de los Aqueménidas, Partos y Sasánidas, caracterizada por una arquitectura espacialmente seccionada y abovedada, por la fragmentación espacial de los muros y por el uso del estuco o decoración esculpida en piedra, donde se aprecia el gusto por la repetición de motivos decorativos. Si la arquitectura de los Aqueménidas se caracteriza por el empleo de estructuras adinteladas, será la conciencia fuertemente irania lo que llevó a los Partos⁵⁸, a crear un arte basado en la tradición oriental y autóctona de la región libre de cualquier intrusión artística procedente de la cultura mediterránea. Esta tendencia artística basada en los parámetros orientales iraníes continuó con los Sasánidas⁵⁹, como ponen de manifiesto los restos arqueológicos que han llegado hasta la actualidad y que fueron, sin duda alguna, los que tanto impresionaron a los conquistadores islámicos.

El mejor ejemplo para ilustrar esta idea es el Palacio de Ctesifonte fechado en la segunda mitad del siglo III d.J.C. y construido por Sapor I⁶⁰, cuyos restos debieron maravillar a aquellos conquistadores que bajo el estandarte del Islam conquistaron el antiguo territorio persa y cuyas formas arquitectónicas influyeron muy directamente en la arquitectura 'abbāsī, teniendo en cuenta la proximidad geográfica de Ctesifonte

58 GHIRSHMAN, R., *Irán: Partos y Sasánidas*. 1962, El Universo de las Formas, Aguilar, S.A., págs. 15-17.

59 GHIRSHMAN, R., *Persia y la afirmación de su arte*. Barcelona, El Arte y el Hombre. Vol. I. Planeta S.A., 1965. p. 390.

60 GHIRSHMAN, *Irán: Partos y Sasánidas...* op. cit. p. 136.



15. *Palacio de Ctesifonte –Iraq- (siglo III d.J.C.). (AA.VV. El Islam. Arte y Arquitectura, Könemann, 2001, p. 33).*

respecto de Bagdad. La fachada de este palacio está presidida por un gran iwan, se erige en sentido longitudinal y presenta una rica decoración dispuesta en cuatro pisos, fragmentada por nichos ciegos flanqueados por columnas [15]. La sala conservada en el interior del palacio de Ctesifonte, es de planta cruciforme y está compuesta por un espacio cuadrangular central, flanqueado en sus cuatro frentes por iwanes, y decorada por nichos ornamentados con grecas y elementos vegetales⁶¹. Pues bien, esta tipología de planta utilizada en los palacios sasánidas y a su vez tomada de la arquitectura parto, que divide el espacio en diferentes salas cubiertas por cúpulas sobre trompas y con la constante presencia del iwan⁶², fueron tomadas por la arquitectura islámica que supo adaptarlas a sus necesidades civiles o litúrgicas, empleándolas no sólo en palacios sino también en mezquitas como se puede comprobar en la arquitectura siljūquí.

Entendemos que del mismo modo que el iwan pasó a formar parte del vocabulario de la arquitectura ‘abbāsī, el gusto sasánida por articular los muros en entrantes y salientes supuso un detonante muy importante en la mente de los constructores musulmanes del Califato ‘abbāsī, el cual se tradujo en una compartimentación de las superficies arquitectónicas. Esta tendencia se revela ya en los ejemplos ‘abbāsīs más tempranos como el Palacio de Ujaydir [16], que ya hemos mencionado y en el que por un lado, podemos observar cómo las fachadas se articulan por medio de entrantes y salientes que le confieren un aspecto externo muy diferente del que presentan las edificaciones omeyyas y por otro, la utilización de una trompa de esquina compartimentada por medio de pequeños arcos concéntricos a la manera de “las trompas sasánidas”.

El aspecto formal de los muqarnas responde a un cuarto de esfera cóncavo y por qué no decirlo, a un iwan arquitectónico de pequeño tamaño. Su empleo primitivo

61 GHIRSHMAN, *Persia y la afirmación de su arte...* op. cit. p. 396 y 397.

62 A propósito del estudio de los palacios sasánidas, son muy interesantes los siguientes estudios: GRABAR, O., “Sarvistan: a note on Sasanian palaces” que forma parte de una recopilación de artículos diversos de Oleg Grabar y recogidos en el libro *Early Islamic Art, 650-1100*. Vol. 1 Constructing the study of Islamic Art, publicado en Hampshire por Ashgate Publishing Limited en el año 2005, aunque el estudio citado se publicó por primera vez en Estambul en 1970; y también, BIER, L., “The Sasanian palaces and their influence in early Islam”, en *ARS ORIENTALIS*, VOL. 23, University of Michigan, 1993.

en la zona de transición y su posterior desarrollo como celdas independientes, debió responder a una continuidad del arte 'abbásí con la estética sasánida de luces y sombras, de entrantes y salientes. En este sentido, es interesante señalar cómo en época sasánida se fabricaron copas de vidrio decoradas con motivos de panales de abejas⁶³, cuyo convexo aspecto enfatiza el interés por superficies movidas y ondulantes de los Sasánidas y que defendemos, influyó notablemente en la concepción arquitectónica y estética 'abbásí.

En definitiva, formas que fragmentasen las líneas arquitectónicas y si bien debieron emplearse primeramente en Bagdad y en sus alrededores, pronto pasó al nordeste de Irán donde aún imperaba el espíritu persa caso de Nishapur, Balj, Merv o Bujara. Estas ciudades del nordeste iraní crearon una cultura del Islam completa y definitiva hacia el siglo X, alcanzando en ese momento lo que los autores han venido a considerar como el "Renacimiento iraní"⁶⁴. Una cultura en cualquier caso, íntimamente emparentada con su pasado pre-islámico, con el arte sasánida y cuyo enriquecimiento en el siglo X entendemos se debió a una derivación o contaminación de las innovaciones arquitectónicas y recursos ornamentales que se habían o estaban empleando en las grandes capitales del imperio 'abbásí, Bagdad y Samarra.



16. Detalle de la imposta de una bóveda en el Palacio de Ujaydir -Iraq- (siglo VIII). (GABRIELI, F., [et al.]. *Iraq en los siglos VIII-XIII: el apogeo de la cultura arábigo-musulmana*. Madrid, Encuentro, 1998, p. 51).

63 GHIRSHMAN, *Irán: Partos y Sasánidas...* op. cit. Del mismo modo, ese interés sasánida por el juego de luces y sombras creado por la presencia de nichos ciegos, se puede apreciar no sólo en su arquitectura sino también en las artes suntuarias, destacando en este sentido la producción de copas de vidrio decoradas con motivos de panales de abejas.

64 GRABAR, *La formación del...* op. cit. p. 49 y 50.

Una faceta olvidada de la antigua Iglesia mayor de Granada

María José Collado Ruiz
Universidad de Granada

RESUMEN

El Sagrario de Granada se levanta sobre el solar liberado tras la demolición de lo que durante medio siglo fue sede de la Catedral, que a su vez se había erigido aprovechando la fábrica de una de las mezquitas aljamas de la antigua capital nazarí.

Sus especiales connotaciones por ser el principal templo de la ciudad, le convirtieron en lugar predilecto en el que algunas importantes familias intentaron hacerse con una capilla funeraria.

PALABRAS CLAVE: Granada/ Catedral/ Sagrario/ mezquita/ capilla/ tumba.

Forgotten facet of the ancient church of Granada

ABSTRACT

The Tabernacle of Granada is built on the site, releases after the demolition of over half a century that hosted the Cathedral, which in turn had built a factory building of mosques in the old Nazari's capital.

Its special connotations as the main temple of the city, he became a favorite place where some important families tried to take a funeral chapel.

KEY WORDS: Granada/ Cathedral/ Tabernacle/ mosque/ chapel/ tomb.

El actual Sagrario de la Catedral de Granada se levanta sobre el solar liberado tras la demolición de la que por largo tiempo fue sede del templo metropolitano. Esta había sido habilitada aprovechando el antiguo edificio de la mezquita aljama de la medina nazarí. Sin duda el resultado de esta adaptación funcional del que debía ser el espacio religioso más cualificado de la capital del reino recién conquistado para la Fe Cristiana sería bastante extraño, aunque estaría en la línea de actuaciones similares que se realizaron sobre otras mezquitas menores de la ciudad.

Las circunstancias histórico constructivas del imponente conjunto monumental que conforman la Catedral de Granada con el panteón de los Reyes Católicos como capilla anexa y el edificio del Sagrario han sido glosados por los más insignes investigadores, que han encontrado en este complejo uno de los principales manifiestos arquitectónicos de la Edad Moderna. Es por ello que no pretendemos ahondar en estos aspectos suficientemente estudiados, e incluso revisados en fechas muy recientes con las grandes publicaciones que han visto la luz en los últimos años¹.

¹ COLLADO RUIZ, María José: "Una faceta olvidada de la antigua Iglesia mayor de Granada", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 117-131. Fecha de recepción: Mayo de 2010.

Aún así necesitaremos establecer una mínima secuencia cronológica en el devenir de los acontecimientos que nos ayude a enmarcar correctamente uno de los aspectos más desconocidos e incomprensiblemente olvidados por la historiografía especializada. El emblemático carácter funerario que atesoró siempre el edificio de esa antigua mezquita consagrada como iglesia bajo la advocación de Santa María de la O y que muy pocos años después se convertiría en sede provisional de la iglesia mayor hasta que se declarara factible su traslado hasta el nuevo edificio renacentista.

Hemos de recordar que la sede de la catedral granadina pasó por varios emplazamientos diferentes, desde la mezquita real de la Alhambra en el núcleo cerrado y seguro de la ciudad amurallada, hasta ocupar a partir de 1495 la iglesia del convento que la orden franciscana había levantado en el que fue barrio judío. No será hasta 1501 cuando tras haberse obligado a la población musulmana a su conversión, pase la mezquita mayor de la ciudad a ser designada como parroquial dedicada a Santa María de la O.

Aún así, el traslado se dilatará unos años más, hasta finales del 1507 muerto ya su primer arzobispo, Hernando de Talavera. Para ello fue necesario obtener del Papa, Alejandro VI, el breve que facultase a los Reyes Católicos en 1502 el realizar este cambio. Ya que en la archidiócesis granadina concurría la condición especialísima del patronato real de sus templo. Algo que debemos traer a colación, ya que la correcta comprensión de esta circunstancia resulta esencial en el desarrollo de la hipótesis que se desarrolla en este artículo.

Porque la voluntad de ambos monarcas, primeramente expresada en el testamento de Isabel y más tarde corroborada por Fernando será, que la catedral de Granada se ubique en la que ya era parroquial de Santa María de la O. De este modo se aunaba la consecución de dos objetivos, por un lado el que física y simbólicamente el principal templo de la ciudad estuviera sobre el solar de uno de los más importantes espacios religiosos de la antigua ciudad musulmana (recordemos que era una de las tres mezquitas mayores), y que a su vez se uniera a la capilla en la que ambos habían dispuesto que sus restos mortales reposaran hasta el fin de los días. Ya que siempre estuvo entre los objetivos programáticos de su panteón el que fuera una capilla comunicada con el futuro edificio de la catedral.

A esto nosotros debemos unir una condición que estimamos de singular importancia. El carácter provisional que siempre tuvo esa sede de la catedral que se había asentado en la parroquia de Santa María de la O, aprovechando el edificio de

1 GILA MEDINA, L. (Coord.), *El libro de la Catedral de Granada*, Granada, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005. CALVO CASTELLON, A. (et. al), *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la iglesia del Sagrario*, Granada, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005. ROSENTHAL, E., *La Catedral de Granada: Un estudio sobre el Renacimiento Español*. Granada, Universidad de Granada, 1990.

la mezquita islámica. La provisionalidad que desde un principio animó el traslado al que nos estamos refiriendo, será posiblemente una de las circunstancias que la han llevado a ser un objeto poco atractivo para los investigadores, quienes han concentrado todos sus esfuerzos en aquellas edificaciones definitivas, como lo serían finalmente la Capilla Real, la fábrica renacentista de la Catedral y la más tardía construcción del Sagrario. Así esa sede transitoria se ha visto relegada a ser una referencia obligada en cualquier capítulo introductorio que se precie por su rigor, pero poco más.

Debemos partir de la base de que al menos durante medio siglo, desde 1507² hasta el 1561 esa provisional y curiosa sede catedralicia estuvo ocupando la curiosa fábrica de la antigua mezquita. Y algo que por obvio no debemos dejar de señalar es que sin duda tuvo una activa y completa vida litúrgica como iglesia mayor que era. Así mientras las obras de la Capilla Real, donde se habían concentrado grandes esfuerzos constructivos, avanzaban a buen ritmo, y mientras el proyecto gótico de Enrique Egás era desechado en favor del de Siloé, nuestra particular iglesia mayor irá desarrollando una vida plena. Y aunque resulte paradójico, esto implica el llevar a cabo una intensa actividad funeraria. Ya que este, al igual que el resto de templos de la ciudad, irá conformándose como un variopinto espacio cementerial en el que dar cabida a muchas de las sepulturas de los vecinos que engrosaban su poblada feligresía³.

La primera concesión de una capilla privada en la iglesia mayor se produce en 1503, año en que está fechada la Real cédula emitida en Alcalá de Henares. En esta se alude a la petición efectuada por Don Pedro de Granada y su hijo Alonso para hacerse con una capilla de enterramiento en la iglesia de Santa María de la O y a la respuesta favorable de la Reina Católica que apremia al Arzobispo a otorgarles la pertinente licencia para llevarla a cabo, además de señalarle el lugar en que esta se debe ubicar⁴.

Creemos que con esta decisión implícitamente se está marcando una línea de actuación muy definida en lo que se refiere a la gestión del espacio funerario del

2 CALVO CASTELLON, A. (et. al), Op. Cit. Se incluye una relación de fechas claves en la historia de la catedral y se señala un periodo desde 1507 hasta 1517 en que se traslada la sede del convento de San Francisco a la parroquia de Santa María de la O. Ahora bien, en octubre de 1507 se asientan los frailes en su convento, quienes debieron gestionar su templo, ya sin interferencias del cabildo catedralicio. Tenemos constancia que entre 1512 y 1515 se realizaron los trámites para la compra, construcción y decoración de la capilla funeraria de los hermanos Alonso de Toledo y Juan Suarez. Citado en COLLADO RUIZ, M. J., La cultura de la muerte en la Granada del Antiguo Régimen. Tesis doctoral. Dir. R. López Guzmán, 2007, Universidad de Granada, Vol. II, Págs. 632-633.

3 NESTARES PLEGUEZUELO, M. J., "La parroquia del sagrario de Granada en el siglo XVI: estudio demográfico". *Chronica Nova*, Nº 19, Granada, 1989, pág. 253. Señala como la feligresía de la parroquia del Sagrario es una excepción al retroceso de población sufrido en la ciudad en el siglo XVI y como creció durante todo ese periodo "en detrimento de otras parroquias que eligieron a esta como mejor lugar de residencia"

4 A.H.D.Gr., Libro II de Reales Cédulas. Fols. 6-7. Informe sobre la pretensión de D. Pedro de Granada de que derribado el Sagrario se le dé capilla en la Iglesia nueva. Incluye dos traslados de una Real cédula de 1503 y otra de 1596. Documento incluido en COLLADO RUIZ, M. J., Op. Cit., Vol. II, Págs. 783-784.

que por entonces se tenía como el principal templo de la ciudad. Por un lado se está haciendo uso efectivo del patronato real: directamente la reina concede la propiedad de la capilla. Pero además se está dando un paso importantísimo en el que a la larga sería polémico proceso de la asimilación de la población morisca. Ya que sus primeros titulares fueron un príncipe musulmán convertido al cristianismo antes de concluir la guerra, Don Pedro de Granada, que había contraído matrimonio con su prima D^a María de Venegas, también conversa de noble cuna. Ambos serían los progenitores de un linaje, el de los Granada Venegas que tuvo esta capilla como una más de las muchas mercedes reales que recibieron por su intervención en el devenir de la conquista. Hecho que por otro lado se convertía en una manifestación ejemplar al aceptar esta importante familia uno de los gestos rituales más fuertemente arraigados entre las tradiciones que habían traído los cristianos viejos. Es decir, al expresar su deseo de conseguir una capilla para su entierro en el interior de una iglesia se estaban destacando como modelo a imitar para los recién bautizados. Algo que estaría en perfecta consonancia con las actuaciones que para la auténtica conversión de los moriscos fueron promovidas por el primer prelado granadino. Con el que acabarían compartiendo el mismo testero principal de la iglesia mayor, ya que muy cerca se colocaría pocos años después su sepulcro.

Del mismo modo no podemos dejar de mencionar otra importante capilla que fue concedida en condiciones muy similares a esta, hablamos de la conocida como “del Pulgar”. Debe este nombre al apellido de su primer propietario Don Hernando del Pulgar, primer señor de El Salar, llamado también “el de las Hazañas”⁵. En 1526 y también en virtud del patronato real, le será otorgada por el emperador Carlos V. También básicamente en pago a los servicios prestados en la guerra y especialmente a la rocambolesca toma de posesión que antes de la firma de las capitulaciones hizo de la que por entonces era mezquita mayor en nombre de la Virgen, y de la cual derivó su posterior advocación de Santa María de la O. Así lo proclama el epitafio que recorre su sepultura “Aquí está sepultado el Magnifico Caballero Fernando del Pulgar, Señor de Salar, el cual tomo posesión de esta Santa Iglesia, siendo esta ciudad de moros. Su Majestad le mando dar este enterramiento. Falleció el 11 de agosto de 1531 años.”

Con los datos que hemos apuntado hasta ahora podemos hacer una lectura aproximada de cuál sería el aspecto del ámbito principal de la iglesia mayor, centrado lógicamente por el presbiterio al que se accedía por una nave más ancha habilitada al suprimir uno de los pórticos de la sala de la mezquita. En el interior de la capilla mayor, en el lado del evangelio estuvo el enterramiento del primer arzobispo Hernando de Talavera. El prelado que había muerto en 1507, fue depositado en el convento de San Francisco Casa Grande hasta 1517. Según Bermúdez de Pedraza, el Conde de Tendilla le labró un

5 BERMUDEZ DE PEDRAZA, F., Historia eclesiástica de Granada. Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada., Edic. facsímile del original de 1638. Granada, Universidad de Granada, 1989. Pág. 214.

sepulcro de mármol con una inscripción en latín que él recoge en su crónica⁶.

Las referencias que nos ofrece este texto acerca del desaparecido sepulcro son mínimas ya que tan sólo señala el material de que está hecho y que se situaba “en un nicho que esta a la mano derecha del Altar mayor, donde descansan sus cenizas, en una urna decente”. En una obra de este mismo autor “Antigüedades y excelencias de Granada” utiliza una expresión para hablar de él que nos resulta más interesante: “hoy esta en un curioso sepulcro dos varas levantado del suelo”. El calificativo de curioso no puede por menos que desconcertarnos, ya que serían muy variados y dispares los sentidos que podríamos atribuirle.

Aunque sean pocos los datos que se aportan podemos descartar que se tratase de un cenotafio exento, dado su ubicación. Las referencias directas al concretar su situación en un nicho y su la altura, nos llevan a pensar que fuese una obra de tipo mural. Nos aventuramos a conjeturar que no contaba con la presencia de un yacente, elemento que posiblemente habría resultado suficientemente atractivo para ser mencionado en esta escueta descripción. Sin embargo alude a una “urna decente” que debía ser el único elemento escultórico destacado, en un nicho que bien podría ser, un mínimo alzado definido por una estructura marmórea de sencillas formas arquitectónicas que liberan un espacio parietal en el que incluir un sencillo retablo. Lo que concuerda muy bien con el dato que aporta Gallego Burín a propósito de una zona pintada que en 1530 fue renovada por Pedro de Cristo⁷.

En cuanto al estilo artístico al que respondería el sepulcro debemos apuntar hacia el lenguaje renacentista que en esas primeras décadas del siglo XVI estaba llegando a la península ibérica de la mano de la nobleza. Si atendemos a la personalidad y experiencia que atesoró en esta labor de mecenazgo de arte funerario Don Iñigo López de Mendoza, a quien tradicionalmente se viene atribuyendo el papel de promotor de este proyecto, podríamos concluir en esta dirección e incluso ir más allá, añadiendo que sería de una destacada calidad. Sin embargo y a la vista de la documentación que hemos podido consultar su intervención no debió llegar hasta su total realización. Ya que en 1603 se estaban completando los que debían ser últimos detalles de decoración y era la contaduría del Arzobispado la que libraba los pagos; casi un siglo después de la muerte de Fray Hernando.

Queremos incidir en este particular, ya que sin dudar de la comisión en la autoría intelectual y labores de gestión por parte de D. Iñigo, lo que no parece posible es que este personaje financiara la construcción del cenotafio, argumentando como

6 Ibidem, Fol. 205v. Traducción al castellano del epitafio “Un amigo puso esta memoria a su amigo el Reverendísimo y sapientísimo señor, el señor Don Fray Fernando de Talavera primer Arzobispo de Granada, varon de enterísima vida y costumbres. Murio en Granada a catorze de Mayo de mil y quinientos y siete”

7 VEGA GARCIA-FERRER, M^a J., Fray Hernando de Talavera y Granada, Granada, Granada, Edit. Universidad de Granada, 2007. Pág. 56. Aporta este dato pero no se incluye su referencia bibliográfica o documental.

motivación una sentida amistad y respeto hacia la figura del Arzobispo. Además, no debemos olvidar que antes de que se produzca el traslado del cadáver del venerable prelado a la Iglesia mayor, ya había muerto el Conde de Tendilla († 1515), y que su sucesor, D. Luís no resultó tan proclive a rendir estos honores artístico-funerarios. Ni tan siquiera levantó un monumento de estas características a su padre en la capilla mayor del convento de los franciscanos de la Alhambra, sobre el que la familia ostentaba el derecho de patronato.

La que tenemos perfectamente documentada es la participación de Ambrosio de Vico en la última fase de la ejecución del sepulcro. Como maestro mayor de las obras del Arzobispado y según sus propias palabras, dio la traza a Cristóbal Ramírez. Este era un albañil y maestro de yesería con el que se había firmado un contrato el 26 de octubre de 1603 por el que se comprometía a hacer “el ornato del entierro de arzobispo Don Hernando de Talavera” en un plazo de veinticuatro días, por cincuenta ducados. Su trabajo sería “de yesería con unas columnas y cartones y otras cosas al romano conforme a la traza que se dio firmado del veedor”. La lauda o estela funeraria del sepulcro fue de piedra, ya que entre los pagos a cuenta que se registran está el de cuatro ducados a un cantero, Jorgeval por “el letrado que hace en el sepulcro”.

Indagando entre los pagos que se van librando a los distintos artífices podemos deducir algunos detalles más sobre la configuración del cenotafio. Así se finiquitaba el encargo “del retablo y ornato del sepulcro del arzobispo” con el carpintero Cristóbal Calvo y Cristóbal Ruiz. El primero hizo unas alfarjías y unas verjas torneadas que se pusieron a modo de antepecho. Debieron entonces, montar una estructura de madera a modo de baldaquino, ya que otro de los pagos es por confeccionar dos doseles de damasco, de los que se especifica: “para poner en el sepulcro del Señor Don Fernando de Talavera obispo que fue desta Santa Iglesia en su tumba”⁸. En el transcurso de estas obras se produjeron algunos daños en la zona del altar mayor, que obligaron a reparar y volver a solar, de lo que se encargó Cristóbal Ramírez, además de “retraer las gradas fuera del dicho sepulchro”.

Si bien la información es sesgada y parcial y únicamente se refieren a una fase última de decoración, pensamos que este sepulcro, debió estar diseñado en su totalidad según el nuevo lenguaje “a lo romano” venido de Italia. No sólo por el gusto artístico que atribuimos a la figura del Conde de Tendilla, que sólo unos años antes había encargado uno en este estilo para su hermano Don Diego Hurtado de Mendoza († 1502) en la catedral de Sevilla, sino también por la exquisita sensibilidad demostrada por Ambrosio de Vico en otros de sus trabajos para el Arzobispado.

8 A.H.D.Gr., Leg. 331-F, Pieza 2. Libro de Contaduría mayor del Arzobispado de Granada de 1603. Pagos librados para concluir la decoración del sepulcro del Arzobispo D. Hernando de Talavera. Este documento ha sido incluido entre los Anexos del libro de M^{ra}. J. Vega anteriormente citado. Ambas tuvimos la oportunidad de consultarlo cuando se catalogó en el Archivo Histórico Diocesano.

Una estructura arquitectónica que define un sepulcro mural resulta la tipología de cenotafio más sencilla y a la vez susceptible de variaciones en su configuración general, como apunta María José Redondo, que ha estudiado este tema en profundidad, a la vez que recurre en múltiples ocasiones a “préstamos de formas ajenas al género funerario”⁹. Lo que ha añadido a su disposición parietal hace factible la confusión terminológica que en algún momento llega a calificarlo como “retablo”, tal y como mencionamos anteriormente¹⁰.

Delante del sepulcro se debió delimitar una zona, que a modo de pequeña capilla, reservaba el espacio que presumiblemente albergara el enterramiento del Arzobispo. Y sin necesidad de grandes dispendios, se colocaba una reja de madera que a efectos prácticos conseguía lo mismo que una fábrica de albañilería. Todo cubierto por un rico dosel, que de modo simbólico caracterizaba al enterramiento y al difunto que lo ocupaba.

Hemos de lamentar que esta obra no se haya conservado, ya que aún desconociendo su valía artística, sería una referencia incuestionable, que vendría a completar el desigual y desconocido panorama del arte funerario granadino, salvando la excepción de los cenotafios reales de la vecina Capilla Real. Según refiere M^a. Julieta Vega, en 1695, “era lugar de peregrinación para los fieles devotos que iban a rezar pidiendo su intercesión” por lo que nos resulta más extraño si cabe que dada la consideración que había alcanzado su figura entre la población y tratándose además del sepulcro del primer prelado de Granada no se tomaran las precauciones necesarias a la hora de realizar las demoliciones que se señalan como responsables de su pérdida¹¹.

Como correspondía a la sede del templo metropolitano de la ciudad, otros arzobispos recibieron en él sepultura. Don Francisco de Herrera será enterrado en 1524 al otro lado del altar mayor, en el de la epístola y sólo cuatro años después Fray Pedro Ramírez de Alba acabará descansando junto a Talavera. Según nos apunta en su Historia eclesiástica Bermúdez de Pedraza ambos compartieron tan significativo espacio contiguo al altar mayor de la iglesia antigua¹².

El sepulcro del prelado jerónimo ha corrido mejor suerte y afortunadamente podemos admirarlo, aunque sea totalmente fuera de contexto, en una de las

9 REDONDO CANTERA, M^a J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, Ministerio de cultura. CNDI del Patrimonio Histórico, 1987. Págs. 107-122.

10 SAGREDO, D., *Medidas del Romano*. Madrid. Dir. Gen. de Bellas Artes y Archivos y Consejo de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986, *Introducción de Fernando Marías y Agustín Bustamante*. En el texto reproduce una conversación de taller entre Picardo y Lampelo. Este último muestra un diseño de un sepulcro para un obispo y Picardo le dice que “bien podría pasar por retablo”, lo que sin duda es una prueba de la confusión que provocaba el diseño de ambas tipologías cuando el sepulcro era mural.

11 VEGA GARCIA-FERRER, M^a J., *Op. Cit.*, Pág. 56. Confirma la fecha de 1695 con un testimonio que se aportó en su causa de beatificación y además apunta la posibilidad de su pérdida debido a las obras de reforma del Sagrario y a las demoliciones que con tal fin se llevaron a cabo.

12 BERMUDEZ DE PEDRAZA, F., *Op. Cit.*, Fol. 218

dependencias que abren al claustro mayor del convento del que fue prior antes de ascender a la dignidad episcopal. Este debe ser el mismo al que se refería Bermúdez de Pedraza ya que tiene el epitafio que él incluye en su Historia¹³. Enmarcado por un par de pilastras con decoración vegetal sobre las que apoya un arco de medio punto con clave destacada y sendos escudos de armas sobre las albanegas. Presenta un frente decorado con un relieve de trazado clasicista que abunda en los elementos tradicionales en la iconografía funeraria del momento. Algo desproporcionado en su composición concentra toda la carga escultórica en la mitad inferior en que destaca la figura del yacente del arzobispo revestido de los atributos propios de su dignidad eclesiástica, sobre un sepulcro con reminiscencias clásicas. En su base, dos efigies aladas con cabeza de mujer y garras de león, decoran su pecho con una gran hoja y voluta y flanquean la titulación en latín que identifica al difunto. En el mismo eje de simetría, a modo de fondo, una cruz simple con travesas treboladas sobre la que se ha colocado el capelo con guarnición de dos cordones entrelazados que descuelgan a ambos lados con diez borlas cada uno, cuatro en la última fila.

El carácter mural de este sepulcro abunda en la hipótesis planteada para el del Arzobispo Talavera. Es muy posible que hubiera una cierta continuidad estilística entre ambos, aún así todavía son muchos los aspectos sobre los que debemos seguir investigando para conocer tanto su autoría como las circunstancias que propiciaron el traslado de este y la lamentable pérdida de su vecino.

Para ir completando el panorama de las propiedades privadas que se enajenaron como funerarias en el templo debemos hacernos eco de la concesión que en 1517 se hará a Don Fernando de Viana de una capilla denominada “de la Resurrección o de Santa Ana”. En esta ocasión la licencia para hacerse con este espacio vendrá de Madrid, de mano del Arzobispo Don Antonio de Rojas quien da permiso al racionero Viana para “edificar a su costa una capilla para su enterramiento y de sus sucesores”. El sitio que se le asignará será

“un arco questa en la dicha nuestra santa yglesia entre la puerta del çimenterio e de la librería della donde al presente estan los libros del canto para que quitada la pared con questa cerrado el dicho arco de la parte de fuera y asta emparejar con la pared de la dicha libería podays hacer e hagays la dicha capilla”¹⁴.

Ahora se trata, sin duda, de un capilla situada en un lugar más residual del templo, pero que nos permite ver claramente como las autoridades eclesiásticas van dando

13 Epitafio del sepulcro del Arzobispo: “Hic iacet Reverendisimu Dominus D. frater Petrus Ramiro de Alva, Ordinis Sancti Hieronimi, quintus Archiepiscopus huius alme Ecclesie Granaten. obit vigesima prima de mensis Iunii, anno domini MDXXVIII”

14 A.H.D.Gr., Leg. 3-F, P. A. Título por el que se concede capilla y entierro al racionero Fernando de Viana en la Iglesia mayor de Granada. 17 de Junio de 1517. Documento incluido en COLLADO RUIZ, M. J., Op. Cit., Vol. II, Pág. 749.

cabida a distintas propiedades aprovechando el espacio libre resultante entre los pórticos más perimetrales de la antigua sala hipóstila, consiguiendo de este modo hacerse con una entrada permanente de fondos, a la par que se formalizaba y se daba un aspecto “más decoroso” al interior de la que por entonces era sede de la principal iglesia de la ciudad.

Pero este testimonio no sólo nos ayuda a ir haciéndonos con la imagen de la nuestra particular sede catedralicia, sino que además nos aporta un dato muy interesante para comprender el devenir en la gestión funeraria que se realizaba sobre la misma y que veremos tiene unas repercusiones que sobrepasan este campo. Ya que entre las condiciones que se establecen en el contrato se dice que

“a el tienpo que se edificare la iglesia nueva que se a de haçer abiendo de derribar lo que agora es os sea dado e señalado otro tan buen lugar en nuestra yglesia donde os podays sepultar para que alli sea trasladado vuestro cuerpo si furedes difunto o para que alli sea sepultado buestro cuerpo para que alli se digan las misas e ofiçios que vos dexaredes hordenados en la primera capilla”.

Obviamente la decisión de la ejecución de un nuevo edificio para albergar la Iglesia mayor, era un proyecto aún en ciernes. Pero que debía llevar inevitablemente aparejada la reasignación de los espacios funerarios (capillas o sepulturas) que ya se habían vendido. Tal y como se hacía constar en los documentos públicos que se redactaban a tal efecto y en el que este tipo de cláusula era habitual, cuando no menos obligada, al conocer ambas partes la evidente precariedad del objeto de la compra. Con esto queremos decir, que no era esta una precaución que sólo se observara en las transacciones que se hacían por capillas o sepulturas en esta iglesia, sino que era común al resto de contratos que hemos tenido la oportunidad de consultar para otras, tanto parroquiales como conventuales.

Así cuando Fernando de Viana otorgó su testamento en 1542 las obras de la nueva catedral ya estaban en marcha por lo que no olvida exponer exactamente la situación de su capilla y la inversión en ella realizada a la hora de disponer su enterramiento:

“en la yglesia mayor desta dicha ciudad en una capilla que yo hice hacer questa yntitulada de la rresurecion questa junto a la puerta principal que sale a la iglesia que aora nuevamente se hace la qual hice a mi costa con licencia del rreberendisimo Don Antonio de Roxas”¹⁵.

Otra capilla que se vendió por estas fechas sería para la familia Utiel. En 1525 se le concedió la sepultura y el altar de San Andrés a Don Francisco de Utiel, abad de Santa Fe, con la posibilidad de hacerse una capilla y bóveda de entierro pagando la limosna de veinte ducados y encargándose de dotarla con memorias o capellanías de

15 A.H.D.Gr., Leg. 3-F, P. 3. Testamento de Fernando de Viana.1542.

misas que se celebraran en ella. Bajo estas premisas Don Francisco hará la bóveda en que enterrará a su padre, a su hermano el canónigo Don Fernando de Utiel, a un sobrino D. Pedro Vázquez de Utiel y él mismo. Todos dejaran distintas fundaciones de misas por sus almas que se habían de officiar en la citada capilla¹⁶. Estaba situada “en la segunda nave de dicho Sagrario entrando por la puerta de la Capilla Real, el primero e inmediato que se seguía a la puerta de la Sacristia antigua”. A su altar se subía “con tres gradas que levantaban el hueco de la boveda” y estaba decorada con un guadamecí con pinturas de un Cristo Crucificado con la Virgen y San Juan. En el centro, un tabernáculo de madera dorado y a los lados, en dos tarjas redondas las cabezas de San Pedro y San Pablo, y otras dos con los escudos de los fundadores. Al pie del altar una losa blanca, cerraba la boca de la bóveda y proclamaba la titularidad de la misma con un epitafio:

“Este Altar y Enterramiento es de los muy Reverendos Señores Doctor, Don Francisco de Utiel, Abad mayor de Santa Fe, y de Don Pedro Fernandez Utiel, su hermano canonigo de esta Santa Yglesia de Granada y esta enterrado su padre Juan de Utiel y el Abad de Santa Fe murio en diez y ocho de Julio de 1635 años”.

Tal y como veremos más adelante esta capilla acabaría siendo una fuente inagotable de problemas para el cabildo catedralicio, pero antes de profundizar en este tema sigamos completando esa vida funeraria que antes calificamos como intensa. En 1548 otro racionero Don Rodrigo de Ovalle expresó su voluntad

“de tomar para mi capilla y enterramiento cerrado con su rexa por todas partes con su bobeda es el sytio del rincon entre el altar de Nuestra Señora y la capilla de Don Alonso Banegas en esta manera para el altar a de ser el testero de hazia la calle de los espeçieros metiendolo dentro del gueco del arco de pilar a pilar como esta el altar de Nuestra Señora con lo bazio detras del altar y para servicio de la capilla”¹⁷.

Estimando que el lugar demandado “estaba baco y obscuro y es parte que la dicha yglesia del no se podia aprobechar” le fue asignado por una limosna de veinte ducados de oro. Entre las condiciones que se pactaron estaban las de la propia configuración de la capilla. El altar se colocaría en el testero que daba a la calle de los Especieros, aprovechando el hueco del arco que había entre columnas, tal y como estaba en ese frente la Capilla de Nuestra Señora de los Remedios. El ámbito de la capilla avanzaría perpendicularmente hasta llegar al ancho que daban las dos crujías inmediatas y todo esto quedaría cerrado con una reja. Bajo este espacio vaciarían lo

16 A.H.D.Gr., Becerro 3º (1617-1636), Asiento de la capellanía fundada en el año 1577 por D. Pedro Vázquez de Utiel arcediano de Vélez Málaga en su capilla de la iglesia mayor. Habla de ella como la del “canónigo Pedro Fernández en la iglesia vieja” y añade que estaba junto a la Capilla del Pulgar. Cuando en la descripción menciona el Sagrario es porque está fechada cuando ya se había trasladado la sede catedralicia a la iglesia nueva pasando la vieja a albergar esta función sacramental.

17 A.H.D.Gr., Leg. 1-F(A). Título de concesión de capilla y entierro en la iglesia mayor de Granada al racionero Rodrigo de Ovalle. 1548. Documento incluido en COLLADO RUIZ, M. J., OP. Cit., Vol. II, Págs. 751-753.

necesario para la bóveda funeraria, quedando el acceso a la misma fuera de la capilla. En último lugar se les señaló la obligación de atender a las recomendaciones que durante la construcción de la misma les diera Diego de Siloé o el que le sucediera en su cargo como maestro mayor, para que la obra sea ejecutada correctamente y sin menoscabo del edificio de la Iglesia mayor, ni de la futura capilla.

También se le imponen una serie de condiciones respecto al culto, obligándose a que mientras no se traslade la sede de la Catedral, la capilla permanezca abierta desde primera hora hasta concluida la misa mayor, para que en ella se pueda celebrar misa. Además tendrán que limitarse a colocar tumba en la capilla solo durante los nueve días siguientes a los sepelios que se hagan en ella y en los aniversarios y conmemoración de difuntos.

Debieron ser muchas más las capillas y sepulturas que se concedieron en la sede de la antigua catedral antes de su traslado¹⁸, pero quisiéramos ayudarnos de las anteriormente citadas, ya que sobre ellas tenemos una información más contrastada, que nos permitirán conocer las circunstancias que siguieron a tan importante decisión. Como hemos podido observar la iglesia mayor se había convertido en espacio predilecto en el que hacerse con una capilla. Con una situación que podíamos calificar como estratégica, en el centro de la ciudad, rodeada de las principales instituciones, contaba con una creciente población de cristianos viejos que eran plenamente conscientes de las ventajas que les proporcionaba el conseguir en ella una propiedad. Es cierto, que por entonces era un antiguo y extraño edificio, por lo que sus esperanzas debían estar puestas en la flamante fábrica que se había comenzado a construir en el solar contiguo y a la que, en virtud de los contratos otorgados, también debían transferirse sus capillas y fundaciones.

Sin embargo este sería un deseo que jamás llegaría a cumplirse. Muy a pesar de los repetidos intentos que hicieron sus sucesivos titulares. Tenemos constancia de las numerosas reclamaciones que se elevaron por parte de algunas familias, como la de los Granada Venegas, cuando observaron que en transcurso de los acontecimientos sus derechos de propiedad quedaban notoriamente perjudicados. Desconocemos cuales serían los términos en que estos se expresaran pero sus demandas llegaron hasta el mismo Felipe II. Gracias a la correspondencia que se generó contamos con los documentos que acreditan el desencuentro que se producía entre los que en ese momento eran herederos de las capillas funerarias que estaban en la antigua fábrica de la iglesia mayor y las autoridades religiosas. Unos reivindicaban que en virtud a la merced concedida a sus antepasados se les debía corresponder con "igual sitio y lugar en la dicha yglesia nueva del que tenían en la antigua" ya que,

¹⁸ BERMUDEZ DE PEDRAZA, F., Op. Cit., Fol. 211v. Relaciona el entierro de Pedro Mártir de Anglería en la antigua iglesia en 1526, fol. 218, el entierro de la primera esposa de Diego de Siloé, Ana de Santotis en 1540.

“por averse edificado la dicha iglesia mayor de nuevo en otro sitio cerca del dicho entierro viene conforme a la traça que se lleva a quedar por claustro el lugar donde se les dio primero junto al altar mayor y su capilla fuera de la iglesia y en muy diferente lugar del que por orden de los dichos señores reyes se les señaló”.

Antes de dar una contestación a estas pretensiones el rey procura conocer la versión del Arzobispado granadino para saber si efectivamente se les ha “dannificado en el dicho entierro y capilla” y sobre todo si existe “obligación de darles sitio de nuevo”. Naturalmente esta difiere en aspectos de sustancial importancia a la que habían dado los Granada Venegas ya que en primer lugar se advierte que la capilla que tienen en la iglesia de Santa María de la O que “queda por Sagrario de la iglesia nueva y despues adelante quedara por claustro ... no la edificaron ellos”. Efectivamente reconocen que en el futuro “queda fuera del cuerpo de la iglesia mayor nueva” pero añade un dato que creemos de interés “en la iglesia nueva no esta asta agora edificado mas que la capilla mayor y se va edificando el cruçero. No se a dado entierro a nadie en la capilla mayor ni tiene camino la iglesia de le dar a nadie”

A la vista de estos documentos parece evidente que Don Pedro de Granada conocía los detalles del proyecto por el que el cabildo catedralicio se había decantado tras la muerte de Siloé, que mantenía de su traza original, un importante espacio en el que situar el claustro, ocupando el solar que presumiblemente quedaría libre tras producirse el traslado efectivo de todo aquello que llevaba consigo la antigua sede de la iglesia mayor. Lo que sin embargo desconocía eran las opuestas pretensiones de la autoridad eclesiástica que se mostraba reacia a conceder sepulturas en el ámbito de la capilla mayor. Por lo que no se podrían corresponder los deseos de aquellos que pretendían hacerse con una capilla privada en el entorno más inmediato del nuevo altar mayor.

Nosotros no hemos podido acceder, como habría sido nuestro deseo, a la consulta de las Actas capitulares en que se recogían las decisiones más importantes sobre la gestión del espacio catedralicio. Aún así contamos con los indicios suficientes para sostener que al menos en una primera fase que llegaría hasta las primeras décadas del siglo XVII, el no conceder sepultura fue la opción elegida. De este modo se comprende que Henríquez de Jorquera relacionara entre los sucesos más destacados de 1629 el que se actuará en el sentido contrario. Y que en ese año el cabildo llegara

al acuerdo “que para aumento de la obra de la dicha Santa Yglesia se bendiesen sepulturas a particulares con que doctasen memorias y fiestas”¹⁹.

Parece un hecho que a partir de esa fecha se produce un punto de inflexión en lo que se refiere a la utilización de la principal iglesia de la ciudad como espacio funerario. A partir de este momento no sólo podemos enumerar los casos que citaba Henríquez de Jorquera, sino que incluso todavía tenemos la posibilidad de encontrar alguna lápida en la solería de la catedral que atestigua este hecho²⁰. Ahora bien, esto no significó que se hiciese concesión alguna a aquellos que reivindicaban sus derechos en virtud de los contratos con los que habían adquirido una capilla en la antigua iglesia mayor. Por lo que los pleitos continuaron. Especialmente cuando aquellos que se sentían damnificados pudieron observar como sus peticiones no eran escuchadas a pesar, no solo del cambio de actitud mencionada, sino del evidente progreso en la construcción de la nueva sede.

Hay un aspecto sobre el que creemos que sería esencial verter algo de luz. Nos referimos al modo en que el cabildo de la catedral pretendía compensar a esos propietarios de capillas funerarias en la antigua iglesia mayor. Ateniéndose a la legalidad vigente podría buscar los subterfugios para intentar que la gestión de la nueva catedral no se viera comprometida por los derechos adquiridos en virtud de contratos realizados sobre la antigua, un espacio que en el transcurso de las obras del nuevo templo se había degradado y se tenía por obsoleto y prescindible en poco tiempo. Ahora bien, sin duda era consciente de que estos reclamarían sus derechos, especialmente cuando la nueva estuviera concluida y se tuviera que demoler la antigua iglesia en la que ellos físicamente tenían sus propiedades.

La nueva capilla mayor de la catedral granadina se presentaba como un ámbito innegociable en lo que respecta a la concesión de capillas privadas. Recordemos que había sido el lugar elegido como enterramiento de la familia del emperador Carlos, hasta que se abandone a favor del proyecto del Escorial. Con esto hemos de suponer que se habían tomado las más especiales precauciones, dada su alta cualificación, lo que hacía poco probable que incluso cuando ya no debía ser receptáculo de tan insignes

19 HENRIQUEZ DE JORQUERA, F., Anales de Granada. Descripción del reino y ciudad de Granada, crónica de la Reconquista (1482-1492), sucesos de los años 1588 a 1646. Edición según manuscrito original preparada por A. Marín Ocete, Granada, Universidad de Granada, 1987. Pág. 708. Añade que para “hacer principio se le dio sepultura al Ylustrisimo señor don Justino Antolinez de burgos, obispo de Tortosa, Deán que fue desta Santa Yglesia. Diosele dos sepulturas a los capellanes del coro y a los colejiales del colexio eclesiástico y ansi mesmo se dio una sepultura a Juan de doña María, vecino desta dicha ciudad, al pie de la columna del Santo Xto de la columna el qual docto con su hacienda algunas fiestas y memorias demás de la compra de su sepultura”. La lápida de Juan de Doña María se conserva en su sepultura delante de la actual capilla de Santa Lucia “Esta piedra desta sepultura es de Juan de Donna Maria natural del reino de Nab. de la billa de Iturin y de Luisa Fernandez de Ayala mi mujer natural de la ciudad de Toledo. Año de 1629. Fallecio Luisa Fernandez de Ayala en 10 de marzo de 1632”

20 Epitafio de una lápida en la girola de la Catedral “Punto en que comienza una eternidad. Sepultura de Rafael Davila Moran y de Doña Maria de Padilla y Herera su muger i de sus herederos y suzesores 1643”.

cadáveres el cabildo quisiera que tan singular espacio quedara en alguna medida en manos de particulares²¹. Que era justo lo que ocurría cuando se enajenaba una propiedad funeraria, a pesar de que se les impusieran importantísimas restricciones.

Así podemos observar como los únicos enterramientos que se permiten cuando el nuevo edificio, aún sin concluir, comience a funcionar como iglesia mayor, serán los de los prelados²². Algo que corrobora el intento de normalizar la vida litúrgica del templo desde fechas muy tempranas, sin que el hecho de que este se encontrara en construcción supusiera un problema insalvable. Es por tanto, previsible que se estuviera considerando el qué hacer con las propiedades privadas de las capillas funerarias.

Es por ello que nosotros nos planteamos la hipótesis de hasta qué punto la futura construcción del claustro de la catedral podía haberse considerado como una salida eficaz al problema generado con las propiedades funerarias que reclamaban reubicarse en la nueva iglesia mayor. Se han aportado suficientes pruebas documentales que verifican que este estuvo en proyecto, al menos hasta 1577²³, aunque no hay un total acuerdo sobre sus dimensiones y la ubicación del Sagrario. Sin embargo, no hemos podido encontrar estudios que atestigüen el mismo interés por conocer las posibilidades litúrgicas que se reservaban para este espacio. Con un clero secularizado, el antiguo concepto del claustro medieval ha reducido notablemente su programa de necesidades para quedarse limitado como un lugar de tránsito y de representación. Tal y como apunta Carrero Santamaría, los casos más tardíos responden a una adaptación funcional y tipológica que los lleva a convertirse en necrópolis de prestigio²⁴.

Tomando los ejemplos de experiencias previas en otros espacios claustrales de similar cualificación nos aventuramos a pensar que se hubiera podido considerar un uso cementerial para el futuro claustro de la catedral. De este modo se estaba dando una respuesta válida tanto a nivel litúrgico como formal a los distintos problemas generados por las necesidades de reubicación de estas propiedades. Por un lado seguían contentando a sus titulares, ya que físicamente estaban en la iglesia mayor, en un ámbito de alta representatividad ya que sería espacio de paso hacia la Capilla Real, sin embargo, no se perjudicaba la unidad estilística pretendida en el interior del cuerpo de la iglesia ni se limitaba la capacidad de maniobra de sus gestores al quedar dispensados de la forzada convivencia con propiedades privadas en el cuerpo de la

21 ROSENTHAL, E., Op. Cit., Págs. 37-40. Explica la importancia concedida al color de la capilla mayor de la catedral e incluye la discusión que se originó con motivo de la elección del pavimento. Recoge en la documentación anexa (Anexos 95 y 96) los acuerdos del cabildo sobre este tema fechados en abril de 1559.

22 En 1576 se produce el primer enterramiento de un prelado en la nueva sede de la catedral, en la capilla de Santa Ana que se convertirá en algo parecido a un panteón arzobispal, hasta que en 1667 Argaiz sea enterrado en la llamada "nueva cripta".

23 ROSENTHAL, E., Op. Cit., Págs.42-46.

24 CARRERO SANTAMARÍA, E., "El claustro funerario en el Medioevo o los requisitos de una arquitectura de uso cementerial". *Liño. Revista de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo*, Nº 12, Oviedo, 2006. Págs. 31-43

nueva fábrica metropolitana.

Ahora bien, si esta fue, en el transcurso del siglo XVI, una pretensión firme del cabildo es algo que todavía debemos investigar. Lo que si fue un hecho es que la decisión a tomar se dilató en el tiempo provocando la impaciencia de los contrariados propietarios que veían como sus contenciosos no corrían a la par que la construcción de la catedral.

Precisamente debido al avance de las capillas del lado sur, se hizo necesario demoler uno de los muros de la iglesia antigua; en el que apoyaba el altar de San Andrés, donde la familia Utiel, recordemos, tenía su capilla funeraria. Por lo que sus reclamaciones no se hicieron esperar. Ya que en virtud de uno de los términos en que se había concertado la compra, se establecía que cuando se acabara la construcción de la iglesia mayor y se trasladara a ella el cabildo, sus titulares podían abrir su capilla a la nueva fábrica de la iglesia, para lo que se había previsto pagaran una limosna adicional de cincuenta mil maravedís.

El veinticuatro Juan Suárez de Toledo Obregón y Utiel, que en 1673 era el patrón de la capilla, se encargará de elevar la demanda pertinente. En ella aporta todos los datos que sustentan su argumentación como las fechas y condiciones en que se realizó la transacción, especificando, que la capilla objeto de la demanda se situaba en la iglesia catedral “donde el cabildo residía y celebrava los oficios del coro y culto divino en aquel tiempo en el qual se começava a sacar de cimientos la maquina famosa del templo principal”²⁵. Expondrá pormenorizadamente como por parte de sus antepasados se cumplieron todas las condiciones pactadas y cómo era el momento de que las autoridades eclesiásticas hicieran lo mismo “en qualquier tiempo que se traslade el servicio del Culto Divino de la Yglesia de dicho Sagrario a la Yglesia nueva, que por entonces se començava a fabricar se trasladase su cuerpo a la capilla del Templo Nuevo”.

Finalmente las peticiones de estas familias no fueron correspondidas y sólo algunos afortunados acabarían con una capilla en el definitivo Sagrario. Como fue el caso de los Granada Venegas y los herederos de Don Hernando del Pulgar. Todos tuvieron que sufrir un intenso proceso de fiscalización por parte de las autoridades eclesiásticas que intentaban iniciar un nuevo periodo libre de las cargas que les suponían las antiguas propiedades funerarias vendidas en la antigua iglesia mayor. Para ello se les exigió la presentación de los títulos y documentos que acreditaran su propiedad y el cumplimiento de sus obligaciones para con la fábrica de la iglesia. Aunque este es un tema que avanza contenidos que se alejan de los objetivos de este artículo.

25 D. Juan Suarez de Toledo Obregón y Utiel, veinticuatro de Granada, como patrón de las capellanías, y memorias perpetuas que fundaron, y dotaron en una capilla de la Santa Iglesia metropolitana de dicha ciudad, los señores don Francisco Utiel,....., Granada, Imprenta Real de Nicolás Antonio Sánchez, 1673.

■ La tensión paradójica, el límite seriado y los espacios digitales. Aproximación a los conceptos, orígenes e invariantes fundamentales en los procesos creativos e investigadores recientes de Luis Gordillo

Iván de la Torre Amerighi
Universidad de Málaga

RESUMEN

Aproximación a los conceptos e invariantes presentes en los procesos creativos del artista Luis Gordillo (Sevilla, 1934). La tensión paradójica, la experimentación modular, los procedimientos de repetición sobre la diferencia, la investigación seriada, los mecanismos de extrapolación de la imagen, las proteicas relaciones entre los títulos y las obra que éstos nominan –y viceversa–, las posiciones conceptuales que conjugan reflexión y automatismo, inconsciencia y racionismo... pueden ser entendidas y extendidas como normas que tienen buena parte de su producción y amplia trayectoria.

PALABRAS CLAVE: Pintura Contemporánea/ Vanguardia/ Estética/ Luis Gordillo.

Paradoxical tension, standardized limit and digital spaces. An approximation to concepts, origins and fundamental invariables into Luis Gordillo's creative and investigating processes

ABSTRACT

This article is about the meaning, development and definition of Luis Gordillo's poetics, pointing to creative and investigating processes joined to this modern artist born in Seville.

KEY WORDS: Contemporary Painting,/Vanguard/ Aesthetics/ Luis Gordillo.

AVANCES CREATIVOS NO LINEALES.

Al tratar de abordar, de manera global, la dimensión artística y estética de Luis Gordillo (Sevilla, 1934) se hace necesario optar por dirigir el foco de estudio, de modo preferente y exclusivo, hacia los procesos creativos; utilizar términos como 'trayectoria' en referencia al artista andaluz resultaría paradójico puesto que sería imposible trazarla atendiendo a cánones de avance lineal y consecutivo que son tan habituales en la Historia del Arte. Muy al contrario, en la obra del pintor hispalense, el pasado se hace futuro, los consecuentes prefiguran antecedentes y las causas pueden verse condicionadas por sus resultados. En tales circunstancias parece muy difícil contemplar, por lo tanto, precedentes, fundamentalmente cuando todo el bagaje es

* DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "La tensión paradójica, el límite seriado y los espacios digitales. Aproximación a los conceptos, orígenes e invariantes fundamentales en los procesos creativos e investigadores recientes de Luis Gordillo", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 133-148. Fecha de recepción: Abril de 2011.

arrastrado por la corriente y todo el peso de ese conocimiento es soportado en solitario por el artista. Resulta complejo discernir si sus piezas son hitos conclusivos, nexos de unión o, simplemente, obras latentes capaces siempre de influir y ser influidas, en una letanía continua de creatividad absoluta y absorberte. Estos modos implican, como se ha señalado, que su obra sea más sencilla de “revisar de un modo no cronológico”¹, lo que nos conmina a realizar siempre un viaje interior y vivencial, no programático, por su trayectoria, plena de relaciones particulares y subjetivas, para así “empezar en medio de un ciclo e ir hacia adelante y hacia atrás simultáneamente, o comparar obras separadas por varios años”². El rasgo prototípico del artista es el cambio, esto es, un estado de mutabilidad constante, lo que implicaría que constantemente se revisan y desvelan “soluciones descubiertas en otros momentos del pasado reciente”³, lo cual explicaría que ciertas obras anteriores de repente cobrasen un mayor sentido, al menos de manera más específica.

El avance de su camino se basa en esa tensión paradójica, en esa mirada probable y posible que atisba lo que ha de llegar sin perder ojo a aquello que acabamos de dejar atrás. Por ello, tal vez, siempre nos resultaron tan atrayentes sus cabezas bifrontes, los Janos expectantes y avizores. El avance en espiral⁴, magnífica metáfora y figura paradójica por excelencia que recorre el camino menos corto para avanzar, retorciéndose sobre sí misma en un gesto de autoprotección, recreación y narcisismo imposibles, es una imagen elocuente de sus modos de actuación creativa.

Una de las mayores injusticias ha sido la parquedad y racanería con la historiografía artística reciente ha reconocido el gran influjo que el artista sevillano ha tenido sobre sus coetáneos y generaciones creadoras sucesivas. Esta influencia no puede ni debe circunscribirse, exclusivamente, al grupo de la Nueva Generación madrileña, como tantas veces se ha citado. La labor docente de Luis, sorda e insistente, taumatúrgica, ha calado y cala –por vías directas o diferidas- hasta el día de hoy mucho más de lo que pudiéramos pensar.

LEY DE CONVIVENCIA DE LA TENSIÓN PARADÓJICA.

Resulta a estas alturas casi innecesario recordar que una de las características intrínsecas al proceso creativo de Luis Gordillo, y que puede ser extrapolada y extendida como norma a buena parte de su producción, es el espíritu sintético que aúna elementos o técnicas, formas o cromatismos, en un principio, disonantes o antagónicos. Es lo que hemos llamado Ley de Convivencia de la Tensión Paradójica (L.C.T.P.) para tratar de explicitar que el motor de su satisfacción/insatisfacción se basa en la convivencia constante de la idea y su contraria, algo que revela un estado

1 CAMERON, D.: “Cambio de papeles. La evolución del arte de Luis Gordillo durante los años ochenta”, AA. VV.: *Luis Gordillo. Los años ochenta*. Madrid, Tabapress, 1991, pág. 122.

2 *Ibid.*, pág. 122.

3 *Ibid.*, pág. 121.

4 OLMO, S. B.: “Laberintos climáticos”. AA. VV.: *Luis Gordillo*. Valencia, IVAM, 1993, pág. 9.

de tensión que obliga a dinamizar esta controversia hasta el campo de lo creativo. Aunque en ocasiones se enmarque ese impulso motriz en el sentimiento de culpa y en el desafío y exorcismo de esa misma culpa⁵, y aún poniendo el acento en una justificación determinada, el mecanismo no queda deslegitimado: al fin y al cabo permanece explicitado en la tensión paradójica.

En toda su larga carrera, y tal vez por eso ésta ha sido tan proteica, Gordillo ha acogido en un mismo cuerpo el encuentro inevitable de dos personalidades, protagonizado la pugna por imponerse de él mismo contra su otro yo, su contrario, todas cuyas acciones iban también encaminadas a ejercer esa dominación en sentido inverso. La convivencia con uno mismo, en esas circunstancias, nunca es agradable, aunque el artista hace de la dificultad virtud para profundizar, con el arte como terapia, en la búsqueda de comprensión y aceptación de su oponente, competidor e inevitable compañero. El artista establece esa frontera de tensión en la relación de yo presente con el yo inconsciente, que a veces aflora a la superficie. Ninguno podemos saber quién es quién. Tampoco, quizás, él pero de ese enfrentamiento consigo mismo surge la voluntad creativa como tratamiento propedéutico para que ambos, tal vez uno más que otro, encuentren cauce expresivo y lugar en el mundo, sin represiones

“Yo es que siempre, durante toda mi carrera, he vivido junto al otro término de una pareja de contrarios –cabe detenerse y meditar en la personalización de una situación abstracta que hace el artista-. (...) Mi opuesto siempre ha vivido conmigo, lo cual es una práctica muy sana para un pintor”⁶. La tensión y la paradoja no hacen otra cosa que sistematizar las disensiones internas y externas que conforman la peculiaridad del ser humano como entidad diferenciada. Hay quien ha evaluado estas tensiones, en el plano plástico y compositivo, como una “alternancia tímbrica”⁷, un espacio de constante fricción que evoca y provoca estados ansiosos. Esos dobleces quedan claramente marcados, entre otras, en obras como en los acrílicos sobre lienzo perforado *Gentlemen's ambiguity* y *Gentlemen's stoicism* (2007). Las imágenes del caballero estoico y del caballero ambiguo se duplican, pero siendo los rasgos colectivos y genéricos de ambas –en cada caso- idénticos, los marcadores relativos sutilmente las separan, dotándolas de personalidad propia.

El uso de la excusa/detonante paradójica/o no implica caer –o, mejor dicho, abandonarnos- de bruces en una aplicación más o menos artística de las teorías de la “validez universal” de Feyerabend. Teorías aplicables al método científico y a los productos del conocimiento que en el caso del arte podrían ser equiparables a la “falacia de la falsa libertad” duchampiana. Si todo fuera arte no tendría sentido hablar de arte, del mismo modo que si todo proceso o producto pictórico pudiera ser considerado ‘pintura’ no tendría sentido distinguirla como tal. Muy al contrario, tras las fusiones heterodoxas que otorgan personalidad a un lenguaje propio e intransitado,

5 *Ibid.*, pág. 15.

6 FONTÁN DEL JUNCO, M.: “Como un extranjero en la fiesta de las vanguardias. Entrevista a Luis Gordillo”, *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, nº 46, Madrid, 1996, pág.14.

7 CASTRO FLÓREZ, F.: “It don’t mean a thing if it ain’t got that swing”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Iceberg Tropical*. Madrid, MNCARS, 2007, pág. 176.

se esconde la voluntad por amalgamar y conjugar en un mismo plano pares de realidades contrarias en pos de buscarle un cierto sentido al devenir vital. Como él mismo apuntará, situándolo en el primer lugar de un corolario que pudiese caracterizar su obra, este placer por fusionar el contraste se define en un “espíritu de síntesis entre elementos opuestos como son lo informal y lo geométrico, lo racional y lo orgánico, lo social y lo íntimo, etc.”⁸. En suma, también entre modernidad y clasicismo, entre el ayer y el hoy, pero sin perder jamás de vista el conocimiento y la aplicación de ambos perfiles. Sin perder jamás el sentido de dónde está la verdad –por paradójica que ésta sea- y dónde la mentira –por muy de moda que esté- en el mundo del arte.

El título, tal y como desarrollaremos posteriormente, nunca es casual o, mejor dicho, siempre esconde una intención tan irónica cuanto taumatúrgica, abunda de nuevo en esta teoría de la paradoja que venimos desplegando, que no es sino una versión moderna, actualizada y conceptualizada del encuentro dadaísta, sugerente campo de batalla para la confrontación entre realidades antagónicas. Estas dicotomías no se manifiestan exclusivamente en el plano de lo narrativo o de lo meramente formal o episódico: alcanzan, por supuesto, al modo de enfrentar los modelos expresivos –algo que afecta hasta el más profundo modo de ‘sentirse artista’ y enfocar la labor profesional-, ya en cuanto a las fuentes, ya en cuanto a los enfoques seleccionados para hacerlo. Esta decisión de sintetizar en un único espacio estos dos modelos convierte a Gordillo en un artista omnidireccional y omnisciente. Se unen en un mismo canal “la actividad libre, inspirada, automática” y la “reflexiva y razonada”. Muchos autores se han hecho eco de esta circunstancia dicotómica, ambidextra, bifaz. Aurora García comienza el texto de *Recent papers 2* apelando a esa doblez tan específico y proteico: “Debido a que los extremos se tocan, el arte de Luis Gordillo congrega sin estruendos lo que viene del inconsciente y lo que procede del raciocinio”⁹. Década y media antes, Calvo Serraller había apuntado en la misma dirección, al enmarcar al pintor hispalense como un creador “fatalmente atrapado por una dialéctica sin fin entre la liberación del impulso y su control, el flujo y la retención, el avance y el regreso”¹⁰.

LA GEOMETRÍA.

El concepto geométrico en la obra gráfica de Luis Gordillo debe ser asumido en tanto que sistema escalar recurrente y presente en toda su trayectoria, con la repetición y la seriación como herramental táctico de detonación¹¹. Nace probablemente, no únicamente, de una férrea imposición constructiva sobre la estructura de la obra, lo

8 GORDILLO, L.: “La pervivencia oculta de elementos informales en transformación...”. AA. VV.: *Gordillo 1958-1974*. Sevilla, Centro de Arte M-11, Casa de Velázquez, 1974.

9 GARCÍA, A.: “Luis Gordillo. Dibujos 2000-2003”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Recent papers 2*. Granada, Cajagranada, 2004, pág. 9.

10 CALVO-SERRALLER, F.: “Regreso al origen”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Munich, Galería Michael Hasenclever, 1990*, pág. 59.

11 MARCHÁN FIZ, S.: “La apropiación pictórica de Luis Gordillo”. AA. VV.: *Gordillo, 1958-1974*. Sevilla, Centro de Arte M-11, Casa de Velázquez, 1974, s/p.

que podría ser considerado como el triunfo de la voluntad técnica sobre las eclosiones y emergencias de la imaginación, siempre subyugadas a aquellas y, por tanto, coartadas, cercenadas y reducidas a una mínima expresión anecdótica. Sin embargo, remitiéndonos a las fuentes, retrocediendo por su producción hasta los instantes iniciales, podremos comprobar cómo este placer por la tensión geométrica se manifiesta ya en la posición física y mental adoptada por el artista a la hora de entablar un análisis del mundo que le circunda. Analicemos dos ejemplos significativos.

En uno de sus primeros textos -nos referimos al poema "Una piedra", compuesto en Sevilla durante la década de los 50¹²-, el creador adopta la situación del observador flotante, del indagador suspendido que desmenuza la realidad sin tocarla y desde un punto de vista elevado. Desde esa posición estratosférica, todos los vanos intentos del hombre por dotar de un sentido 'civilizado' a la naturaleza o a la cotidianidad, se transforman en una ecuación combinatoria de paralelas, perpendiculares, cuadrados, términos repetidos en los versos. Esta fijación por adoptar una perspectiva aérea -"También he visto el mundo desde arriba..." reitera Gordillo en los versos anteriormente citados- se repetirá en otros poemas ("Vacaciones"¹³) y escritos, marcando la definición indescriptible de su actitud frente al universo de lo cotidiano y, sobre todo, frente a la actividad creativa, entendiendo ésta última como un desdoblamiento, una separación, un desgaje, un distanciamiento que sólo puede ser alcanzado elevándose por encima de la atosigante realidad. Es muy lógica esta dinámica de la auto-separación, del auto-distanciamiento: cualquier análisis del yo lo requiere y posibilita.

En segundo lugar, debemos observar, por otro lado, la conclusión plástica de estas adscripciones, señalando el hecho de que sus primeros apuntes dibujísticos adoptasen del mismo modo una perspectiva elevada, como sucede con los interesantes apuntes del Paseo de la Florida tomados desde la azotea de su casa sevillana. Esta atalaya ha sido numerosas veces reconocida, de alguna manera, como escenario y principio de su afición y afirmación por la pintura¹⁴. En el cuaderno de 34 dibujos titulado París-Sevilla (1958-1959), en dos magníficas tintas sobre papel de finales de enero de 1959 o en los collages Proper poorly (1958) o Le Figaro (1958) parece que asistiéramos al despliegue de un mapa. A pesar de la raíz dubuffetiana de estas últimas, siempre señalada, no me resisto a considerar estas dos obras, en algún sentido, muy cercanas a probaturas incipientes, aunque una década anterior, de Alberto Burri, sobre todo de una pieza paradigmática y extraña: SZ1 (1949). En ambos casos nos encontramos con pre-lenguajes anecdóticos, poco caracterizadores del estilo posterior que identificará a ambos autores, pero donde también es posible, por qué no, intuir las topografías que en ellos se hallan aún en potencia.

En Oráculo manual sobre Luis Gordillo¹⁵, texto paradigmático para la historiografía

12 GORDILLO, L.: "Textos Poéticos". AA.VV.: *Pregordillo goes to Paris. Sevilla, Diputación de Sevilla, Caja San Fernando, 2004*, págs. 59-69.

13 *Ibid.*, pág. 51.

14 GORDILLO, L.: "Discurso de investidura". AA. VV.: *Investidura como Doctor "Honoris Causa" del Excmo. Sr. D. Luis Gordillo. Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008*, pág.22.

15 BONET, J. M.: "Oráculo manual sobre Luis Gordillo". AA. VV.: *Luis Gordillo. Pinturas, técnicas varias y dibujos (1973-76). Barcelona, Galería Maeght, 1976*, s/p.

crítica convertido en diccionario, o en unas vitales instrucciones de uso al modo de Georges Perec, Juan Manuel Bonet estructura la asunción de lo geométrico en tres periodos: en función de la razón y la construcción en primer lugar, en un momento en el cual el tiempo y las corrientes creativas requerían tales afecciones; como mecanismo deformante del hombre o desencadenante de su transformación en maquinaria, o, finalmente en cuanto que “recorte espacial”, esto es, como acotación del espacio ficticio o –de modo más intenso- como génesis de formas particulares e independientes. Lo verdaderamente interesante es que, en dos ocasiones, Bonet utiliza encadenados al término ‘geometría’ aquellos otros de ‘tentación’ y de ‘obsesión’, dándose cuenta de que la recurrencia a lo constructivo en base a la pauta geométrica no puede ser deslindada de lo vivencial, ni quedar reclusa meramente a nuevo recurso plástico.

Como comentábamos en párrafos anteriores y como el propio artista ha señalado en ocasiones, sus actuaciones se encuentran divididas entre lo racional y lo sentimental, siendo una posibilidad factible, una tercera vía posible, “una tercera instancia existencial, en la que lo temporal tendría especial importancia”¹⁶. La circulación por los predios de lo geométrico, en cuanto que a una estructuración lógica, y de lo ageométrico, en cuanto a una pulsión emocional, se proyecta y se deslinda en la obra en un curso guadianesco entre lo limitado y lo ilimitado. Muchas de sus decisiones pueden explicarse desde esta fractura, desde esta tensión telúrica presente en el límite. Cabría incluso conectar estas sensaciones con la comprensión espacial en tanto que espacio abierto (aéreo) y/o cerrado (terrenal), tal y como habíamos visto líneas atrás. No nos cuesta reconocer de nuevo lo preclaros que son los textos gordillescos, más aún cuando tratamos la dialéctica limitación/ilimitación: “La sensación de espacio infinito que se abría ante mí a los veinte años no es el mismo actualmente; parece ser que ese espacio abierto, aéreo, se hubiera ido condensando, primero niebla, después contaminación, más tarde gelatina y a punto de hacerse muralla”¹⁷.

Cabe colegir también que Gordillo halle el motor de su avance en la paradoja que representa la frontera: mientras el espacio abierto le permite soñar con la libertad, éste también le provoca la angustia profunda que contiene todo lo ilimitado; por otro lado, los límites trazan un marco de seguridad y confort, del mismo modo que provocan en él un sentimiento nostálgico, de un mundo que se remite a sí mismo sin abrirse a los demás. Este sentirse en la frontera tiene mucho que ver con los sentimientos de lo paradójico que hemos venido desarrollando a lo largo del texto, puesto que el límite puede ser entendido como lugar de paso (Grenze), y por lo tanto puerta vehicular para alcanzar una realidad ‘otra’, del mismo modo que puede adoptar el significado de obstáculo (Schranke), como interposición que debe ser trasgredida¹⁸. Sea puerta o barrera, y siguiendo una articulación hegeliana, el límite en cuanto que frontera es un espacio paradójico, unión de la posibilidad de avance y su negación.

16 GORDILLO, L.: “9 Sep.1969”. AA. VV.: *Gordillo 1958-1974. Sevilla, Centro de Arte M-11, Casa de Velázquez, 1974, s/p.*

17 GORDILLO, L.: “Julio 1973”. *Ibid.*, s/p.

18 TRÍAS, E.: *Lógica del límite. Barcelona, Círculo, 2003, pág. 255.*

EL MÓDULO Y LA MODULARIDAD.

Puede que los módulos –también conocidos como ‘recortes’-, como tales y de modo independiente e interdependiente (de nuevo la paradoja a escena), aparezcan planamente definidos ya en la pequeña cartulina Cebrismos (1960), aunque resulta imposible vislumbrar y definir si el autor fue capaz en ese momento de auspiciar el éxito que tales hallazgos/ensayos tendrían en su futuro. Esta pieza será secundada inmediatamente por algunas tintas y gouaches sobre papel contenidas en la agrupación seriada de Conjunto de abstracciones sobre papel (1960) de menor formato.

El gran salto cualitativo se produce cuando estos módulos, bidimensionales y anclados al soporte, cobran vida tridimensional, primero adquiriendo el papel de elementos inexcusables en el proceso de creación de la imagen proyectada, para finalmente –tal y como fueron expuestos en la muestra Post-Coitum¹⁹- ser considerados elementos plásticos en sí mismos, estructuras tan frágiles, accesorias, dinámicas y versátiles –de nuevo ese sentido heterodoxo y proteico de la ambivalencia cuando no de la contradicción pura- que se convierten, en su existencia última, en soportes para la imagen fotográfica con la que se integran en un todo.

El miedo a la pérdida de la unidad, como citaba Viar²⁰, no es sin embargo una esperanza en su mantenimiento y sí, tal vez, la constatación melancólica de que la forma unitaria no puede ser reintegrada a su situación original lo que provoca –como suele ser lógico en la obra de Gordillo- una reacción en contrario: se amolda a la situación y con los fragmentos reconstruye una forma nueva y distinta. El resultante es lo que podríamos llamar una topografía de archipiélago, una radiografía manglérica donde sólidos y líquidos, vacíos y netos, portados y portadores, islotes y mares se superponen sin distinción y entre sí. Este es el caso de la obra Velocidad supersónica a cámara lenta (2003). Los registros horizontales que conforman la estructura repiten su esquema en un ritmo binario, pero esta exposición yuxtapuesta queda desrealizada y enmascarada por la capacidad taumática, aún viva, que posee la liturgia pictórica para transformar la realidad. Es posible que estas capacidades parezcan hoy muy incipientes e infantiles, pero funcionan porque no le pedimos más a la vida: una breve y superficial capa pictórica que endulce la cotidianidad, al menos momentáneamente.

Actuamos de modo similar cuando silbamos un fragmento de una canción y únicamente recordamos brevemente la melodía; a través de la repetición furibunda y machacona del pasaje en cuestión, sin darnos cuenta, abandonamos cualquier idea original para inventar un nuevo acontecimiento musical: reconocible pero distinto en su dinámica y estructura, pleno de digresiones.

Como una de las marcas más características del lenguaje gordillesco estaría la continua y constante “repetición-transformación” de la imagen²¹. También para el

19 Muestra comisariada por Luis Gordillo y Paco Pérez Valencia y celebrada en Espacio Escala (Cajasol) entre Octubre de 2009 y Enero de 2010. Véase: AA.VV.: *Post-Coitum. Sevilla, Cajasol, 2009.*

20 VIAR, J.: “La pureza de ver”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Bilbao, Galería Colón XVI, 2006, pág. 6.*

21 CHALUMEAU, J-L.: “El pintor como iluminador”. AA. VV.: *Luis Gordillo: Espejos. París, Instituto Cervantes, 2006, pág. 6.*

artista “hacer y ser son una sola y única cosa”, de tal modo que en la obra no sólo se “pone de manifiesto una necesidad formal, sino también una necesidad interior”²². El sentido racional y el psicológico –como tantas veces se ha repetido ya- se funden en la obra de Luis Gordillo.

Esta lucha constante contra la amnesia, contra el olvido, provocan en el combatiente/artista una situación vital tremenda puesto que todo el ingente material recordado no se clasifica en carpetas temporales u en otro orden cualquiera: la importancia de todo es absoluta y los registros se superponen y suceden, poseyendo una validez idéntica puesto que son susceptibles, en cualquier instante, de ser recuperados para revivir en la obra del hoy y del ahora.

Baste, como ya se indicó en el preámbulo introductorio, recordar las dificultades que entraña y lo complejo –en exceso- que resulta evaluar una breve parcela de la producción del artista, sin el saludable ejercicio de revisitar de forma global los modos y ademanes invariables que permanecen ligados a sus procesos creativos. Este acercamiento, sin embargo, debe efectuarse poniendo en marcha la práctica estrategia de fraccionar al máximo las apreciaciones críticas, puesto que administrar los juicios desde un enfoque absoluto de las problemáticas y vicisitudes, los procesos y tránsitos o los logros y aciertos de su complejo universo creador, resultaría inabarcable dentro del espacio limitado que permite este análisis. De tal modo, cada una de las entradas debe ser asumida de modo independiente, sin orden específico, de manera intercambiable.

La tensión paradójica, la experimentación modular, los procedimientos de repetición sobre la diferencia, la investigación seriada, los mecanismos de extrapolación de la imagen, las proteicas relaciones entre los títulos y las obra que éstos nominan –y viceversa-, las posiciones conceptuales que conjugan reflexión y automatismo, inconsciencia y raciocinio... pueden ser entendidas y extendidas como normas que tiñen buena parte de su producción. En su espíritu sintético, aúna elementos y técnicas, formas y cromatismos, en un principio, disonantes o antagónicos. De esos enfrentamientos surgen unos procesos dinámicos que concluyen, en la actualidad, en un aprovechamiento de las herramientas digitales en la producción seriada de imágenes, continuamente subvertidas por oposición y alternancia.

TÍTULOS EMERGENTES, TÍTULOS APROXIMADOS: LA TITULACIÓN PRESENTIDA.

Afirmaba hace algún tiempo Gordillo, en el marco de la presentación de su obra literaria y de reflexión *Little Memories*²³ -celebrada en la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla el 2 de Febrero de 2010-, que el acto designativo de cada una de sus piezas corría en paralelo, siendo indisoluble e inseparable, al acto creativo, acto entendido en su dimensión absoluta, espacio indistinto que no se limita a esa realidad

²² *Ibid.*, págs. 8-9.

²³ GORDILLO, L.: *Little Memories*. Sevilla, Los Sentidos Ediciones, 2009.

objetual y final que, frecuentemente, tendemos a confundir con el proceso creador. Explicaba, seguidamente, el proceso de bautismo nominativo, que en ocasiones emerge sólo, de modo connatural, al mismo tiempo y del mismo modo que se expande el color por una superficie o se ataca y agrede una tela durante la acción pictórica, dando lugar a lo que podríamos definir como una denominación parental.

Una idea bella, tal vez demasiado ilusoria y romántica, sería pensar que pudiera existir lo que podríamos llamar una intitulación presentida, un motor generador, una narración textual que, para el autor y padre, contuviera ya en su verbo una estructura conceptual y un organigrama formal que conllevara, aún sin que los demás nos acercásemos siquiera a vislumbrarlo, una consecución plástica unívoca e inamovible. No es el caso. Los presentimientos pueden ser válidos para otros creadores, pero para Luis Gordillo la predestinación se resume en el arduo trabajo diario, el presentimiento se transforma en experimentación y el sentimiento romántico es traducido en tanto que vicisitud, visceralidad y (auto)análisis.

En otras ocasiones, continuaba relatando, en la obra aún innominada el título se enquista, se finaliza el objeto y su bautizo se hace esperar. Entonces, en un proceso automático, comienza a apuntar en una libreta cincuenta, sesenta o cien frases, todas las que le van asaltando el pensamiento, escogiendo al final entre una de ellas. Este procedimiento a posteriori ofrece como resultado, igualmente, una especie de apodo identificador y evocativo que conforma unidad con la obra en tanto que abre puertas insospechadas a la comprensión y niveles de lectura múltiples (tanto hacia la obra cuanto hacia el creador que la ha generado) que complementan el campo plástico. Todos estos antecedentes sirven para explicar las discrepancias entre el título final de las series y el nombre coloquial con el cual el artista las nombra: en su interior, en la intimidad, las series gráficas digitales Femenino Plural y Femenino Plural en blanco y negro (2009) se llama Braguitas.

FONDO, FORMA Y EXTRAPOLACIÓN.

Es difícil separar las nociones acrisoladas y aquilatadas que resultan tan obvias ante registros de otros tantos artistas. Nociones normalmente utilizadas como vocabulario iniciático en historia del arte para aquellos que comienzan y que sirven para explicar fundamentos esenciales del quehacer pictórico. Ante todas y cada una de las piezas de la citada serie Femenino Plural apenas tiene sentido utilizar pares de categorías antagónicas como, por ejemplo, fondo y forma.

Todo es fondo y todo es forma, no existe una evidente estructuración en función de la importancia y protagonismo de los elementos compositivos, ya que la construcción de cada pieza se articula desde un sustrato interno; los resultados aparecen y desaparecen como un proceso de investigación continuo. Si observamos algunos ejemplos del citado conjunto, muchos de ellos se articulan compositivamente siguiendo técnicas que rastrean tratamientos de la imagen tan heterogéneos como

aquellos que recogen rastros desde la publicidad hasta la observación microscópica con fines científicos: en un mismo plano se reúnen la imagen y un detalle ampliado de la misma. Durante el proceso de recreación de las imágenes emerge también el proceso de extrapolación, esto es, la selección de una parte delimitada de una obra y su inclusión como elemento actuante en una nueva obra. Ahora bien, podemos asegurar que el detalle no es la entidad generadora de un todo antes desconocido y ahora recompuesto. Sin embargo, a pesar de la aparente complejidad conceptual, nada es tan sencillo. Otras piezas de la citada serie demuestran que los procesos gordillescos inciden en la desestabilización de la claridad estructural, apoyándose en una precisa fragmentación de las imágenes que son objeto de nuestro interés. Estas estrategias se basan en la utilización de un mismo modelo, de una misma matriz que, a pesar de ser transformada por inversión o desdoblamiento, subdividida, recortada y enfrentada entre sus partes, al compartir la misma carga semántica, mantienen un hálito común, un parecido razonable que podemos referenciar como imagen latente. Si la imagen tradicional y los procesos de percepción de la realidad que postularon Wertheimer y la Psicología de la Gestalt son ciertos y, aún más, válidos en la actualidad, la elevación del detalle a figura protagonista propiciaría la confusión frente a la claridad de los aspectos generales... pero eso no sucede. Los patrones prefijados no valen, las teorías científicas constatan verdades que la intuición desbarata.

Gordillo contraviene conscientemente la norma que dicta que frente a nuestra capacidad perceptiva –y también intelectual-, los focos principales, los focos de interés de una imagen deben quedar centralizados, para su mejor comprensión y abarcamiento, en un único objeto. El plano principal o sustentado (que podríamos llamar forma articulada) y el plano sustentante (o forma desarticuladas o desvaída) no pueden ser visualizados en el mismo instante, lo que posibilita que los seres humanos miremos siempre aplicando un rango discriminatorio. El artista se desprende de estas premisas coercitivas, embaucando al espectador desde la confusión y la saturación visual y sensorial, encontrando acomodo en este espacio liminar entre la nitidez de la unidad y la integración de sus partes.

Unas veces actúa por yuxtaposición, como hemos visto, si bien ese mecanismo se formaliza reproduciendo y multiplicando la imagen. La obra se repite y se recompone como un test de Rorschach. Así sucede en *Sístole-diástole* y *Sístole-diástole* con dos ojos (2009) o *Globulitos 2* (2008). En otras ocasiones, repite el motivo una y otra vez, obsesivamente, variando consecutivamente el trasfondo y el marco ambiental que rodea a la figura central, que permanece impassible, algo que ocurría en la serie fotográfica *La Sirenita* (1975-2000) y concurre en la serie serigráfica *Psicoanálisis de mono* (2009) (o haciendo bascular los cambios en función de la variación cromática, como en *Secuencias Trío Gris y Vinagre* (1977)) y, de algún modo similar, en las impresiones digitales de *Perfil perro* (2009), cuyo parámetro lo encontramos antes en los cercanos lienzos *Cerebro de perfil* (2007) y *Rebanada de cabeza en forma de jardín* (2007-08) -del mismo modo que el motivo generatriz de los siete monotipos serigráficos *Mi querida Hormiga* (2009) se presiente ya delimitado en el eje craneal

central del lienzo *El Ángel Trompeta* (del juicio final) (2007).

La pintura en horizontal –llamémosla así, sea cual sea la disciplina y materiales empleados- de la que habla el autor, aquella que serviría para liberar y suavizar tensiones adquiridas en la investigación de la pintura vertical, aquella que se hundiría en la indagación de profundidad y color²⁴, ha sido desarrollada como vía con personalidad propia, permaneciendo en el tiempo en cuanto que opción válida y posible. La tecnología ha permitido que esa horizontalidad pueda secuenciarse de forma dinámica. Baste la prueba de disponer cualquiera de las seriaciones comentadas en el gestor de imágenes de un ordenador, haciéndolas pasar a un ritmo febril: hacia adelante y hacia atrás, con mayor rapidez o lentitud. El resultado es sorprendente, a medio camino entre un montaje cinematográfico y un fenaquitiscopio.

ARTE FANTÁSTICO.

Platón diferenciaba claramente –como queda desvelado en una conversación de su obra *El Sofista* entre un joven matemático llamado Teeto y un personaje extranjero- entre Eikastiké y Phantastiké, esto es, entre arte reproductivo y arte fantástico, entendido el primero como la construcción del parecido con respecto a una realidad dada, manteniendo fielmente medidas y características, y el segundo como aquella expresión creativa cuya finalidad se encuentra en la representación de las apariencias engañosas, caracterizándose por la creación intencionada de ilusiones ópticas convincentes. En este sentido, a la luz de series gráficas citadas como *Mi querida hormiga* (2009) o *Psicoanálisis de mono* (2009), Gordillo parece situarse a medio camino entre esas dos corrientes representativas o, mejor dicho, parece militar sin problemas en las dos y en ninguna para transformarlas, poniendo en entredicho nuestras convicciones. Utilizando una ságoma o canon invariable y accidental, ya sea himenóptero o primate, el autor los somete a una reconstrucción de la apariencia externa, esa a partir de la cual todos aprehendemos la realidad y, lo que es más interesante, extraemos conclusiones acerca de esa aprehensión, subvirtiendo sus cualidades intrínsecas –dimensionales, cromáticas...-, variando el contexto y trasfondo en el cual se sitúan. Por un lado, pervive la voluntad por representar y también por reproducir lo que podríamos denominar una situación de imagen, valorada en su objetividad representativa, hasta el infinito, variando las condiciones de su emergencia, tal vez con la intención epistemológica de enjuiciar las capacidades de incidencia perceptiva de la misma. Sin embargo, por otro, persiste una clara voluntad por someter a la realidad a una prueba diagnóstica constante, imponiendo unos modos de ver donde prima el ilusionismo y la condición interna, subjetiva y deformante de la mirada. La construcción del parecido, por lo tanto, convive en latencia con la construcción del engaño.

24 DÍAZ DE URMENTA, J. B.: "Pintar en profundidad (Entrevista a Luis Gordillo)". *Culturas (Suplemento semanal)*, *Diario de Sevilla*, núm. 30, Sevilla, 23 de Septiembre de 1999. págs. 18-19.

Si en algo convendríamos coincidir con la doctrina platónica y sus objeciones en torno al arte como sistema, este es el lugar y el momento: a día de hoy el verdadero arte no cumple sus objetivos: ni tiene utilidad moral ni ofrece una imagen veraz de la realidad. Y es que buena parte del arte actual cumple con un valor distinto, de utilidad emocional, casi terapéutica en el caso de Gordillo, mientras, por otro lado, el krómenon –utilizando el término socrático- del arte de hoy, su utilidad, la correspondencia y adaptación a una finalidad determinada, su ajuste y consecución de los presupuestos previstos, nada tienen que ver con un reflejo mimético de la cotidianidad. El arte de hoy debe conectar con su posibilidad para elevar la dimensión intelectual del individuo, ya sea en sus capacidades críticas con la sociedad que le rodea como marco, ya como impulso a la elucubración, a la capacidad de imaginar otros mundos distintos al nuestro y sin embargo tan cercanos, a la posibilidad de corromper morales, de hechizar hipocresías, de valorar lo perecedero, lo anecdótico, lo contingente como posibilidad placentera.

LA VEROSIMILITUD.

“Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble”, dice Aristóteles en uno de los fragmentos más conocidos de su Poética. En *Globulitos* y, sobre todo, en la obra *Antes de ayer* (2008) podemos detectar el uso de una metaimagen que nos introduce en otra ficción imposible aunque verosímil recordándonos, tal vez, el *Retrato de Mae West* que puede utilizarse como apartamento surrealista (1934-35) de Salvador Dalí. Unos procesos de revelación que ya se intuían en *Cabezas rosas* (1978) y en las fotografías de 1ª Serie lábil (1974). La asociación de imágenes reales que nos impulsan hacia universos que sólo pueden ser recompuestos gracias al ilusionismo óptico al que, en ocasiones, se abandonan nuestros sentidos, con seguridad hastiados de una cotidianidad aplastante, nos remite a una cierta inspiración, ya directa o inconsciente, en el anamorfismo y en las apariciones visuales dalinianas.

Siempre es preferible creer en la posibilidad de encontrar una imagen dentro de una imagen que resignarnos a la planitud del paisaje circundante. Quien indaga hacia adentro, en profundidad, como Gordillo en la obra de arte, corre el riesgo de hacer emerger los fantasmas de la ilusión. Desde su nacimiento, el recurso artístico ha buscado aparentar verosimilitud partiendo de unas bases y premisas ficticias, consciente de que el público espectador no requería de esta la verdad, sino la posibilidad –la esperanza- de que ésta pudiera hacerse realidad.

Volviendo a la idea inicial, no son nuevas estas relaciones intercurrentes, menos aún con ciertas imágenes dalinianas: *El enigma del deseo - Mi madre, mi madre...* (1929), *La Galatea de las esferas* (1952), *La Madonna de Rafael a la máxima velocidad* (1954)...²⁵ Al fin y al cabo, el artista es un devorador de esferas precedentes, que le nutren en su deglución parcelada y pausada de la historia propia y ajena precedente,

25 VERBIS, D.: “Devenir Gordillo”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Iceberg Tropical. Madrid, MNCARS, 2007, págs. 229-239.*

pero que en nada le condicionan cara al futuro. Se han reivindicado términos de definición que van desde el cubismo orgánico hasta el surrealismo orgánico²⁶; siempre con lo orgánico transformado en apellido irrenunciable.

La explosión celular –que tiene su cénit histórico en el apabullante lienzo *Blancanieves* y el *Pollock feroz* (1996) y un origen probable en la, aparentemente, modesta obra *Gérmenes* (1983)- se hace presente en importantes obras recientes. Las citadas *Globulitos* o *Antes de Ayer*, también en las significativas *Atómico anatómico* (2008), *Sístole diástole*, *Sístole diástole con dos ojos*, *Le Petit Souvenir* (2008) y en la pieza, por muchos motivos, de referencia que es *Parque Jurásico* (2009). Esta es una de sus últimas realizaciones y un buen ejemplo paradigma de una obra de condensación gordillesca, puesto que reúne en su seno todo el bagaje aprehendido, compuesto y recompuesto de su trayectoria; resulta fácil detectar ecos de *Gentlemen's ambiguity* y *Gentlemen's stoicism* (hitos finales del eje que marcan obras precedentes de la misma familia: *Martirologio cromático* y *Cirugía esquimal*, ambas del bienio 2004-2006), la presencia del líquido y las piscinas de *Baño Dúplex* (1974) (como también sucede en la reciente *Alucinado con piscinas*)-, la inquietante cotidianidad de la vida residencial que encontramos en *Primeras variaciones de los collages* de Peter Sellers (1978), en el enfrentamiento bipolar del cuadro pliegue de *Los Cabezones* (1975-76)...

EL ENIGMA DE LA OBRA.

Gordillo lo afirma en un esclarecedor apunte de su cuadernillo verde: “el espectador ve en el cuadro lo que el pintor sabe, pero el alma del cuadro es lo que el pintor ignora”²⁷. El pintor no lo sabe. El artista no lo sabe. El creador no lo sabe. Simplemente se encuentra abocado a un camino de constante búsqueda, en un estadio de experimentación permanente que conduce a incertidumbres plásticas. Todo resultado es el reflejo de ese riesgo aceptado. Pero en el riesgo vive la creatividad, nunca lo hace en la certidumbre, nunca en la corrección, nunca en el discurso pactado, nunca en “algo tan tonto como la rima en ‘ado’ o la estética de los marrones”²⁸. Es el misterio que encierra la finalidad del arte: ¿la obra es el enigma o la solución invertida a pie de página de un jeroglífico? Tal vez el arte sólo sea la pregunta a una respuesta, nunca al contrario aunque a veces lo deseemos.

Muchas de las obras de Gordillo –por no decir casi todas- le parecen desconcertantes al espectador de a pie. Incluso el entusiasta o el crítico avezado, en ocasiones, no puede reprimir una mueca de ofuscación. Es lógico. Siempre será más productivo y fructífero pasear por el borde del precipicio, aún a riesgo de caer al abismo de la incomprensión, que permanecer tierra adentro, seguro e inane. Los espacios pictóricos, en la actualidad, tienden al efectismo fácil que queda determinado, justificado

26 *Ibid.*, pág. 229.

27 GORDILLO, L.: *Little Memories*. Sevilla, Los Sentidos Ediciones, 2009, pág. 17.

28 *Ibid.*, pág. 19.

y finiquitado en sí mismo, sin asunción de los riesgos ni de los temores al equívoco que debieran ser inherentes a toda cuestión artística. En este sentido, su obra asume siempre un reto que nadie le impone más allá de su propia auto-exigencia. La lucha del artista se entabla como un discurso solipsista, como una carrera contra el reloj propio.

No es Luis Gordillo muy optimista con los derroteros de los nuevos modos artísticos, en especial de los pictóricos, donde la ausencia de profundidad, de creatividad entendida como apuesta y esfuerzo, como guerra cuerpo a cuerpo sin estrategias ni puertas de huida o emergencia, de tensión, de profundidad conceptual y de esquivas que dejan muertos en el camino, determinan un panorama colectivizado, homogeneizado bajo los parámetros Taschen, aburrido, previsible, ordenado y fabril, 'un mundo de termitas' como el que preconizaba Max Beckmann.

Es incluso pesimista el artista. El panorama no da para más: "Quizá la pintura se haya agotado como campo de creación de verdad -nos decía-. Y digo creación en serio: como un campo de batalla, en donde hay sangre y el riesgo es mortal. Y esto no es retórica. La pintura de hoy día ya no da esa impresión. Todo se va en hacer cosas muy complejas o en analizar otras épocas, como si hoy ya no hubiera tensiones. (...) Nada nuevo, ningún riesgo, como en el toreo de salón"²⁹.

SERIACIÓN VERSUS UNICIDAD.

En múltiples ocasiones se ha señalado la presentación seriada que articula gran parte de su producción como un efecto tomado del cine y del comic que, más allá de introducir una narratividad parcelada, pretendería mostrar el proceso de fragmentación y posterior recontextualización de la imagen. Se entendía la imagen "como un fluido abierto, en el que las diferencias de las formas viven en la proximidad de la viñeta, alcanzando así un tipo de extraña continuidad en nuestra mente", al menos de tal modo lo expresaba José Jiménez³⁰ con motivo de la exposición de Gordillo en Salvador Díaz (1997), texto recuperado para el catálogo de su muestra en el Museo de Arte de Zapopán años después³¹. Ciertamente es que una obra clásica y tan lúcida como *Secuencias edipianas* (1975-76) comparte mucho de montaje cinematográfico y de la manipulación que este produce en la aparente realidad fílmica. Pero debemos discrepar cortésmente con Jiménez: no es tan extraño. La imagen dispensada por entregas le ofrece a nuestra mente la posibilidad de establecer una continuidad coherente, aquella continuidad que impulsa el suspense y la necesidad perentoria de conocer el siguiente movimiento del artista.

La secuenciación no puede ser entendida en exclusiva como la suma de piezas individuales unidas por un ideario, un proceso o un tiempo compartido en una sucesión limitada o ilimitada, sino que también podríamos hablar de serie al (re)definir piezas

29 DÍAZ DE URMENETA, J. B.: *Op. Cit.*, págs. 18-19.

30 JIMÉNEZ, J.: "La imagen tachada" (1997). AA. VV.: *Luis Gordillo. Madrid, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, SEACEX, 2006*, pág. 13.

31 Museo de Zapopán, Guadalajara, México, 2006.

en apariencia unitarias, en las que convergen por proximidad, conviviendo al aire de la voluntad del artista, distintas obras en una. Políptico (2007) o la reciente In the sixties [Lee Friedlander/ Garry Winogrand / Diane Arbus] (2009), son piezas cuyo orden de lectura parece remitirnos a un proceso lógico de conocimiento dentro del pensamiento occidental: de izquierda a derecha, de arriba abajo, de lo cercano a lo más alejado...

EL ESPACIO DIGITAL COMO CONSECUENCIA DE LAS INVESTIGACIONES GRÁFICAS.

La trayectoria de Luis Gordillo está plagada de incursiones experimentales en la obra seriada. La herramienta digital le permite alcanzar soluciones que en otras épocas sólo hubiera conseguido mediante el desmembramiento mental o físico y posterior restitución y reconstrucción directa, o mediante la actuación técnica diferida, en la imprenta o en el laboratorio fotográfico. El primer encuentro directo con la imagen digital apenas cuenta con una década de vida, ya que surge en 2001 a partir de la invitación del Ministerio de Asuntos Exteriores a participar en un proyecto artístico que celebra la presidencia española de la Unión Europea en 2002, y que cristalizó con el nombre de Suite Europa, reuniendo 36 estampas digitales de 18 artistas entre los que se encuentran, además del propio Gordillo, Frederic Amat, Carmen Calvo, José Manuel Broto, Eduardo Arroyo...

Curiosamente la nueva posibilidad que le ofrecen los avances tecnológicos le han permitido no abandonar, al menos en espíritu, los mecanismos que el collage y el fotomontaje implican, ya que, sintéticamente, las intenciones son las mismas que aquellas que alumbraban la tensión creativa en los 70: frenar en seco el proceso expresivo –lo que no implica interrumpir los tiempos creativos, muy al contrario–, con la finalidad de investigar, diseccionado, el cadáver pictórico. El estudio del hecho artístico moribundo, paradójicamente, le aporta a éste una nueva vida, más concienciada si cabe, en tanto que indaga en los procedimientos que lo han generado y desarrollado hasta su interrupción.

Gordillo había puesto en marcha estos mecanismos de enfriamiento pictórico con la utilización de la fotografía, los negativos, los clisés, la fotomecánica, el offset..., justo en la época en que rechaza la invitación a participar en las experimentaciones que se estaban desarrollando en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, puesto que entendía en ese momento que la utilización de las computadoras en la creación de formas prácticas se situaban en una esfera de geometría normativa de la que se encontraba muy alejado. El ordenador le provee ahora de mecanismos que transforman imagen y contexto a voluntad, incluso hasta los parámetros más inverosímiles. La digitalización de la producción gráfica permite abaratar costes de ejecución y producción seriada de la obra, obteniendo también un ahorro de tiempo, cuestiones que sin duda son de mayor importancia para el mercado que para los artistas, pero a su vez conecta el proceso artístico con la producción industrial, elevando las realizaciones a un nivel distinto, híbrido y proteico.

La aleatoriedad también entra en juego, aunque no sea perseguida por el

autor. La tecnología le permite someter a la imagen, hasta el punto en que todos los perfiles de la misma pueden quedar bajo su control descontrolado, ya que el efecto sorpresa jamás se pierde, incluso se potencia: los resultados imprevistos siempre superan cualquier previsión apriorística.

Justo en el momento en que se cuestiona entre los medios teóricos la validez del concepto de arte digital y de imagen generada por ordenador como formulaciones independientes, Gordillo demuestra que, en realidad, las tecnologías digitales pueden obtener una sanción positiva en función de su interacción con el resto de disciplinas y necesidades creativas. Ahora es el espacio digital el que transita y, aunque desconocemos cuáles serán sus futuras indagaciones, esta producción última podría ser transformada –con relativa facilidad– en videoanimación pautada y controlada temporalmente.

El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de principios del siglo XIX (II)

María José de la Torre Molina
Universidad de Málaga

RESUMEN

En la segunda parte de este artículo continúa nuestro propósito de dar a conocer y estudiar un inventario de bienes, redactado por la Capilla de Música de la Catedral de Málaga entre 1808 y 1814. El trabajo termina con un apéndice, en el que se edita el inventario estudiado.

PALABRAS CLAVE: Música española/ siglo XIX/ catedrales/ capillas musicales/ repertorio musical/ patronazgo.

The inventory of 1806-1814 and the digest of the Chapel music's repertory of the Malaga's Cathedral in the functions contracted of beginning of the 19th century (II)

ABSTRACT

The objective of the second part of this article is to continue studying and making known an inventory of goods of the Capilla de Música of Málaga Cathedral, compiled by its members; between 1808 and 1814. The study concludes now with an appendix, which presents an edition of the inventory itself.

KEY WORDS: Spanish Music/ XIXth Century/ musical repertory/ cathedrals/ music chapels/ patronage.

2.2.2. COMPOSITORES Y CIRCULACIÓN DE REPERTORIO.

Una parte importante de las composiciones mencionadas en el inventario de 1806-1814 son obras de autores locales o de autores relacionados profesionalmente, de manera más o menos prolongada, con la Catedral de Málaga. Las obras más antiguas que figuran en el inventario fueron realizadas, entre las décadas de 1730 y 1760, por dos maestros de Capilla del templo, Francisco Sanz († 1732), Maestro entre 1684 y 1732, y Juan Francés de Iribarren (1699-1767), Maestro entre 1733 y 1767. Sin embargo, el volumen de composiciones de cada uno de ellos es muy pequeño: una de Sanz y dos de Iribarren¹.

* DE LA TORRE MOLINA, María José: "El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de principios del siglo XIX (II)", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 149-176. Fecha de recepción: Marzo de 2009.

¹ Sobre estos autores, véase NARANJO, Luis, "Francés de Iribarren Echevarría, Juan". En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 vols. (en adelante DMEH), vol. 5, pp. 235-241 y MUÑOZ TURÓN, Adelaida, "Sanz, Francisco". En: *Ibid.*, vol. 9, pp. 809-810.

Quiero destacar que, en contra de lo que podría pensarse, los maestros de Capilla de la iglesia mayor están muy mal representados en el repertorio del conjunto para las funciones contratadas. De Jaime Torrens (1741-1803), sucesor de Francés de Iribarren y maestro entre 1770 y 1803, se mencionan únicamente tres obras, un número también muy reducido comparado con su producción². De Luis Blasco (1762-1829), Maestro entre 1809 y 1829, ninguna³. En mi opinión, esta poca presencia de los sucesivos Maestros de Capilla de la Catedral de Málaga hay que ponerla en relación con la no participación del Maestro en las funciones contratadas, al menos en las extracatedralicias, y podría haber sido impuesta, de manera directa o indirecta, por el Cabildo de la iglesia Mayor.

Resulta difícil aceptar que los maestros de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga no estuviesen interesados en nutrir a los músicos hermanados con composiciones para sus funciones contratadas, aunque sólo fuese para adquirir un sobresueldo gracias a ellas. Es posible que el Cabildo Catedralicio deseara, como sucedía en otras catedrales como la de Córdoba, disfrutar en exclusiva, al menos en exclusiva dentro de Málaga, de la producción musical de sus maestros⁴. De esta manera, la música de cada maestro pudo haber sido utilizada por el Cabildo como una señal distintiva de la calidad artística que el templo promovía en todos los órdenes y como un elemento de diferenciación, frente a la incapacidad (presupuesta) de otros templos (parroquias e iglesias conventuales) de contar con creadores de la talla del maestro. Para los investigadores actuales, esta posibilidad debería ser un acicate para desmentir la imagen tradicional del maestro de capilla catedralicio como eje absoluto y figura omnipresente de la vida musical de las ciudades.

Para contrarrestar este deseo de exclusividad, probablemente en parte motivado por motivos artísticos y en parte por motivos de representación e imagen institucional, los músicos de la Capilla desarrollaron una estrategia inteligente: combinar la adquisición de obras de otros autores “locales” con la compra de obras de compositores, de primera línea, maestros de otras catedrales españolas, y compositores extranjeros, entre ellos Haydn y Mozart.

La expresión “autores locales” la utilizo aquí para designar tanto a compositores que desempeñaron un cargo en la Catedral de Málaga, como a compositores que trabajaron en Málaga, de manera más o menos puntual, pero que no formaron parte de la Capilla de la Catedral. Entre los autores “locales” el que recibió un mayor número de encargos directos por parte de la Capilla fue, con diferencia, Esteban Redondo († 1815), segundo organista de la Catedral de Málaga entre 1785 y 1815. El inventario

2 Sobre este compositor, véase Cfr. MARTÍN QUIÑONES, *La música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: La vida y obra de Jaime Torrens*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Granada, 1997, 3 vols.

3 Sobre este autor, véase MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, “Blasco, Luis”. En: *DMEH*, vol. 2, pp. 525-526.

4 En 1753, se pidió al Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba “el archivo de todas las obras en la biblioteca de música para su conservación y el examen y ordenación de las escritas por sus antecesores, para ir conformando un fondo en la propia catedral y evitar así que salieran de aquí para ser interpretadas en otros lugares”: *DMEH*, vol. 3, p. 957. La cursiva es mía. A pesar de estos deseos de exclusividad, véase en el Apéndice 1 cómo Jaime Balius, Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba, encontró el modo de vender obras suyas a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga.

de 1806-1814 refiere un elevado número de obras de este autor, correspondientes a un amplio abanico de géneros de música religiosa, tanto en latín como en castellano: letanías, himnos, misas, misereres, motetes, responsorios, salves, secuencias, composiciones de Vísperas, oficios de difuntos, rosarios y villancicos. Puede decirse que Redondo fue uno de los artistas que más contribuyó a la renovación del repertorio musical de la Capilla en las funciones contratadas⁵.

Junto con Redondo, el inventario también menciona creaciones de otros autores "locales", muchas de ellas cedidas gratuitamente al conjunto por los propios compositores: Pedro Despax y Beltri († 1804), violón y contrabajo de la Capilla⁶; Pedro Colmenares, nombrado en 1785 "sirviente" eventual del segundo organista de la Catedral de Málaga José Barrera⁷, y José Telechea, instrumentista "convidado", es decir, contratado puntualmente por la Capilla, y probablemente amigo de Francisco Odena Ibarro, primer violín del conjunto⁸. El listado incluye asimismo una obra de Manuel García: [8/131] "Responsorio a cuatro Hic est vene Martir, de don Manuel Garzia, para San Blas y otros santos, [para] primera clase". Por el momento es difícil saber si se trató del conocido compositor y cantante teatral, aunque es posible que sí, porque García residió brevemente en Málaga a principios del siglo XIX⁹. La Capilla también adquirió composiciones de otro autor cuya vinculación con Málaga pudo no ser tal: "Bueno", tal vez Juan José Bueno, Maestro de Capilla de la Catedral de Coria (Cáceres) entre 1784 y 1823, o Juan Antonio Bueno, aspirante, junto con Pedro de Castro, al magisterio de Capilla de Málaga en 1769¹⁰.

La mayor parte de los autores relacionados con otros centros, y citados en el inventario 1808-1814, estuvieron en activo a finales del siglo XVIII y algunos durante los primeros años del siglo XIX. Si consideramos únicamente el margen cronológico que en principio abarca este estudio, la primera conclusión a la que puede llegarse es

5 Véase el Apéndice de este trabajo. Véase una reflexión sobre la calidad de este compositor, en relación al Maestro de Capilla y al primer organista del conjunto, en TORRE MOLINA, M. J. de la, "La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano", *op. cit.*

6 Véase Apéndice, [8/192] "Sancto Dios a cuatro de Don Pedro D. y B. [sic], [para] primera clase". El subrayado es original. Pedro Despax era también presbítero. Sobre su muerte, *vid. Libro de las fiestas*, f. 49v.

7 Véase Apéndice, [8/150] "Villancico a cuatro Que dulce acento, del señor Colmenares, [para] tercera [clase] y dotaciones". Sobre este nombramiento, véase MARTÍN QUIÑONES, M^a Ángeles y MESSA POULLET, Carlos, "Málaga". En: *DMEH*, vol. 7, p. 53.

8 Véase Apéndice, [8/145] "Responsorio a cuatro y a ocho Rexepit Elius del señor Telechea, [para] primera clase".

9 RADOMSKY, James, *Manuel García (1775-1832), Maestro del bel canto y compositor*. Madrid, Instituto Complutense de las Ciencias Musicales, 2002, pp. 41-50.

10 Sobre Juan José Bueno, véase *DMEH*, vol. 2, p. 749-750. Me inclino por Juan Antonio Bueno, porque la Capilla también tenía varias obras de Pedro de Castro, que podría haber conseguido a raíz de la oposición a la que se presentaron ambos en Málaga. Las obras de Pedro de Castro no aparecen en el inventario de 1806-1814, probablemente porque se habían eliminado del repertorio, pero sí están en el inventario Capilla [12]. La obra de Bueno citada es [8/54] "Lección primera [de difuntos] del Maestro Bueno, de segunda y tercera clase, año de 1802". Juan Antonio Bueno, que estaba encargado de la actividad musical en la Parroquia de San Pedro de Sevilla, fue primero aspirante a la plaza de primer organista de la Catedral de Málaga, vacante por la muerte de Nicolás González, y después, aspirante a la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga, vacante por la muerte de Juan Francés de Iribarren: *Vid. GARBAYO, Javier*, "Bueno, Antonio [Juan Antonio]". En: *DMEH*, vol. 2, p. 749, y "Balius, Jaime". En: *Ibid.*, pp. 111-113. Pedro de Castro fue Maestro de Capilla de la Colegiata de Jerez de la Frontera desde 1796 hasta 1814: ALONSO, Celsa, "Castro, Pedro de". En: *Ibid.*, vol. 3, p. 406.

que la mayor parte de las composiciones que menciona el inventario, al margen de las de procedencia local, se hicieron traer de otros puntos de Andalucía. Sin embargo, es también importante no olvidar, y en el caso de Málaga esta circunstancia parece bastante clara, que en la construcción y configuración de las redes de circulación de repertorio, los factores de tipo humano (relaciones profesionales, de amistad o familiares) jugaron un importante papel.

En mi opinión, a partir de Girona, concretamente a partir de la actividad que desarrollaron en su Catedral Salvador Beltri, Francisco Juncá y Carol, Jaime Badius, Domingo Arquimbau y José Pons, se estableció una red de importación de repertorio a Málaga (y tal vez de intercambio de repertorio desde Málaga), que implicó a las catedrales de Sevilla (Domingo Arquimbau, Juan Antonio Ripa y un discípulo de Arquimbau); Córdoba (Jaime Badius y José Pons); Jaén (Francisco Soler) y Valencia (José Pons) y a la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona (Francisco Queralt y José Cau) y que también determinó la existencia de contactos con la Catedral de Toledo (Francisco Juncá) y probablemente con el Monasterio de la Encarnación de Madrid. Fuera de este circuito sólo se sitúan, en apariencia, además de los autores extranjeros, Francisco Javier García Fajer "El Españolito" (1730-1809), Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza, entre 1756 y 1809¹¹; Bruno Molina y quizás otros compositores que por el momento son de difícil identificación o/y ubicación, como Tomás García (posiblemente relacionado con Málaga), Narciso Coll (quizás vinculado a Girona)¹² y José Aranaz.

Salvador Beltri (1746-1817) fue tenor prebendado de la Catedral de Málaga. Debió de tener una nutrida biblioteca musical, pues se convirtió en uno de los músicos que más obras prestó y regaló a sus compañeros hermanos¹³. Antes de recalar en Málaga, Beltri había sido tenor de la Catedral de Girona (1775-1780), donde coincidió con Francisco Juncá y Carol (1742-1833), que en aquel momento era Maestro de la Capilla de ese templo (desempeñó el cargo entre 1774 y 1780)¹⁴. Son varias las obras de este compositor, sobre todo motetes, que se mencionan en el inventario de 1806-1814. La Capilla de Música de la Catedral de Málaga estrenó muchos de ellos en 1801 y 1802. Juncá fue por lo tanto uno de los creadores escogidos por el conjunto para abanderar la reforma del repertorio que la Capilla acababa de emprender en esos años.

El sucesor de Juncá en el magisterio de Girona fue Jaime Badius († 1822), que

11 Sobre este autor, véase CARRERAS, Juan José, *La música en las catedrales durante el siglo XVIII. Francisco J. García "El Españolito" (1730-1809)*. Zaragoza, Diputación Provincial, Institución "Fernando el Católico", 1983. Sobre el consumo de obras de este compositor por parte de la Capilla y sobre la recepción de estas obras, véase TORRE MOLINA, M. J. de la, "Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España", *op. cit.*

12 Véase DÍAZ GÓMEZ, Rafael, "Coll Vehí, Narciso". En: *DMEH*, vol. 3, p. 804.

13 Sobre Salvador Beltri, véase TORRE MOLINA, M. J. de la. *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, vol. II (CD-ROM), p. 357.

14 El mismo año que Beltri dejó Girona, Juncá obtuvo el magisterio en la Catedral de Toledo (1780-1792), lo que le otorgó un enorme prestigio en toda España. Después, en 1792, Juncá volvió a Girona, ciudad en la que murió en 1833: RIFÉ i SANTALÓ, Jordi, "Juncá y Carol, Francesc". En: *DMEH*, vol. 6, p. 621.

ocupó el cargo entre 1781 y 1785¹⁵. Balius no coincidió con Beltri en Girona, pero en 1780 Balius se presentó a las oposiciones a Maestro de Capilla en la Catedral de Oviedo, en las que hizo un buen papel, a pesar de que finalmente no obtuvo el puesto. Uno de los miembros del tribunal de esas oposiciones fue Jaime Torrens, que entonces era el Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga¹⁶.

Los contactos de Balius con Málaga se tornaron moderadamente intensos durante su etapa como Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba (1785-1787 y 1789 y 1822). El inventario de 1806-1808 cita un elevado número de obras del compositor, compradas en la primera década del siglo XIX. Estos contactos probablemente también fueron propiciados por Manuel Gutiérrez Ravé. Ravé se formó como seise en la Catedral de Málaga, pero en 1800 obtuvo una plaza de tenor en la Capilla de Música de la Catedral de Córdoba, donde estuvo hasta 1806, cuando consiguió un puesto como tenor prebendado en la Catedral de Málaga¹⁷. También hay que hacer notar que entre los donantes de obras de Balius, a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga, figuran otros dos músicos del conjunto, Pedro Despax y Beltri, cuya relación con Salvador Beltri por el momento no he podido aclarar, y el bajonista Francisco Berdejo¹⁸.

A la marcha de Balius de Girona, el magisterio de Capilla de ese templo pasó a Domingo Arquimbau (1760-1829), que después fue Maestro de la Catedral de Sevilla (1790-1829)¹⁹. Los contactos de Arquimbau con Málaga debieron de intensificarse a partir de 1790, pero es posible que existiesen previamente. Aunque Beltri y Arquimbau no coincidieron en Girona, sí pudieron hacerlo en Tortosa, ciudad natal de Beltri y en la que Arquimbau ejerció como Maestro antes de su traslado a Girona. No obstante, al menos uno de los villancicos de Arquimbau propiedad de la Capilla, *Ave estrella*

15 Sobre Jaime Balius, véase BEDMAR ESTRADA, Luis Pedro, *La música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Málaga, 2006, 2 vols.

16 Cit. por BEDMAR ESTRADA, L. P., *La música en la Catedral de Córdoba*, vol. I, p. 576.

17 BEDMAR ESTRADA, L. P., *La música en la Catedral de Córdoba*, vol. I, pp. 315, 344, 348-350 y 353. Sobre los datos disponibles de la actividad profesional de Manuel Gutiérrez Ravé en Málaga, véase TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, vol. II (CD-ROM), pp. 366-368.

18 Pedro Despax regaló a la Capilla un Villancico a dúo, *Sacro convite*, [8/212] y unos *Gozos a cuatro a San José*, [8/216]: cfr. ACCM, Sección de Música, signaturas 10-10 (portadilla de la *particella* de trompa segunda): "Segunda clase / año 1806 / Villancico / Recitado y Aria a dúo / de alto y tenor / al Santísimo / Sacro Convite de Jesucristo / con violines, oboes, trompas y bajo / del Maestro don Jaime Balius / O prodigio / Lo regaló don Pedro Despax y Beltry [sic] / siendo Mayordomo don José Laure" y 10-5 (portadilla del acompañamiento instrumental): "Primera y segunda clase. Año 1806/ Gozos a cuatro voces / con violines, flautas, trompas y bajo / del Maestro don Jaime Balius/ al señor San José / los regaló a la Capilla don Pedro Despax y Beltry [sic] / siendo Mayordomo/ don José Laure". Francisco Berdejo cedió a la Capilla un villancico a cuatro voces, *Afligido, hambriento*, [8/198]: cfr. ACCM, Sección de Música, signatura signatura 9-4 (portadilla de las *particellas* del acompañamiento instrumental): "Primera clase + año 1806 / Villancico a cuatro / con / violines, oboes, trompas / y. / bajo / Maestro / Don Jaime Balius / año de / 1805 / Regalado a esta Capilla de Málaga por el / señor don Francisco Berdejo, individuo de ella / En septiembre de 1806 años". Sobre Francisco Berdejo, véase TORRE MOLINA, M. J. de la. *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, vol. II (CD-ROM), pp. 358-359.

19 Sobre este compositor, véase AYARRA, José Enrique, "Arquimbau, Domingo". En: *DMEH*, vol. 1, pp. 726-727.

hermosa, fue regalado al conjunto por Pedro Despax y Beltri²⁰.

Además de Arquimbau, el inventario de 1806-1814 cita a tres autores vinculados con la Catedral de Sevilla: Juan Antonio Ripa (1721-1795), Maestro de Capilla del templo entre 1768-1789, pero también relacionado con Madrid (fue Maestro del Convento de las Descalzas Reales entre 1758 y 1768)²¹ y probablemente, y dada la fecha de compra de la composición, un discípulo de Domingo Arquimbau en la Catedral de Sevilla, del que no se cita el nombre²².

Otro compositor del que el inventario recoge un importante número de obras es José Pons (c. 1768-1818)²³. Durante los años objeto de estudio, Pons era Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia (1793-1818), lugar alejado aparentemente de los circuitos geográficos de repertorio que enlazaban con Málaga. El contacto con Pons vino de la mano de Beltri y sobre todo, probablemente por parte de Jaime Balius. Pons se formó musicalmente en la Catedral de Girona, donde debió de coincidir con Salvador Beltri, que regaló a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga varias obras de Pons²⁴. También en Girona, Pons fue discípulo de Jaime Balius, a quien acompañó a Córdoba, como ayudante (1790-1791), lo que probablemente ayudó a estrechar los lazos de los dos compositores con Málaga. Asimismo, parece que contribuyó a reforzar este contacto Juan Belmar, cantante de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga, que en 1814 vendió al conjunto el Credo, el Sanctus y el Agnus de la *Misa en La Mayor*²⁵.

También estuvo relacionado con Cataluña Francisco Soler (1723-1784), compositor nacido en Barcelona, que fue Maestro de la Catedral de Jaén entre 1767 y 1784. Los contactos de Soler con la Catedral de Málaga pueden remontarse al menos a 1767, cuando fue nombrado, junto con Juan Antonio Ripa, miembro del tribunal de las oposiciones al magisterio de Capilla a las que se presentaron Juan José Bueno y Pedro de Castro²⁶.

Otros dos compositores de origen catalán con obras citadas en el inventario de

20 Véase Apéndice [8/193-195] "Dos villancicos a la Virgen, y [sic] el primero con voces duplicadas para San Juan Nepomuceno, del señor Arquimbau, los dos para primera clase". Uno de estos villancicos, [8/193], es *Ave Estrella hermosa*: cfr. ACCM, Sección de Música, signatura 4-5, portadilla general (vuelto del primer folio de las *particellas* para violón): "Primera clase. Violón. Acompañamiento continuo / Villancico a cuatro voces / Con violines, oboes, trompas / y bajo / a la Virgen Nuestra Señora / Del Maestro don Domingo Arquimbau / Los [sic] regaló a la Capilla don Pedro Despax y Beltri [sic]/ Siendo Mayordomo don José Laure".

21 CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. "Ripa, Juan Antonio". En: *DMEH*, vol. 9, pp. 203-206. La compra de las obras de Ripa probablemente se vio favorecida por el conocimiento que del autor se tenía en la Catedral de Málaga (fue juez de las oposiciones que ganó Jaime Torrens) y por la venta que de ellas realizó la Catedral de Sevilla, en 1797. Cabañas recoge cómo "El 3 de noviembre de 1797 la *Gazeta de Madrid* publicó un anuncio de la Catedral de Sevilla por el que se ponían a la venta todas sus obras [de Ripa]. El 21 de febrero de 1798 era el *Diario de Madrid* el que publicaba otro anuncio en la misma línea": *Ibid.* y GARBAYO, J. "Bueno, Antonio [Juan Antonio]", p. 749.

22 Véase Apéndice, [8/37] "Letania, de primera clase, a cuatro, costó 55 reales y 26 maravedíes [en el] año de 1803. Su autor [es] un discípulo (que murió) del señor Arquimbau".

23 VILAR i TORRENS, Josep María, "Pons, Josep". En: *DMEH*, vol. 8, p. 894.

24 Véase Apéndice, asientos [8/19] y [8/217-220].

25 Véase Apéndice, asiento [8/231] "En mayo de 1814 se mercó al señor don Juan Belmar el Credo de la Misa de Pons, que no lo había".

26 Véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, "Soler, Francisco". En: *DMEH*, vol. 9, pp. 1117-1118 y GARBAYO, J. "Bueno, Antonio [Juan Antonio]", p. 749.

1806-1814 son Francisco Queralt (1740-1825)²⁷ y José Cau (c. 1770-1812)²⁸. Ambos fueron Maestros de Capilla de la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona, curiosamente la iglesia de bautismo de Jaime Balius y la misma en la que Francisco Juncá fue submaestro de Capilla²⁹. Posteriormente, Queralt ejerció como Maestro de Capilla de la Catedral de Barcelona. En la actualidad, no se conservan obras de Queralt en la Sección de Música del ACCM, pero la Capilla de este templo tuvo, al menos durante los años 1806-1814, dos composiciones suyas, *Un Admirable a cuatro* y un *Motete a solo*³⁰. De José Cau tuvo la Capilla un *Rosario a cuatro* [8/24], que pudo ser un encargo *ad hoc*: el conjunto hizo traer la obra directamente desde Barcelona, en 1801, y, además de la copia en *particellas*, guardaba un borrador de la misma, tal vez realizado por el propio compositor³¹.

Con respecto a los contactos de los músicos hermanados de la Capilla de la Catedral de Málaga con otros centros de Andalucía, hay que resaltar que la conexión con Antequera, a pesar de la proximidad geográfica, no fue demasiado intensa, probablemente porque la Colegiata se encontraba en un puesto más bajo que la Catedral en la jerarquía institucional. Los contactos con Antequera se redujeron a algunas obras de José Zameza (c. 1726-1796), seis de ellas regaladas por Leonardo Urtusaustegui, presumiblemente c. 1777³².

En lo que se refiere a Granada, llama la atención la ausencia en el repertorio de los músicos hermanados de Málaga, al menos en el período 1806-1814, de obras de los Maestros de Capilla de esa Catedral. Es un aspecto a subrayar, no sólo por la superioridad jerárquica de Granada (sede de arzobispado) y la proximidad geográfica de la ciudad respecto a Málaga, sino también porque Esteban Redondo había sido organista de la Capilla Real antes de obtener de obtener su plaza de Málaga y sin duda conocía la música de estos compositores³³. No obstante, no hay que rechazar la posibilidad de que el "Maestro Martínez" que se menciona en los inventarios de Málaga fuese un organista granadino, Alfonso Martínez († 1783) o su hijo Juan Martínez († 1825), ambos vinculados a la Capilla Real y a la Catedral de Granada, aunque también puede tratarse de otro Juan Martínez, Maestro de Capilla de la Catedral de

27 CORTÉS i MIR, Francesc, "Queralt, Francisco". En: *DMEH*, vol. 8, pp. 1032-1033.

28 BONASTRE, Francesc, "Cau, José". En: *DMEH*, vol. 3, p. 449.

29 RIFÉ i SANTALÓ, J., "Juncá y Carol, Francesc", p. 621.

30 Véase Apéndice, asiento [8/134-136].

31 Cfr. la portadilla de las *particellas* de tiple de la obra en ACCM, Sección de Música, signatura 35-7: "Primera y segunda clase. Año 1806 / Tiple / Rosario a cuatro / Que el tiple lo cantan los seises / con violines, oboes [sic] y el Santa María con flautas, y trompas y bajo / *Se trajo de Barcelona* [en el] año 1801 / Siendo Mayordomo don José Laure / Del Maestro Cau". La cursiva es mía. Los borradores a menudo eran enviados por los compositores a los centros o conjuntos que demandaban las composiciones. Estaban en formato partitura y por lo tanto no solían ser adecuados para la interpretación. A partir de los borradores, los copistas elaboraban las *particellas*, que sí podían ser empleadas por los intérpretes: cfr. TORRE MOLINA, M. J. de la, "Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España", *op. cit.*

32 Véase Apéndice, asientos [8/75]-[8/80]. Sobre Zameza, véase DIAZ MOHEDO, M^a Teresa, *La Capilla de Música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII: el magisterio de José Zameza y Elejalde*. [Granada], Ayuntamiento de Antequera y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

33 TORRE MOLINA, M. J. de la. *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, vol. II (CD-ROM), pp. 388-389.

Jaén (1754-1767)³⁴. Asimismo, pudieron estar relacionados con Granada Fernando Contreras, de quien el inventario menciona un Alabado que también se conserva en el Archivo de Música de la Capilla Real de Granada, y Juan Santiago Pérez, autor de quien se guardan varias composiciones en el citado archivo³⁵.

Madrid fue uno de los principales, si no el principal, núcleo catalizador de la circulación de repertorio dentro de la España peninsular. Aún es pronto para establecer cuál fue el auténtico papel de la ciudad y Corte en relación con la llegada a Málaga de composiciones musicales. En cualquier caso, durante el período estudiado, la conexión con Madrid pudo fortalecerse gracias a José Blasco, Mayordomo de la Capilla durante varios años del período 1800-1814, además de tenor del conjunto: El hermano de José Blasco, Pablo, ejerció desde 1798 como tiple en la Capilla Real³⁶. También es posible que algunas obras procedentes de Madrid llegasen a Málaga vía Córdoba, a través de Jaime Balius. No obstante, no hay que olvidar que los motetes de Mencía, que se trajeron de Madrid, fueron regalados a la Capilla por Leonardo de Urtusaustegui, fundador de una dotación en la Catedral, y que otras composiciones procedentes de Madrid se compraron en 1801 o a comienzos de 1802, durante la mayordomía de José Laure, sin que conste si fue este músico el que gestionó su adquisición.

Entre los autores relacionados con Madrid, los inventarios mencionan a Lino del Río, Eusebio Moya, Manuel Mencía, Fabián García Pacheco, José Mir y Antonio Rodríguez de Hita.

Lino del Río († 1788) fue Maestro en el Real Colegio de Su Majestad³⁷. La única obra de este compositor listada en el inventario de 1806-1814, [8/108], la *Secuencia a cuatro Lauda Sion*, fue estrenada por la Capilla en 1801, coincidiendo con la mayordomía de José Laure³⁸. También se trajeron en 1801, procedentes directamente de Madrid, las dos composiciones de Eusebio Moya que cita el inventario de 1806-1814: [8/99] y [8/100], los motetes *O Salutaris* y *Petite et accipietis*³⁹.

Manuel Mencía Tajueco (1731-1805) ejerció como Maestro de Capilla del Convento de las Descalzas Reales de Madrid (c. 1770-1805). La obras de este autor que aparecen en el inventario de 1806-1814 son los seis motetes que regaló a la Capilla Leonardo de Urtusaustegui, para su fundación en la Catedral. De ellos se conservan en la actualidad cinco, que están fechados en 1777⁴⁰.

34 RUIZ JIMÉNEZ, Juan, "Martínez, Alfonso" y "Martínez, Juan". En: *DMEH*, vol. 7, pp. 259 y 263-264.

35 Véanse en el Apéndice de este trabajo los asientos [8/163] "Idem [villancico] a dúo Alabado del señor Contreras, [para] segunda y tercera clase" y [8/172] "Duo Ó Dios amoroso del señor Perez, [para] segunda clase". Los subrayados son originales. Sobre las obras conservadas en la Capilla Real de Granada, véase LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Vol. I. Catálogo*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp. 299 y 345-347.

36 MARTÍN QUIÑONES, M^a Ángeles, *Joaquín Tadeo de Murguía, 1759-1836, organista de la Catedral de Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga y Diputación Provincial de Málaga, 1987, p. 124.

37 LÓPEZ-CALO, José, "Río, Lino del". En: *DMEH*, vol. 9, p. 196.

38 Cfr. las portadillas de la obra en ACCM, Sección de Música, signatura 166-11: "Del Maestro don Lino del Río. Se estrenó en el año 1801 siendo Mayordomo don José Laure".

39 Cfr. las portadillas de las obras en ACCM, Sección de Música, signaturas 128-3 y 128-4.

40 Cfr. las portadillas de las obras en ACCM, Sección de Música, signaturas 126-5, 126-6, 126-7, 126-8

Fabián García Pacheco (1725-c. 1808) era Maestro de Capilla de la Iglesia de la Soledad de Madrid (c. 1755-1765 y 1766-c. 1808)⁴¹. El inventario de 1806-1808 cita cinco obras de este compositor. Todas fueron adquiridas en 1803 y debieron de acabar de copiarse alrededor del 15 de noviembre de ese año, que es la fecha que llevan en las portadillas. Parece que, con ellas, la Capilla reinició la labor de enriquecimiento del repertorio, que quedó momentáneamente suspendida tras el brote de fiebre amarilla que asoló Málaga ese año⁴².

El “Maestro Mir” que aparece en los inventarios es posiblemente José Mir y Llusá († 1764), Maestro de Capilla del Convento de la Encarnación de Madrid (1751-1764), el mismo en el que Jaime Balius ejerció también como Maestro entre 1787 y 1789⁴³. La *Misa* de Mir que recoge el inventario de 1806-1814, [8/8], se había vuelto a copiar (parece que la Capilla la tenía con anterioridad) en 1802.

De Antonio Rodríguez de Hita (c. 1724-1787), sucesor de Mir y antecesor de Balius en el magisterio de Capilla del Convento de la Encarnación de Madrid (1765-1787)⁴⁴, el inventario de 1806-1808 registra cinco composiciones. Al menos dos de ellas, los villancicos *Almas al vergel* y *Una doncella*, se adquirieron para su estreno en la profesión de una monja agustina, Manuela Méndez, quizás por indicación del comitente de la celebración⁴⁵. Otra, el responsorio *Patres vestri*, se interpretó por primera vez en el convento de las capuchinas de Málaga capital, comunidad con la que los músicos hermanados tenían una especial relación (en el templo del convento se guardaba la imagen de San Blas, patrón del grupo, y recibían sepultura los integrantes del conjunto).

El inventario de 1806-1814 contiene obras de cuatro autores extranjeros. En contra del tópico de la invasión musical italiana, lo cierto es que tres de ellos fueron artistas centroeuropeos (Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Josef Mysliveček) y sólo uno, Pergolesi, italiano.

De Pergolesi el inventario menciona únicamente el *Stabat Mater*⁴⁶. A Haydn, el listado de 1808-1814 le atribuye dos obras, ambas catalogadas por la Capilla como composiciones para ceremonias de primera clase: una secuencia [8/132] “Motete o Secuencia Lauda Sion a solo, de Hayden” y un himno a la Virgen [8/149] “O Gloriosa

y126-9.

41 CASARES RODICIO, Emilio, “García Pacheco, Fabián”. En: *DMEH*, vol. 5, pp. 484-485.

42 Cfr. Apéndice, [8/29], [8/160], [8/175], [8/176] y [8/204]. Sobre la fecha dada por la Capilla a las composiciones, cfr. *Catálogo*, vol. II, pp. 596-597.

43 LÓPEZ-CALO, José, “Mir y Llusá, José”. En: *DMEH*, vol. 7, pp. 600-601. López-Calo recoge cómo Stevenson afirmó que las obras de Mir “fueron usadas mucho después de la muerte del autor, pues algunas de ellas fueron copias de nuevo en 1808; menciona también la pervivencia de este autor en América, pues algunas obras suyas seguían interpretándose en la catedral de Lima en 1810”.

44 BONASTRE, Francesc, “Rodríguez de Hita, Antonio”. En: *DMEH*, vol. 9, pp. 290-293.

45 Cfr. ACCM, Sección de Música, signatura 120-18, “Almas al vergel si es que os queréis divertir. Villancico al Santísimo a cuatro voces con violines y trompas [...] del Maestro Hita para la Capilla de Música de esta Santa Iglesia de Málaga. Se estrenó el día 30 de abril del año 1803 en la profesión de doña Manuela de Méndez, religiosa en el Convento de Madres Agustinas”, y signatura 120-19, “Una doncella a quien quiere el Señor alimentar. Para la Capilla de Música de la Santa Iglesia de Málaga del Maestro Hita [...] Se estrenó el día 30 de abril de 1803 en la profesión de doña Manuela de Méndez, religiosa en el convento de Madres Agustinas”. En el *Catálogo*, las dos obras aparecen atribuidas a “Hita, Antonio”: *Catálogo*, vol. II, p. 627.

46 Véase Apéndice, [8/90] “Stabat Mater a dúo del señor Pergolesi, [para] primera [y] segunda clase”.

Virginum, del señor Hayden⁴⁷. Las dos composiciones pasaron a engrosar el repertorio de la Capilla como resultado de la reforma emprendida por el conjunto a principios del siglo XIX. En 1802, Salvador Beltri cedió a la Capilla una partitura o *particellas* de la secuencia *Lauda Sion* y, presumiblemente, corrió con los gastos de la copia de las partes vocales de la obra, mientras que fueron los músicos hermanados los que abonaron la copia de las partes instrumentales⁴⁸. El himno *O Gloriosa Virginum* es en realidad una composición realizada en Málaga, en 1806, a partir de un *Stabat Mater* de Haydn, presumiblemente el compuesto en 1767⁴⁹: “Copia y papel y arreglar letra a el Verso de Stabat Mater de Ayden a solo de Bajo O Gloriosa Virginum”⁵⁰. La obra “original”, no se menciona en el inventario de 1806-1814, ni en ninguno otro de los inventarios elaborados por la Capilla, aunque el grupo debió de tenerla en algún momento, no sólo para realizar el arreglo, sino también para interpretarla en una ceremonia celebrada en marzo de 1804: “La Corona, una de las palabras de Haydn, Stabat del dicho Haydn” y unas letanías de Aranaz⁵¹. Tampoco recoge el inventario de 1806-1814 ninguna de las *Siete palabras* (una de ellas se menciona en la cita anterior) ni un *Ofertorio* de Haydn, que sí cita un inventario finalizado en enero de 1803⁵². En cualquier caso, *O Gloriosa Virginum*, al igual que, la secuencia *Lauda Sion*, debió de continuar siendo una obra regularmente interpretada por la Capilla al menos hasta febrero de 1827⁵³.

De Mozart, el inventario de 1806-1814 menciona una sola composición, [8/146] “Benedictus a cuatro del señor Mozart”, que podría haber sido una parte de la *Misa de Requiem* del compositor austriaco⁵⁴, pero que el listado califica de “motete” para ser interpretado en ceremonias de primera clase⁵⁵. La obra se copió en 1806, “Más copia y papel del motete Benedictus del Maestro Mozart”, y, aunque no se menciona su procedencia, es posible que fuese cedida por el primer organista de la Catedral, Joaquín Tadeo de Murguía. Murguía era un gran admirador de Mozart y conocía bastante bien la *Misa de Requiem*. Por otro lado, Murguía, además de realizar la adaptación, probablemente fue la persona que suministró la *Misa de Requiem* a la

47 Véase Apéndice. Los subrayados son originales.

48 *Libro de las fiestas*, f. 19r: “Un Motete del señor Ayden [sic] regalado por el señor don Salvador Beltri [importa 0 reales]” y 19v: “El instrumental de un motete de Ayden importa 10 [reales]”.

49 HOBOKEN, Anthony, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Mainz, B.Schott's Söhne, 1971, vol. II, pp. 13-18. La composición original tenía cuatro voces en la plantilla.

50 *Libro de las fiestas*, f. 89v. El subrayado es original.

51 *Libro de las fiestas*, f. 45r (función de tarde del 29.03.1804). Ninguno de los inventarios testimonia que la Capilla tuviese una copia de las *Siete palabras* de Haydn.

52 Cfr. *Libro de las fiestas*, f. 19v.

53 *Libro de las Constituciones*, f. [31]v: “Motete a solo del Maestro Hayden”.

54 En la actualidad se conserva en la Sección de Música del ACCM un *Benedictus* de Mozart, que probablemente es el mismo que menciona el inventario, ya que la obra presenta indicios claros de haber pertenecido a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga, tanto por la asignación a fiestas de primera clase, como por la coincidencia en el año de la primera copia: Cfr. signatura 128-5, “para fiestas de primera clase y de la mayor solemnidad, con violines, viola, fagotes, trompas, clarines y trombones. 1806 [...] Copiado para la Capilla de Música de la Santa Iglesia de Málaga, año de 1806, por su actual Mayordomo don José Blasco”. Según el *Catálogo*, vol. II, p. 676, este *Benedictus a cuatro* es el *Benedictus* de la *Misa de Requiem* de Mozart.

55 Véase el Apéndice de este trabajo.

Capilla de Música de la Catedral, para su interpretación en las honras fúnebres que se celebraron en el templo en agosto de 1808, en homenaje a los soldados muertos en la Batalla de Bailén⁵⁶.

La presencia en el inventario de un villancico de Josef Mysliveček, un compositor no muy conocido en la actualidad, resulta sorprendente⁵⁷. La obra también fue donada a la Capilla en 1803 por Salvador Beltri, lo que da idea de los amplios intereses musicales de este cantante: “Un terceto O convite sagrado, que costó copia y papel del instrumental, pues las voces las regaló el señor Beltri 18 [reales]”. No obstante, es evidente que la versión entregada por Beltri tuvo que proceder de algún punto de España, en el que había sido objeto de alguna adaptación previa, al menos en su texto, que estaba traducido o adaptado al castellano.

CONCLUSIONES.

El inventario estudiado es una importante fuente para reconstruir la actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las ceremonias para las que esta agrupación era contratada por comitentes distintos del Cabildo Catedralicio y, especialmente, para reconstruir el repertorio musical del conjunto en estas funciones.

En mi opinión, hay varios rasgos relativos a este repertorio que son dignos de subrayarse. El primero, es que constituyó un *corpus* bien diferenciado y autónomo respecto al fondo musical catedralicio, tal vez porque el Cabildo de la iglesia Mayor estuvo interesado en reservar para sí mismo las obras que tenía en su propio archivo. Esta diferencia está disimulada por la actual organización del archivo. Para poder establecerla es necesario estudiar los inventarios realizados por la Capilla y los inventarios antiguos del fondo catedralicio y analizar individualmente los papeles de música disponibles en la actualidad. El análisis de la procedencia de los fondos musicales de los archivos catedralicios y su relación con esas instituciones es una tarea cuyo análisis profundo está aún pendiente en muchos centros. En el caso de Málaga, gracias al estudio de este inventario, es posible concluir que el Archivo de la Catedral guarda composiciones que posiblemente nunca llegaron a sonar dentro del templo, porque estuvieron destinadas sobre todo a ser interpretadas en las funciones contratadas extracatedralicias.

Otra idea que merece ser destacada es la poca representación que los maestros de Capilla de la Catedral de Málaga tuvieron dentro del repertorio de las “fiestas”, tal y como éste estuvo establecido en los años 1806-1814. Este hecho es una prueba más de cómo, al menos en el caso que nos ocupa, los maestros de Capilla no fueron los rectores de la vida musical ciudadana, ni siquiera en el terreno de la música religiosa.

56 Véase TORRE MOLINA, M. J. de la, “Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)”, *op. cit.*

57 Sobre este autor, véase SADIE, Stanly y TYRRELL, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 2001, vol. 17, pp. 582-585.

Los músicos hermanados de la Capilla desarrollaron durante el período estudiado una inteligente política de renovación de su repertorio, impulsados por un presumible deseo de exclusividad sobre las piezas del Maestro por parte del Cabildo Catedralicio, y ansiosos de adaptarse lo más posible a las demandas de sus contratantes más pudientes. Esta renovación, que hay que entender en términos de enriquecimiento más que de transformación radical del repertorio con un sentido innovador, potenció tanto la actividad compositiva dentro de la propia Málaga, como la llegada a la ciudad de obras procedentes de otros centros, compuestas por autores de primera línea del panorama nacional e internacional.

En el establecimiento y desarrollo de estas redes de circulación de repertorio, parece que las relaciones humanas jugaron un papel mucho más importante que las institucionales. En este sentido, parece probable que esta red comenzase a tejerse a partir de los contactos que Salvador Beltri, tenor prebendado de la Catedral de Málaga, mantuvo con músicos relacionados con la Catedral de Girona, que posteriormente se establecieron en otros puntos de la Península, fundamentalmente en Andalucía. Estas relaciones incluyeron después a otros músicos del conjunto, que adquirieron y vendieron obras de estos compositores a sus propios compañeros. A esta red de intercambio se sumó también Madrid, probablemente el principal núcleo de distribución de obras musicales dentro del país, lugar en el que varios músicos hermanados de la Capilla mantuvieron activos contactos.

Junto con la importación de obras procedentes de otros lugares de la España peninsular, merece subrayarse también la presencia en el repertorio vivo de la Capilla, durante el período estudiado, y con posterioridad, de compositores extranjeros, no sólo italianos (Pergolesi), sino fundamentalmente centroeuropeos (Haydn, Mozart y Mysliveček). Sus obras presumiblemente llegaron también a través de los circuitos de intercambio habituales, y su consumo debió de ser estimulado por el conocimiento que en Málaga se tenía de la música de Haydn y Mozart, como testimonian dos escritos de Joaquín Tadeo de Murguía, organista primero de la Catedral de Málaga, y la interpretación de la *Misa de Requiem* del compositor de Salzburgo en una ceremonia fúnebre oficiada en la Catedral de Málaga en agosto de 1808⁵⁸.

El inventario estudiado, así como los otros once que la Capilla elaboró entre 1801 y, al menos, febrero de 1827 invita a profundizar en líneas de investigación, cuyo correcto trazado es absolutamente necesario para superar los modelos tradicionales de estudio de la música en el ámbito catedralicio, especialmente la visión de la Catedral como institución musicalmente encerrada en sí misma; los análisis lineales y evolutivos de los repertorios, que a menudo, además, se reducen a la producción del Maestro de Capilla de turno, y el olvido o la negación de la influencia que las preferencias de los comitentes privados y el público el general tuvieron en la configuración de los repertorios de los conjuntos musicales que estaban a su servicio, de manera más o menos puntual. Esta investigación aspira a ser un eslabón más en el proceso de

58 TORRE MOLINA, M. J. de la, "Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)", *op. cit.*

conexión historiográfica de la Catedral de Málaga con el resto de la actividad musical de la ciudad; de análisis de la intensa proyección urbana que la Capilla de Música de la iglesia Mayor tuvo en su área de influencia más próxima; de estudio del equilibrio entre la vanguardia y la tradición en la construcción de los repertorios musicales de las capillas catedralicias y del importante papel que tanto el patronazgo privado como el público, así como las aspiraciones profesionales de otros compositores distintos del maestro tuvieron en la configuración de estos repertorios. En suma, este estudio pretende ayudar a conocer mejor y a construir una visión más rica y realista sobre la actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga.

Apéndice. Edición del inventario Capilla [8], de 1806-1814

1. Criterios de edición

En la edición del inventario he optado por actualizar la ortografía y resolver las abreviaturas, excepto en el caso de los nombres propios (compositores), géneros y títulos de las composiciones, para los que he respetado la ortografía y las abreviaturas originales⁵⁹.

En el primer estrato del inventario original (redactado entre septiembre de 1806 y enero de 1807) las obras están divididas en seis apartados y en cada apartado las obras fueron numeradas por los autores originales. Como he explicado en el artículo, la numeración original se reinicia en varias ocasiones y presenta algunas inconsistencias. En la edición que presento he optado por respetar la numeración original y, al mismo tiempo, he numerado los estratos de manera correlativa, comenzando por el [8/1] y acabando por el [8/231].

En mi numeración de los asientos, he considerado cada una de las obras que se mencionan en ellos. Cuando en un mismo asiento aparecen varias obras, he dado un número a cada una de ellas. Por ejemplo, en el original los “Dos motetes del Maestro Arquimbau O Salutaris Hostia al Santísimo y Virgo Prudentissima a la Virgen con otro a solo del Maestro Balius a la Virgen, Astitit Regina, todos para primera clase”, reciben un sólo número, “48”, en el apartado “Motetes costeados por los individuos de la Capilla”. En mi edición corresponden con el asiento triple [8/136-139].

He optado también por dar números distintos a copias o versiones diferentes de una misma obra. Por ejemplo, la “Misa de primera clase del Maestro Balius a nueve voces y con copia de cinco voces para poder cantarlas con sólo estas voces”, que lleva en el original el número “1º” del segundo subapartado de “Oficios de difuntos”, corresponde en mi edición con el asiento doble [8/51-52]”. Los “Gozos a San José a tres por don P. D. y B. para primera y segunda [clases] y sirven para San Antonio por tener las voces duplicadas”, que llevan en el original el número 35º de los villancicos,

⁵⁹ En el cuerpo de texto del artículo, para facilitar la lectura, sí he normalizado la ortografía de nombres propios, géneros y títulos de composiciones.

corresponden en mi edición con el asiento doble [8/185-186]. Los “Dos villancicos a la Virgen, y el primero con voces duplicadas para San Juan Nepomuceno del señor Arquimbau, los dos para primera clase”, que llevan en el original el número 41º de los villancicos, corresponden en mi edición con el asiento triple [8/193-195].

Cuando en un mismo asiento aparecen varias partes o números de una composición, pero no la obra completa, he optado por considerar cada número como una pieza independiente, puesto que así pareció hacerlo la Capilla en sus actuaciones. Por eso, “invitorio a ocho del Maestro Balius de primera clase [comprado] en el año [de] 1802 [y] vale hoy con la Primera Lección”, que llevan en el original el número “1º” del primer subapartado de “Oficios de difuntos”, corresponde en mi edición con el asiento doble [8/44-45]. El “Kyrie” y el “Gloria” de la *Misa a cuatro y a ocho* de Francisco Javier García Fajer, que en el original llevan el número “12º” del apartado “Misas”, corresponde en mi edición con el asiento doble [8/12-13].

2. Edición del inventario

[8] [1806-1814]. “Inventario formado en el año de 1806 [sic] por los señores don Francisco Odena Ibarro y don Juan Belmar, individuos y comisionados por la Capilla para reconocer las obras de música, separar las inútiles y determinar cuáles han de quedar existentes para servir todas las fiestas que ocurran”: *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, ff. 18r-24r

Misas

[8/1]	1º	Misa para tercera clase del señor Redondo, por muy usada y costeadada en el año de 1800, a dúo y a seis, vale hoy	0040
[8/2]	2º	Otra idem [misa] para tercera clase del mismo autor, costeadada en el mismo año [1800], a dúo y a seis, vale hoy	0040
[8/3]	3º	Otra [misa] del mismo autor, para segunda clase, a dúo y a seis, costeadada solo la copia y el papel año de 1803, que vale	0060
[8/4]	4º	Misa a cuatro y a ocho para primera y segunda clase del Maestro Soler, costeadada en lo antiguo, y vale hoy por muy oída	0055
[8/5]	5º	Misa a cuatro y a ocho sobre el Pange Lingua, de música con cantollano, para primera clase del señor Redondo, costeadada en el año de 1802, que importó 230 reales, y vale hoy	0160
[8/6]	6º	Misa a cuatro con segundo coro de refuerzo del Maestro Juncá, para primera clase, costó la copia usada 50 reales [en el] año 1802	0050

[8/7]	7°	Misa a dúo y a cuatro del Maestro Martínez, para dotaciones y ordinarias en el año 1797, y el de 1801 costó a don José Blasco lo más [sic] y la Capilla pagó 31 reales	0020
[8/8]	8°	Misa a cuatro del Maestro Mir, para segunda y tercera clase, costeada el año de 1802, y vale hoy	0040
[8/9]	9°	Misa a cuatro de cantollano por el señor Redondo, [que en] el año 1802 costó 154 [reales], para segunda clase, vale hoy	0070
[8/10]	10°	Misa de cantollano del Maestro Yribarren, [que] costó [la] copia y [el] papel [en el] año de 1804, para segunda clase, 79 ½ reales, y hoy vale	0050
[8/11]	11°	Misa para primera clase a cuatro y a ocho del Maestro Hita, costó la copia y [el] papel, en el año 1805, 189 reales y vale hoy	0160
		[Valoración total de los asientos [8/1]-[8/11]	0745
/f. 18v/			
		Suma anterior de lo que valen las misas anteriores [asientos [8/1]-[8/11] en el día	0745
[8/12-13]	12°	Kiries y Gloria de primera clase del Maestro García Fajer, [que] costó [costaron] 129 [reales] en el año 1803 y vale[n] hoy por muy usada[s]	0080
		Comentario: La única misa de García Fajer que se menciona en los inventarios es la <i>Misa a cuatro</i> [4/5]-[12/5], a la que presumiblemente pertenecen el Kyrie [8/12] y el Gloria [8/13]. En 1806, la composición fue "arreglada": "Más por el trabajo de arreglar [...] la misa del Españolito para San Juan": <i>Libro de las fiestas</i> , f. 78v (gastos de la misa del 29/06/1806, sic). Véase también el f. 79r (reparto de los ingresos de junio de 1806, firmado el 01/07/1806). Este "arreglo" no se refleja en el Inventario [7]. No he podido identificar la ceremonia a San Juan para la que la composición fue adaptada, porque la Capilla no actuó en ninguna misa dedicada a San Juan Bautista en 1806 ni en ninguna misa de primera clase en la Parroquia de San Juan: cfr. <i>Libro de las fiestas</i> , ff. 78v y ss. A lo largo de 1806, la Capilla sólo actuó en una misa en la Parroquia de San Juan. La ceremonia, de dotación, estuvo dedicada a San Ignacio de Loyola y su categoría fue ordinaria: <i>Libro de las fiestas</i> , f. 80r.	

[8/14-15]	13º	Kiries y Gloria del Maestro Pons vale[n] hoy, para primera clase	0090
[8/16]	14º	Misa a tres, para tercera clase y dotación, del Maestro Soler, vale hoy	0020

Comentario: Lo que sigue, desde “Año de 1807” hasta “1806” (en el f. 18v), incluido, es un añadido posterior, presumiblemente escrito en 1808, aprovechado un hueco que había quedado en el folio. La caligrafía es de José Blasco y el añadido está escrito con una tinta de un color más claro que la empleada en la primera redacción. La relación de obras adquiridas con posterioridad a 1806 continúa en el f. 24r. Véase el comentario que hago en ese folio.

Año de 1807

[8/17]		El Mayordomo don Vicente de Úbeda puso el Oficio de Difuntos de Garcia en nueva copia, su costo	0080
--------	--	---	------

Año de 1808

[8/18]		El Mayordomo don José Blasco aumentó este inventario con una misa del señor Redondo, su costo: el borrador 45 [reales]; [la] copia, 96 [reales] y [el] papel, 13 [reales] y 8 [maravedíes]. Todo [importa]	0154,08
[8/19]		Más copia y papel del vill[anci] ^{co} del Señor Pons <u>Dulce María</u> , [del] que regaló el señor Beltri las voces, y el instrumental costó	0010,28
[8/20]		Más otro dicho [villancico] <u>Cantemos todos</u> , del señor Pons, en los mismos términos [Salvador Beltri regaló las voces] y costó [la] copia y [el] papel del instrumental	0010,28
[8/21]		Más el vill[anci]co <u>Llegue Presto</u> del señor Pons, [que] todo [entero] costó	0016,08
[8/22]		Más el Duo <u>Dios Benigno</u> del señor Pons, [del que la] copia y [el] papel [costaron]	0040,09
[8/23]		Más el segundo coro de la Letania del señor Coll, [que] costó	0014,00
		Últimamente [se compró] una bolsa para los papeles [que costó]	0016,00

1806

Comentario: Lo que sigue corresponde a la primera fase de redacción del inventario (1806-18/01/1807). La ortografía es de José Blasco y la tinta empleada es la misma que en los asientos [8/1]-[8/16].

Rosarios, Salves y Letanías

[8/24]	1º	Rosario a cuatro, de primera y segunda clase, del Maestro Cau, costó [costaron en] el año de 1801 [el] borrador, [la] copia y [el] papel 77 reales [y] vale hoy	0050
[8/25]	2º	Rosario, de don Esteban Redondo, a cinco, para segunda clase, que costó 45 reales el año de 1801, y vale hoy	0030
[8/26]	3º	Rosario a nueve voces del Maestro Arquimbau, para primera clase, que el año de 1803 costó la copia 38 reales y vale [hoy]	0040 [sic]
[8/27]	1º	Salve, de primera clase, del Maestro Pons a cinco, [que en] el año de 1805 costó 50 reales la copia usada, y la misma vale [hoy]	0050
[8/28]	2º	Salve, de primera clase, a cuatro y a ocho del Maestro Juncá [sic], [que] costó 32 reales [en] el año 1803, y vale hoy	0030
[8/29]	3º	Salve, de segunda clase, a cuatro y a ocho del Maestro don Fabian [sic], [que en] el año 1803 costó 31 reales, y vale hoy	0025
[8/30]	4º	Salve a solo, de segunda y tercera clase, [que en] el año 1802 costó 17 reales, vale [hoy]	0015
		[Valoración total de los asientos [8/24]-[8/30]	0240
f. 19r/			
		Suma anterior del valor de la música [asientos [8/24]-[8/30]	0240
[8/31]	5º	Salve para primera y segunda clase del señor Redondo, año 1802	0060
[8/32]	6º	Salve a cuatro del Maestro Aranaz, año de 1801, para tercera clase	0010
[8/33]	7º	Salve a cuatro del Maestro dicho [Aranaz], año de 1803, para tercera clase	0010
[8/34]	8º	Salve a dúo para tercera clase y dotaciones	0008
[8/35]	9º	Salve a cinco para tercera clase	0005
[8/36]	10º	Salve a dúo y a cuatro del señor Redondo, por muy oída, para tercera clase. Costó [la] composición, [la] copia y [el] papel [en] el año 1804, 35 reales, vale	0016
[8/37]	1º	Letania, de primera clase, a cuatro, costó 55 reales y 26 maravedíes [en el] año de 1803. Su autor [es] un discípulo (que murió) del señor Arquimbau	0050
[8/38]	2º	Letania, de primera clase, a cinco, del señor Pons, [adquirida en] el año de 1805. Costó 50 reales la copia usada [y] vale [hoy]	0050
[8/39]	3º	Letania a dúo, a cuatro y a seis para segunda y tercera clase del señor Redondo, año de 1800, vale hoy	0015
[8/40]	4º	Letania a cinco del dicho señor Redondo, año 1801, para segunda clase, [que] costó 18 reales [y] vale hoy	0016

[8/41]	5°	Letania a cinco, año 1801, para segunda clase, vale [hoy]	0020
[8/42]	6°	Letania a cinco, año de 1801, para segunda y tercera clase, [que] vale [hoy]	0012
[8/43]	7°	Letania a cuatro y segundo coro sobre puesto [sic], año 1803, del Maestro Aranaz, [y] vale hoy	0020
		[Valoración total de los asientos [8/24]-[8/43]	0533

Oficios de Difuntos

[8/44-45]	1°	Ymbitatorio a ocho del Maestro Balius, de primera clase, [comprado] en el año [de] 1802 [y] vale hoy con la Primera Leccion	0080
[8/46-47]	2°	Ymbitatorio a cuatro y a ocho, con la Primera Leccion, del señor Redondo, para segunda clase, año de 1803, vale hoy	0060
[8/48-50]	3°	Ymbitatorio, Primera Leccion y misa de tercera clase, muy viejo y antiguo, de don Thomas Garcia, vale hoy	0015
[8/51-52]	1°	Misa de primera clase del Maestro Balius, a nueve voces y con copia de cinco voces para poder cantarla con solas estas [voces], vale hoy	0160
		[sic] [Valoración total de los asientos [8/44]-[8/52]	0315

/f. 19v/

		Suma anterior del valor de la música [asientos [8/44]-[8/52]	0315
[8/53]	2°	Misa de segunda clase del señor Redondo, año de 1805, vale	0060
[8/54]	1° [sic]	Leccion primera del Maestro Bueno, de segunda y tercera clase, año de 1802	0010
[8/55]	1 [sic]	Motete a cuatro del Maestro Juncá, año 1802, vale	0015
[8/56]	1	Responso a cuatro y a ocho del señor Redondo, año 1802, vale	0015
[8/57]	1	Leccion segunda en medio pliego para cantar ad libitum	0001
[8/58]	1	Leccion segunda a solo, con todo instrumental, del señor Redondo, compuesta este año. Vale la copia y [el] papel 15 ½ reales [y] con la composición [costó]	0024
[8/59]	1	Motete de difuntos sin [la palabra que sigue es ilegible, puede ser "violines" o "voces"] solo acompañamiento <u>O. mors</u> , [de] tercera [clase]	0004
[8/60]	1	Motete de difuntos a seis <u>Hei mihi</u> [para ceremonias de] segunda y tercera [clase]	0010
		[Valoración total de los asientos [8/44]-[8/60]	0454

Misereres y Te Deum

[8/61]	1	Miserere a dúo, a cuatro y a seis, para segunda y tercera clase, del señor Redondo, año [de] 1802, que vale	0025
[8/62]	2	Miserere para tercera clase, dotaciones y procesiones, sacado todo para que pueda cantarse por dos versos del anterior	0020
[8/63-64]	3	Miserere a cuatro, con violines y sin ellos, llamado del Papa, para tercera clase y dotaciones, año [de] 1803	0015
[8/65-66]	4	Miserere a dúo y a cuatro, de tercera clase y dotaciones, con violines y sin ellos, año [de] 1806 Comentario: Probablemente se trata del "Miserere que se hizo para la Merced, que no se había abonado y no se pone nada por su composición que fue de gracia": <i>Libro de las fiestas</i> , ff. 78v (misa del 13/06/1806) Véase también el f. 79r (reparto de beneficios de junio de 1806). La copia del <i>Miserere</i> costó 20 reales, un gasto que, posiblemente por olvido, no se registró en las cuentas generales de 1806, motivo por el que el <i>Miserere</i> no aparece en el Inventario [7]. La obra debió de estrenarse en el Convento de la Merced en la Cuaresma de 1806: <i>Libro de las fiestas</i> , f. 75r-75v (Misereres marzo de 1806).	0019
[8/67-68]	1	Te Deum de primera y segunda clase del Maestro Balias, a cuatro y a ocho, con las cuatro voces de primer coro dobles, para que se pueda cantar con éstas solas, vale todo hoy	0040
		[Valoración total de los asientos [8/61]-[8/68]	0119

Motetes

[8/69]	1º	Motete a la Virgen a dúo <u>Omnis moriemini</u> , [para] segunda y tercera clase	0008
[8/70]	2º	Motete idem [a la Virgen] <u>A cus todia</u> [sic, separado] <u>matutina</u> a solo, [para] segunda y tercera clase	0004
[8/71]	3º	Motete idem [a la Virgen] <u>Beatus homo</u> a solo, [para] segunda y tercera clase	0006
[8/72]	4º	Motete idem [a la Virgen] <u>Dominus custodit</u> a solo, idem [para segunda y tercera clase]	0005
[8/73]	5º	Motete idem [a la Virgen] <u>Ego Diligentes</u> a dúo, idem [para segunda y tercera clase]	0006
[8/74]	6º	Motete idem [a la Virgen] <u>Transite ad me</u> a solo, idem [para segunda y tercera clase]	0004
		[Valoración total de los asientos [8/69]-[8/74]	0033

		Suma anterior del valor de la música [asientos [8/69]-[8/74]	0033
[8/75]	7°	Motete a seis idem [a la Virgen] <u>Tota pulcra</u> , [para] segunda y tercera clase	0010
[8/76]	8°	Motete a dúo idem [a la Virgen] <u>Ó Benedicta</u> , idem [para segunda y tercera clase]	0004
[8/77]	9°	Motete a solo idem [a la Virgen] <u>Unica est</u> , idem [para segunda y tercera clase]	0004
[8/78]	10°	Motete a solo idem [a la Virgen] <u>Beata Dei Genitrix</u> , idem [para segunda y tercera clase]	0004
[8/79]	11°	Motete a seis idem [a la Virgen] <u>Que esista?</u> [sic], idem [para segunda y tercera clase]	0008
[8/80]	12°	Motete a duo idem [a la Virgen] <u>Quam pulchra es</u> , idem [para segunda y tercera clase]	0004
		[Valoración total de los asientos [8/75]-[8/80]	0067

Nota

Los dichos doce motetes los regaló a la Capilla el señor don Leonardo Urtusaustegui, los seis primeros [son] del Maestro Mencia, año 1777, y los otros seis, del Maestro Zameza y con ellos se sirve la Dotación de dicho señor [Leonardo Urtusaustegui] a la Virgen de la Concepción en su Capilla de la Catedral.

Motetes costeados por los individuos de la Capilla

[8/81]	1°	Motete a San Pedro de Alcántara, sin violines [y] a cuatro [voces] con acompañamiento, para [fiestas de] todas [las] clases, del Maestro Sanz	0004
[8/82]	2°	Motete a dúo para [fiestas de] todas [las] clases, con flautas, para poner a Su Majestad en el Monumento, <u>Sepulto Domino</u>	
[8/83]	3°	Tantum ergo a cuatro para [fiestas de] todas [las] clases, sin instrumentos, con solo acompañamiento, año 1781	0004
[8/84]	4°	Himno Vexilla Regis a cinco, con violines y trompas, para segunda y tercera clase, del año 1780	0010
[8/85]	5°	Ave maristella a cuatro, con violines y trompas, para segunda y tercera clase en procesiones, año 1789	0006
[8/86]	6°	Stabat Mater a dúo del Maestro Zameza, [para] segunda y tercera [clases]	0004
[8/87]	7°	Stabat Mater a dúo del Maestro Torrē[n]s, [para] tercera clase	0004
[8/88]	8°	Stabat Mater a cinco, para segunda y tercera clase, año 1783	0006
[8/89]	9°	Stabat Mater a dúo del Maestro Zameza, [para] segunda y tercera [clases]	0005
[8/90]	10°	Stabat Mater a dúo del señor Pergolesi, [para] primera [y] segunda clase	0020
[8/91]	11°	Stabat Mater a dúo y a tres del señor Redondo, [para] tercera clase	0005
		[Valoración total de los asientos [8/81]-[8/91]	0072

f. 20v/

		Suma anterior [asientos [8/81]-[8/91]	0072
[8/92-93]	12°	Dos motetes unidos, para tercera clase y dotaciones, al Santísimo: <u>Ego sum</u> & ^a [sic] y <u>Panis angelicus</u> & ^a [sic]	0010
[8/94]	13°	Motete a cuatro, de tercera clase, <u>Ecce panis Angelorum</u>	0006
[8/95-96]	14°	Motete a solo con dos letras: <u>Caro mea</u> y <u>Beata Mater</u> , del Maestro Junca, para tercera clase	0006
[8/97]	15°	Motete a solo <u>Qui manducat</u> , para tercera clase, del señor Redondo, con violines y trompas	0006
[8/98]	16°	Motete a dúo <u>Bone Pastor</u> , para tercera clase	0005
[8/99]	17°	Motete <u>O Salutaris</u> & ^a , para tercera clase con violines, oboes y trompas, de don Eusebio Moya, a cuatro voces	0006
[8/100]	18°	Motete a cuatro, para tercera clase y dotaciones, <u>Petite et accipientis</u> , de don Eusebio Moya	0006
[8/101]	19°	Motete a solo <u>Tota pulcra</u> , del señor Redondo, [para] segunda y tercera clase	0006
[8/102]	20°	Motete a tres <u>Yste sanctus</u> , del señor Balius, [para] segunda y tercera clase	0006
[8/103]	21°	Mote [sic] a solo <u>Caro mea</u> , para segunda y tercera clase	0006
[8/104]	22°	Motete a tres <u>O Salutaris</u> , para segunda y tercera clase	0008
[8/105]	23°	<u>Ave maris tela</u> a cuatro del señor Redondo, de tercera clase y dotaciones	0010
[8/106]	24°	Motete a dúo <u>O Sacrum</u> del señor Redondo, [para] segunda y tercera clase	0008
[8/107]	25°	Motete a solo <u>Ego sum</u> del señor Juncá, [para] segunda y tercera clase	0008
[8/108]	26°	Sequentia a cuatro <u>Lauda Sion</u> , del Maestro Lino, [para] tercera clase	0010
[8/109-110]	27°	Mote [sic] a solo con dos letras, al Santísimo y de Mártir, del Maestro Juncá, para segunda clase	0008
[8/111]	28°	Motete a solo <u>Yn supreme nocte cene</u> , del señor Juncá, para tercera clase	0006
[8/112]	29°	Motete a solo <u>Ego sum</u> , del señor Redondo, [para] segunda y tercera clase	0006
[8/113]	30°	Motete a solo <u>Caro cibus</u> , del señor Juncá, [para] segunda clase	0007
[8/114]	31°	Motete a solo <u>Yn Supreme</u> , del señor Juncá, [para] segunda clase	0007
[8/115]	32°	<u>Sacris solemnis</u> a cuatro del señor Redondo, [para] segunda clase	0010
[8/116-117]	33°	Motete a solo <u>Yste sanctus</u> , y con otra letra para el Santísimo <u>Quantum potes</u> , del señor Redondo, [para] segunda clase	0009
/f. 21r/			
		Suma anterior del valor de la música [asientos [8/92]-[8/117]	0232
[8/118-119]	34°	Motete a solo con dos letras, al Santísimo y a la Virgen, <u>Angelorum esca</u> . [sic] y <u>Veni sponsa Christi</u> , del señor Juncá para segunda clase	0008
[8/120]	35°	Motete a dúo <u>Sancta et ynmaculata</u> , del señor Juncá, [para] primera y segunda [clase]	0008

[8/121-122]	36°	Dos motetes, [el] primero a tres [voces] y [el] segundo a dúo, a la Virgen, del señor Juncá, para primera y segunda clase	0012
[8/123]	37°	Stabat Mater a cuatro y a ocho del señor Redondo, [para] primera y segunda clase	0010
[8/124]	38°	Motete a tres <u>Ego sum</u> del señor Juncá, [para] primera [y] segunda clase	0008
[8/125-126]	39°	Motete a dúo con dos letras, <u>Qui manducat</u> y <u>Joanis Vocavitur</u> , del señor Juncá, [para] primera y segunda [clases]	0009
[8/127]	40°	Sequentia a ocho de Resurrección del Maestro Yribarren	0010
[8/128]	41°	<u>Sacris solemnibus</u> a cuatro del Maestro Ripa, [para] primera, segunda y tercera clase	0008
[8/129]	42°	Himno a tres <u>Tantum ergo</u> , [para] primera y segunda clase	0008
[8/130]	43°	Motete a cuatro y a ocho, para un mártir y confesores, <u>Honestum fecit illum</u> , del señor Maestro Balius, [para] primera y segunda clase	0015
[8/131]	44°	Responsorio a cuatro <u>Hic est vene Martir</u> , de don Manuel Garzia, para San Blas y otros santos, [para] primera clase	0026
[8/132]	45°	Motete o Secuencia <u>Lauda Sion</u> a solo, de Hayden, [para] primera [clase]	0007
[8/133]	46°	Motete a cuatro <u>Pangelingua</u> , para procesiones [de] primera clase, del señor Redondo	0010
[8/134-136]	47°	Admirable a cuatro y un motete a solo, con dos letras, al Santísimo y a las Vírgenes y Mártires, del Maestro Queralt	0012
[8/137-139]	48°	Dos motetes del Maestro Arquimbau: <u>O Salutaris Ostia</u> al Santísimo y <u>Urgo</u> [sic] <u>Prudentissima</u> a la Virgen, con otro a solo del Maestro Balius a la Virgen, <u>Astitit Regina</u> , todos para primera clase	0020
[8/140]	49°	Motete a la Virgen <u>Quam pulcri</u> , a solo, del Maestro Juncá	0006
[8/141]	50°	Secuencia a cuatro <u>Lauda Sion</u> , del Maestro Arquimbau, [para] primera clase	0012
		[Valoración total de los asientos [8/92]-[8/141]	0421
		Suma anterior del valor de la música [asientos [8/92]-[8/141]	0421
[8/142-143]	51°	Dos motetes a cuatro: el primero <u>O Sacrum convivium</u> [y el] segundo <u>O quam suavis</u> , para primera clase, del Maestro Juncá	0016
[8/144]	52°	Motete a cuatro <u>Virgo Prudentissima</u> , [para] primera clase, del señor Juncá	0012

/f. 21v/

[8/145]	53°	Responsorio a cuatro y a ocho <u>Rexpexit Elius</u> del señor Telechea, [para] primera clase	0020
		Comentario: La obra fue compuesta en 1806, aunque no aparece en el Inventario [7], posiblemente por olvido. Telechea regaló la composición a la Capilla, gracias a la mediación del Primer Violín del conjunto, Francisco Odena Ibarro: "Se pagó la copia y papel del Responsorio de Corpus que hizo de gracia el señor Telechea por el señor Odena Ibarro... 0028 [reales] _ 00 [maravedíes]": <i>Libro de las fiestas</i> , f. 78v (Misa del 13/06/1806). Véase también el f. 79r (reparto de beneficios de junio de 1806). No consta en qué ceremonia se estrenó este <i>Responsorio</i> .	
[8/146]	53° [sic]	<u>Benedictus</u> a cuatro del señor Mozart, para primera clase	0038
[8/147-148]	54°	Motete a cuatro con dos letras al Santísimo: [la] primera <u>Q. Admirable Sacramento</u> [y la] segunda <u>Q. Sacrum convivium</u> , del señor Pons, para fiestas de primera clase	0040
[8/149]	55°	Himno a solo a la Virgen <u>Q. Gloriosa Virginum</u> , del señor Hayden [sic], para primera clase	0010
		[Valoración total de los asientos [8/92]-[8/149]	0549

Villancicos

[8/150]	1°	Villancico a cuatro <u>Que dulce acento</u> , del señor Colmenares, [para] tercera [clase] y dotaciones	0004
[8/151]	2°	Idem [villancico] a cuatro <u>Obejuela perdida</u> , del señor Zameza, [para] tercera clase	0004
[8/152]	3°	Idem [villancico] a dúo <u>Ó mi Dios</u> , [de] Zameza, [para] tercera [clase] y dotaciones	0004
[8/153]	4°	Idem [villancico] a cuatro <u>Cuidado sentidos</u> , [del] señor Zameza, [para] tercera [clase] y dotaciones	0004
[8/154]	5°	Idem [villancico] a tres <u>Que hace cahido el hamor</u> ^s [sic], del señor Soler, [para] tercera [clase] y dotaciones	0005
[8/155]	6°	Idem [villancico] a cuatro <u>Para q[u]e. bien mío</u> , [del] señor Zameza, [para] tercera clase	0004
[8/156]	7°	Idem [villancico] a cuatro <u>Duermete pulidito amor</u> , [del] señor Zameza, [para] tercera clase	0004
[8/157]	8°	Idem [villancico] a dúo <u>Oy defiende n[ue]strá fe</u> , [para] tercera clase, [del] señor Zameza	0004
[8/158]	9°	Idem [villancico] a cuatro <u>Andar andar</u> [sic], [para] tercera clase, del señor Soler	0004
[8/159]	10°	Idem [villancico] a tres Alabado de García, para tercera clase	0004
[8/160]	11°	Idem [villancico] a cuatro <u>Milagro de milagros</u> , del señor Pacheco, [para] tercera clase	0006
[8/161]	12°	Idem [villancico] a seis, Gozos por la Novena de Nuestra Señora de la Merced, [para] tercera clase	0010
[8/162]	13°	Idem [villancico] a cinco Gozos idem [para la Novena de Nuestra Señora de la Merced], para segunda y tercera clase	0010

[8/163]	14°	Idem [villancico] a dúo Alabado del señor Contreras, [para] segunda y tercera clase	0004
[8/164]	15°	Idem [villancico] a tres Alabado del señor Ripa, [para] segunda y tercera clase	0004
[8/165]	16°	Idem [villancico] a tres <u>Sosiego, descanso</u> , del señor Soler, [para] tercera clase	0004
		[Valoración total de los asientos [8/150]-[8/165]	0078
		f. 22r/	
		Suma anterior del valor de la música [asientos [8/150]-[8/165]	0078
[8/166]	17°	Villan[cij] ^{co.} a tres <u>Silencio, Pasito</u> , del Señor Soler, [para] tercera clase	0004
[8/167]	18°	Idem [villancico] a cuatro <u>Venid celebrad</u> , [de] Zamaza [sic], [para] tercera clase	0005
[8/168]	19°	Dúo <u>Gilguerillo q[u]e cantas</u> , [de] Zameza, [para] tercera clase	0004
[8/169]	20°	Admirable del señor Redondo, [para] segunda clase, a dúo y a seis	0008
[8/170]	21°	Admirable a tres del señor Redondo, [para] segunda clase	0006
[8/171]	22°	Villan[cij] ^{co.} a tres del señor Valius <u>Los frios La escarcha</u> , [para] segunda clase	0010
[8/172]	23°	Duo <u>Ó Dios amoroso</u> del señor Perez, [para] segunda clase	0015
[8/173]	24°	Villan[cij] ^{co.} a tres del señor Soler <u>Por q[u]e suspiras</u> , [para] segunda y tercera clase	0006
[8/174]	25°	Canzion Jaculatoria a la Virgen de los Dolores, por el señor Redondo, a seis, para segunda y tercera clase	0010
[8/175]	26°	Villan[cij] ^{co.} a cuatro <u>Para q[u]e es de mi dueño</u> , del señor Pacheco, [para] segunda clase	0008
[8/176]	27°	Idem [villancico] a cinco <u>Pastor cita</u> [sic] <u>q[u]e agraciada</u> , del señor Pacheco, [para] primera y segunda clase	0010
[8/177]	28°	Idem [villancico] a cuatro y a ocho <u>A esta mesa</u> del señor Soler, [para] primera y segunda [clases]	0012
[8/178]	29°	Coplas a la Virgen de los Dolores a cuatro voces, del señor Balius, para primera y segunda clase	0016
[8/179]	30°	Alavado a tres del señor Ripa, [para] primera y segunda clase	0008
[8/180]	31°	Vill[anci] ^{co.} a tres <u>Ques</u> [sic] <u>esto, Maria</u> del señor Balius, [para] primera y segunda [clases]	0012
[8/181-182]	32°	Dos VV ^s . [villancicos] a cuatro: [el] primero <u>Rindan Veneraciones</u> [y el] segundo <u>En blandas prisiones</u> , del señor Balius, [para] primera y segunda clase	0016
[8/183]	33°	Vill[anci] ^{co.} a cuatro <u>Manjar Delicioso</u> , del señor Balius, [para] primera y segunda [clases]	0012
[8/184]	34°	Kalenda a ocho del señor Soler <u>Mortales al Puerto</u> , para primera y segunda clase	0016

[8/185-186]	35°	Gozos a San José a tres por don P. D. y B. [sic], para primera y segunda [clases], y sirven para San Antonio por tener las voces duplicadas	0016
		Comentario: Es posible que la letra a San Antonio fuese añadida en 1806 y que la versión dedicada a este santo se estrenase, junto con los <i>Gozos a San Antonio</i> [8/206], en la Procesión Claustral a San Antonio de Padua que se celebró el 13/06/1806 en la Iglesia de San Francisco (Convento de San Luis el Real). Entre los gastos de esta ceremonia figura una partida “por el trabajo de arreglar los villancicos, copia y papel, para dicha procesión”: <i>Libro de las fiestas</i> , f. 78v. Véase también el f. 79v (reparto de los ingresos de junio de 1806). El Inventario [7] no recoge estos <i>Gozos</i> ni ninguna otra pieza que pueda identificarse con los villancicos que se “arreglaron” para la Procesión a San Antonio.	
[8/187-188]	36°	Dos Vill[ancij] ^{cos} . a cuatro: el primero <u>El cielo se pasma</u> [y el] segundo <u>Alegres festivos</u> , del señor Balius, [para] primera y segunda clase	0020
		[Valoración total de los asientos [8/150]-[8/188]	0292
		<i>f. 22v/</i>	
		Suma del valor anterior de la música [asientos [8/150]-[8/188]	0292
[8/189]	37°	Villan[ci] ^{co} . a seis <u>Decidme Selvas</u> , del señor Soler, [para] tercera clase	0008
[8/190]	38°	Vill[ancij] ^{co} . a tres <u>Benturoso Pastor</u> , del señor Soler, [para] segunda y tercera [clases]	0008
[8/191]	39°	Vill[ancij] ^{co} . a cuatro <u>Que apacible canoro</u> [sic], del Maestro Ripa, [para] tercera [clase]	0008
[8/192]	40°	<u>Sancto Dios</u> a cuatro de Don Pedro D. y B. [sic], [para] primera clase	0012
[8/193-195]	41°	Dos Vill[ancij] ^{cos} . a la Virgen, y [sic] el primero con voces duplicadas para San Juan Nepomuceno, del señor Arquimbau, los dos para primera clase	0030
[8/196-197]	42°	Vill[ancij] ^{co} . <u>Si del pecho ymflamas</u> del señor Pons, con voces duplicadas para bautismos, [de] primera clase	0020
[8/198]	43°	Vill[ancij] ^{co} . a cuatro <u>Hafligido ambriento</u> , del Maestro Balius, para primera clase	0020
[8/199]	44°	Vill[ancij] ^{co} . a cuatro y a ocho <u>Ó manjar místico</u> , del señor Pons, [para] primera [clase]	0020
[8/200]	45°	Vill[ancij] ^{co} . a tres <u>Ó combite sagrado</u> , del señor Mislivesek [sic], [para] primera [clase]	0015
[8/201]	46°	Admirable a dúo y a cuatro del señor Coll, [para] primera clase	0020
[8/202]	47°	Vill[ancij] ^{co} . <u>Feliz Eroina</u> del señor Redondo, [para] segunda y tercera clase	0015
[8/203]	48°	Vill[ancij] ^{co} . <u>Suspirando Dueño mio</u> del Maestro Hita, [para] segunda [clase]	0014
[8/204]	49°	Vill[ancij] ^{co} . <u>Dadme consuelo</u> del señor Pacheco, [para] segunda y tercera clase	0012

[8/205]	50°	Vill[anci] ^{oo} . a dúo, a cuatro y a seis <u>Que hasombros</u> , del señor Redondo, [para] primera y segunda [clase]	0014
[8/206]	51°	Vill[anci] ^{oo} . a cinco <u>Una doncella</u> , del Maestro Hita, [para] primera clase	0020
[8/207-208]	52°	Gozos a Santo Tomás de Villanueva del Maestro Arquimbau. Pueden servir para San Antonio, [para] primera clase	0020
		Comentario: Es posible que la letra a San Antonio fuese añadida en 1806 y que la versión dedicada a este santo se estrenase, junto con los <i>Gozos a San Antonio</i> [8/184], en la Procesión Claustral a San Antonio de Padua que se celebró el 13/06/1806 en la Iglesia de San Francisco (Convento de San Luis el Real). Entre los gastos de esta ceremonia figura una partida "por el trabajo de arreglar los villancicos, copia y papel, para dicha procesión": <i>Libro de las fiestas</i> , f. 78v. El Inventario [7] no recoge estos Gozos ni ninguna otra pieza que pueda identificarse con los villancicos que se "arreglaron" para la Procesión a San Antonio.	
[8/209]	53°	Responsorio a ocho <u>Patres bestri</u> , del Maestro Hita, [para] primera [clase]	0018
[8/210]	54°	Vill[anci] ^{oo} . a dúo a cuatro y a seis <u>Ya salio de la clausura</u> , del señor Redondo, [para] primera y segunda clase [Valoración total de los asientos [8/150]-[8/210]	0015 0581
<i>ff. 23r/</i>			
		Suma anterior del valor de la música [asientos [8/150]-[8/210]	0581
[8/211]	55°	Vill[anci] ^{oo} . a cuatro <u>Almas al bergel</u> , del Maestro Hita, [para] segunda clase	0012
[8/212]	56°	Vill[anci] ^{oo} . a dúo <u>Sacro Combite</u> , del Maestro Balius, [para] segunda clase	0012
[8/213]	57°	Vill[anci] ^{oo} . a dúo y a cuatro <u>Que hermoso Donayre</u> , del señor Redondo, [para] segunda [clase]	0014
[8/214]	58°	Vill[anci] ^{oo} . a dúo y a cuatro <u>Dichoso el instante</u> , del señor Redondo, [para] segunda [y] tercera [clase]	0014
[8/215]	59°	Vill[anci] ^{oo} . a ocho <u>Los muchacos [sic] advirtiendo</u> , de don Bruno Molina, para primera y segunda clase	0020
[8/216]	60°	Gozos a cuatro al señor San José del Maestro Balius, [para] primera y segunda clase [Valoración total de los asientos [8/150]-[8/216]	0016 0669

Comentario: La relación de bienes materiales que sigue a continuación está escrita con una tinta más clara. La caligrafía también es de José Blasco. La numeración es original.

- Más tiene la Capilla un libro viejo de las cuentas desde el año 1780 hasta el de 1800 inclusive, donde están escritas todas las fiestas que sirvió la Capilla en dichos años, la distribución de lo que produjeron y otras muchas particularidades que ocurrieron en los veintiún años incluidos en él.

- 2 Más tiene la Capilla otro libro nuevo donde se estampan las cuentas y distribución del ingreso que la Capilla gana en las fiestas fuera de la Catedral y otras cosas, que principia en el año 1801.
Comentario: Es el *Libro de las fiestas*, el mismo en el que está escrito este inventario.
- 3 Más una lámina de cobre para imprimir estampas del señor San Blas
Más la Carta de Hermandad con las madres Capuchinas, manuscrita y reducida a medio pliego
Comentario: José Blasco no dio número propio a la "Carta de Hermandad". No consta por qué motivo.
- 4 Más una reliquia del señor San Blas puesta en plata y al pie la concesión de indulgencia, la que guardan nuestras hermanas las Madres Capuchinas
- 5 Más una lámina con cristal y marco donado [sic] para ponerla en la Capilla de San Blas el día del santo, donde se anuncia al público la indulgencia plenaria
- 6 Más una estola para dar a adorar la reliquia
- 7 Más una cruz sin peana para ponerla en el altar el día de las fiestas de San Blas

/f. 23v/

Nota

Todo lo relacionado con el anterior inventario está mandado conservar por ser propio de los individuos de la Capilla, que fueron y son sus músicos, que costearon todas las obras de música y demás en los años que en dicho inventario se expresan, con las que se servirán las fiestas que ocurran, como se ha practicado hasta el presente. Y se previene que si en algún tiempo se hace repartimiento de los referidos bienes, bien sea para reponer otros (por los músicos modernos) o por algún motivo se hará este repartimiento dando por suerte a cada interesado las obras que le toquen, según lo que gastó en los años que ayudó a costearlas, etcétera [sic] ojo + [sic, llamada].

Sigue el inventario

+ [sic, llamada] Como comisionados por la Capilla para arreglar este inventario, lo hemos formado como queda relacionado y se observará lo dicho en la nota anterior y que las obras de música que en este inventario no se les expresa [en] qué año fueron costeadas se ven por los inventarios antiguos que están en el libro nuevo de cuentas [sic] que empieza [en el] año de 1801, lo que firmamos con las facultades que la Capilla nos dio en junta celebrada en el pasado próximo año de 1806.

Málaga y enero 18 de 1807

Juan Belmar [rúbrica]

Francisco Odena Ibarro [rúbrica]

Como Mayordomo nombrado por la Capilla para este presente año, he recibido de don José Blasco todo lo relacionado en el anterior inventario, el que entregaré cumplida mi comisión o cuando la Capilla me lo pida y, quedando responsable a todo lo dicho, lo firmo en Málaga a 28 de febrero de 1807. Vicente de Úbeda, Mayordomo [rúbrica].

/f. 24r/

Comentario: Lo que sigue, desde “Sigue el año 1808” hasta “don Francisco Odena” (asientos [8/230-232]) es un añadido, escrito en 1808. En él se detallan las obras que entraron a formar parte del repertorio de la Capilla en 1807 y 1808 y es una continuación del añadido del f. 18v (la “segunda llama del inventario”). Véase mi comentario en el f. 18v. La caligrafía es de José Blasco, Mayordomo en 1808.

En la segunda llana del inventario [f. 18v], habiendo un claro, se han metido algunas obras de la Capilla costeadas en los años de [1]807 y [1]808 con la expresión [de] que sólo se han puesto los gastos, pues valen más, incluso los papeles que regaló copiados el señor Beltri como las que sigue que no se les da valor, por haber sido regalo por entero [d]el dicho señor.

Sigue el año 1808

- [8/217-220] Dos villancicos, con los papeles de las voces duplicados y letras al Nacimiento y al Santísimo, a cinco y a nueve [sic]. Voces regaladas al Mayordomo don José Blasco por el señor don Salvador Beltri
- [8/221-222] Villancico a tres al Nacimiento y al Santísimo regalado por el señor Beltri
- [8/223-226] Vísperas de Dixit Dominus, Beatus Vir, Laudate y Magnificat, todo en nueva copia, regalado por el señor Beltri
- [8/227] Un motete a la Virgen Beatam Medicent regalado por don Francisco Odena a solo
- [8/238-230] Dos motetes: [el] primero con dos letras, al Santísimo y para un mártir, a solo y a cinco, [y el] segundo a la Virgen a solo, por don Francisco Odena
- Comentario:** Probablemente Francisco Odena, primer violín de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en la época estudiada, no sea el compositor de los motetes, sino su donante.

Comentario: El asiento que sigue fue añadido en 1814. La caligrafía también es de José Blasco, que fue Mayordomo en 1814.

- [8/231] En mayo de 1814 se mercó al señor don Juan Belmar el Credo de la Misa de Pons, que no lo había y se abonó 0060

Comentario: Los sesenta reales gastados no se invirtieron únicamente en el Credo: aunque no figura en el inventario, también se compraron, a Juan Belmar, un Sanctus y un Agnus. Las tres partes pertenecen a la *Misa en La Mayor* de José Pons y fueron estrenadas por la Capilla, o al menos interpretadas por el conjunto por primera vez fuera de la Catedral, en una ceremonia de acción de gracias por la vuelta a España de Fernando VII. Esta ceremonia se ofició en el Convento de Santa Clara el 05/06/1814: “En la anterior fiesta se estrenó un Credo, Sanctus y Agnus del Maestro Pons, que abonó el Mayordomo por él al señor don Juan Belmar, 60 reales” (*Libro de las fiestas*, f. 129r). Véase la edición y análisis de la versión del Credo, Sanctus y Agnus de la *Misa en La Mayor* de José Pons propiedad de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, pp. 202-204 y 214-219 y vol. II (CD-ROM), pp. 154-264.

Música en honor de los Santos Patronos de Málaga Ciriaco y Paula

Antonio Tomás del Pino Romero
Investigador vinculado a la UMA

RESUMEN

El culto y la devoción que la ciudad de Málaga ha tributado a sus patronos san Ciriaco y santa Paula a través de la historia se reflejan en la música litúrgica en su honor que se custodia en el Archivo de la Catedral de Málaga. Rituales, fiestas, procesiones y músicos como Sanz, Iribarren, Torrens u Ocón conforman estas celebraciones en las que la música era parte fundamental.

PALABRAS CLAVE: Catedral de Málaga/ San Ciriaco/ Santa Paula/ Música religiosa/ Órgano/ Música barroca/ Patronos/ Iribarren/ Torrens/ Ocón.

Music in honour for Patron Saints of Málaga Ciriaco and Paula

ABSTRACT

The cult and devotion that the city of Malaga had offered to their saint patronesses Ciriaco and Paula throughout the history are reflected in the liturgical music in their honor which is preserved in the Archive of Malaga Cathedral. Rituals, feasts, processions and musicians like Sanz, Iribarren, Torrens or Ocon are part of these celebrations in which music was an essential part.

KEY WORDS: Cathedral Of Málaga/ Saint Ciriaco/ Saint Paula/ sacred music/ organs/ Baroque music/ Patron saints/ Iribarren/ Torrens/ Ocon.

1º LA MÚSICA CONSERVADA EN EL ARCHIVO DE LA S. I. CATEDRAL DE MÁLAGA.

La más valiosa documentación para conocer el esplendor que la devoción a los Santos Patronos de Málaga conoció en la segunda mitad del s. XVIII, además de las anotaciones a ellos referidas que podemos encontrar en las Actas Capitulares de nuestro primer Templo y de las que tendremos ocasión de dar noticia más adelante, es la ingente cantidad de piezas musicales que tienen dedicados y que se encuentran en el riquísimo Archivo de Música de la Catedral. Pero, además, tenemos un magnífico testimonio para conocer el grado de solemnidad con que se celebraba la fiesta en honor de San Ciriaco y Santa Paula en esta época. Se trata del "*Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los Músicos de voz, Ministriles y demás Instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga (...) según lo que consta de las Tablas de su sacristía (...) hasta este año de 1770*". Por lo que podemos deducir a

* DEL PINO ROMERO, Antonio Tomás: "Música en honor de los Santos Patronos de Málaga Ciriaco y Paula", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 177-206. Fecha de recepción: Julio de 2010.

1 Se trata de un pequeño cuaderno de apenas una treintena de páginas impreso en 1770 en Málaga por el impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral.



1. Jerónimo Gómez Hermosilla. Santos Ciriaco y Paula (c. 1689). Parroquia de los Mártires. Entre 1689-1760 figuraron en el Tabernáculo de la Catedral de Málaga.

partir del mismo título, en este *Quaderno* se regula no sólo el “*modus operandi*” de la Capilla en lo sucesivo, sino que, al mismo tiempo, recoge la forma de proceder en uso. Por la fecha en que fue publicado, este *Quaderno* se sitúa justo en el eje entre los dos magisterios de capilla más interesantes, prolíficos y de mayor relevancia (por la cuantía y valía de las obras conservadas y por el alto número de individuos que llegaron a formar parte del conjunto musical catedralicio) de toda la historia musical de la seo malacitana: me refiero a los maestros Juan Francés de Iribarren (1733-1767) y Jaime Torrens (1770-1803), de los que podemos encontrar sendas composiciones en nuestro archivo dedicadas a los Santos Patronos, como se cataloga al final de este artículo. Pero veamos antes cómo se establece en el *Quaderno* la solemnidad de los Patronos para hacernos idea de su importancia.

El *Quaderno* está dividido en cuatro partes. La primera está constituida por disposiciones de régimen general. En la segunda, se ordenan y jerarquizan las festividades litúrgicas por su importancia en números del uno al ocho. En la tercera parte, se hace un calendario en el que se recorre el año litúrgico y en el que se añaden las particularidades de cada fiesta que, por su especificidad, no pueden quedar recogidas en las anteriores ocho tipificaciones. En la última, se hace una especie disposición final para regular la entrada y salida de los músicos al coro catedralicio.

Acudimos a la tercera parte para reconstruir cómo era un 18 de junio, Solemnidad de los “Ss. Mártires San Cyriaco y Santa Paula”, de entonces:

“Este día tiene Vocacion² para los Ministriles. Toda la Festividad de primeras

2 Esto quiere decir que subían a tocar desde la torre alternando con el repique de campanas.

2. *Tradiderunt Corpora Sua. Francisco Sanz. Principios del siglo XVIII.*



y fegundas Vísperas, y Maytines, como al numero 1³. La Prima se empieza a las siete. La Misa es de Facistol, con motete. En la Procesion despues de Nona tocan las chirimías, alternando con los Sochantres a ida y vuelta. La Misa es como al num. 1 con villancicos. Nota Quando esta Festividad cae en la Octava de Corpus, se celebra todo como al num. 1: y el día octavo se hace la Procesion, y la Misa como queda dicho⁴. La procesión claustral incluía una estación en la Capilla de la Encarnación, donde, por otra parte, en el último tercio del s. XVIII, es decir, coincidiendo con el periodo de mayor devoción a estos jóvenes santos, se colocarían las espléndidas imágenes en mármol de los Mártires, obra de Juan de Salazar⁵ (autor también de la imaginería de las cajas de los órganos⁶).

Además del día de su festividad, cuyo *modus celebrandi* acabamos de ver, la música relacionada con los Patronos está presente en eventos tan relevantes como la entrada pública y juramento de los obispos, tal y como prescribe el mismo *Quaderno de Obligaciones*⁷, hecho que hemos podido constatar en los casos de los siguientes purpurados: Juan de Eulate y Santa Cruz⁸, Luís de Franquis Lasso de Castilla⁹, José Vicente de la Madriz¹⁰, Alonso Vigil y Cañedo¹¹ y Manuel Gómez Salazar¹². En los

3 Por tanto, la máxima solemnidad prevista.

4 Hemos conservado la grafía original.

5 SAURET, T., *La Catedral de Málaga*, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2003, p. 211.

6 PÉREZ DEL CAMPO, L., ROMERO DE TORRES, J. L., *La Catedral de Málaga*, Everest, 1986, p. 30.

7 Por otra parte, el *Quaderno* no hace más que explicitar al caso de Málaga refiriéndose a una pieza concreta la prescripción universal que se registra para el *Ordo ad recipiendum processionalitar Episcopum*, donde se indica claramente que la ceremonia finaliza en esta forma: *Deinde cantores cantant Antiphonam et Versus de Sancto Patrono*.

8 (A)ctas (C)apitulares de la (C)atedral de (M)álaga (en adelante, A.C.C.M.), 22 de junio de 1745, tomo 37, fols. 365-367.

9 A.C.C.M., 16 de noviembre de 1756, tomo 37, fols. 381-383.

10 A.C.C.M., 17 de febrero de 1801, tomo 58, fols. 466-467.

11 A.C.C.M., 30 de abril de 1815, tomo 62, fols. 407-409.

12 A.C.C.M., 10 de agosto de 1879, tomo 72, fols. 206-207.



3. *Impii Super Iustos*. Juan Francés de Iribarrén. Antífona dedicada a los Santos Patronos propia de la Catedral de Málaga. Principios del siglo XVIII.

tres primeros, se puede encontrar, sin registrar diferencias entre ellos, la siguiente anotación: “en el interim cantó la Capilla de Música un Villancico y la Antífona de los Santos Patronos”¹³, mientras que en los dos siguientes se lee: “...dijo en él la oración de la Virgen y de los Santos Patronos, e inmediatamente se colocó en medio del altar y cantó Sit nomen Domine benedictum, y dio la bendición episcopal”.

Retrotrayéndonos a los albores de la recién reconquistada Málaga y los primeros pasos de su cabildo eclesiástico, la primera referencia que encontramos en las Actas Capitulares donde se informa de algún tipo de actividad que podamos relacionar con lo musical en el culto a los Santos Patronos es de 1515, cuando se reparten 2190 maravedíes a los beneficiados asistentes al mismo¹⁴. Años más tarde, en 1569, el cabildo se propone aumentar la solemnidad de tal celebración, ya que: “por quanto en otras Ciudades el día del Patron dellas suelen solenizar su fiesta, acordaron que se hable a su señoría para que el día de sant Ciriaco y Paula Patronos desta Ciudad se haga procesion a su iglesia de los martyres, como antes se solia hazer”¹⁵.

El sábado 16 de junio de 1582 va a tener lugar una reunión del cabildo, al que llegan a asistir tanto el obispo como la Justicia y Regimiento de la ciudad:

“Primeramente trataron los dichos señores de cómo la justicia y regimiento desta ciudad han acordado con consentimiento de su señoría Illustrisima de guardar

13 En el *Quaderno de las obligaciones...* se especifica que se cante el *Impii super iustos*, pero no viene esta advertencia en el día de los Patronos, sino en la entrada de obispos, como indicamos arriba. Encontramos dos piezas con dicho título: la antífona gregoriana, que se encuentra en el cantoral 75, fol. 64 v. y la compuesta por Iribarren, de la que hablaremos más adelante. El *Quaderno* dice que se cante a contrapunto, textura en que está compuesto el motete de Iribarren.

14 A.C.C.M., 24 de junio de 1515, libro 5, fol. 146 vto.

15 A.C.C.M., 30 de junio de 1569, libro 11, fol. 305.

perpetuamente en esta ciudad y arrabales el día de la festividad de los gloriosos martires ziriaco y Paula Virgen, Patronos y naturales desta ciudad. Por tanto que se platique y determine si por parte desta iglesia y clero se hara el dicho voto o no y aviendose votado y platicado sobre ello, quedo acordado que aceptando su señoría Illustrisima por parte de la ciudad el dicho voto, que señor chantre como presidente haga en manos de su señoría Illustrisima el mismo voto en nombre desta iglesia y clero desta ciudad.

Que los que dixeren la letania vayan descubiertas las cabezas

Yten acordaron los dichos señores que los que dixeren la letania por la yglesia y fuera Della la canten sin bonetes y no de otra manera.

Su señoría Illustrisima vino a cabildo.

Salieron del cabildo todos los dichos señores y luego boluieron a el acompañando al Illustrisimo y

Reuerendisimo señor Don Françisco Pacheco de Cordoua obispo de Malaga y del consejo de su majestad, y asi juntos con consentimiento y voluntad de los dichos señores ordenó y hizo su señoría Illustrisima el aucto capitular siguiente.

Acuerdo de Malaga para que dos Regidores hagan voto en nombre de la ciudad en manos de su señoría Illustrisima de guardar perpetuamente el día de los gloriosos Martires ziriaco y Paula virgen Patronos y naturales de Esta ciudad.

La ciudad acordo que porque estaua cometido a los señores Pedro de Madrid mampaso y comendador Diego de torres de la vega para que tratasen con los señores dean y cabildo desta santa iglesia de dar orden como celebrar con mucha solemnidad la festividad de los santos Cyriaco y Paula patronos desta ciudad, y que para Ello se hiziese y fundase una cofradía con las constituciones y capitulaciones que les pareciesen convenir y que el beneficio de las limosnas que se cojiesen pareció entonzes que se debía atribuir para remediar necesidades de pobres de la carcel, lo qual parece que se trato, y por estar entonzes ausente el Illustrisimo de Malaga no vino en Efecto, y tambien porque después aca salio deste cabildo el señor comendador Diego de torres, y asi sea diferido para se hazer con mas acuerdo. Y



4. Santos Ciriaco y Paula. Grabado popular. Siglo XVIII.

ahora entendiendo la ciudad lo mucho que ymporta que se haga y se effectue lo comenzado, se acuerda se hagan dos bultos de plata armados sobre madera de vna vara en alto de los bien aventurados santos para los lleuar en hombros en sus andas aquel día suyo en procesión, y que por ciudad vayan en procesión los caballeros de El ayuntamiento y que lleuen su zera y aquel día se suplique a su señoría del señor obispo mende que se guarde como se haze el día de sant luis y la ciudad lo vote así, con que no obligue a culpa, sino solamente a culpa de dineros para que la ejecuten las Justicias, aplicada la mitad para el denunciador y la otra mitad para la cofradía, y con que se entienda que en el campo puedan entender en sus labores, porque solo sea de guardar en la ciudad y sus arrabales, y no se entienda sea fiesta de guardar en quanto para correr toros, porque esto se pueda hazer en coso cercado, y para hazer los capitulos que convengan de constituciones de la dicha cofradía con aprouacion del dicho señor obispo. Y se nombra por diputado juntamente con el señor Pedro de Madrid mampaso al señor Pedro Rodríguez del campo, Regidor. Y para ympetrar cualesquier indulgencias y se libren todo lo que dixeren los dichos caballeros diputados, así para hazer los bultos de plata de los dichos santos como para lo demas e se dé libranza en forma por lo que dieren firmado.

Y al fin del dicho cabildo auia los nombres y firmas siguientes (...)

Yten su señoría Illustrisima y los dichos señores Dean y cabildo acordaron que las ymagine de los gloriosos martires Sant ziriaco y Paula virgen, Patronos desta ciudad, vayan El día de su festividad en la procesion que se haze a su parrochia entre los señores desta santa iglesia y detrás de la cruz Della, attento a que son Patronos y naturales desta ciudad y que la dicha procesion se haze en honra y reuerencia suya¹⁶.

El resto de la documentación capitular que hemos podido consultar da cuenta del grado de solemnidad con que se celebraba a los Santos Patronos toda vez que, por ejemplo, a la hora de celebrar en el Colegio de la Compañía la canonización de San Estanislao de Kotska y San Luís Gonzaga en 1727, se dice que se haga *“en la forma que reserva la fiesta de los Santos Patronos de la Ciudad”*¹⁷. También en 1735, y después de haber realizado una procesión a la iglesia de la Victoria con las imágenes de los patronos *ad petendam pluuiam*, y habiéndose obtenido por la intercesión de la Virgen tan implorado favor, propone el Sr. Deán que, en acción de gracias, se traslade la imagen de la Virgen de los Reyes al altar mayor donde *“con los Santos Patronos se cantase una Misa de Gracias con la mayor solemnidad”*¹⁸.

Con respecto a la presencia del rey de los instrumentos en la iglesia parroquial de los Mártires, la primera noticia que hemos encontrado es de 1668, año en que el organero granadino Diego Paniagua reside en Málaga y se compromete a aderezar

16 A.C.C.M., 16 de junio de 1582, libro 13, fols. 127-130.

17 A.C.C.M., 11 de noviembre de 1727, tomo 43, fol. 731 vto.

18 A.C.C.M., 3 de marzo de 1735, tomo 44, s/f.

y reedificar el órgano de la parroquial de los Mártires, lo cual significa existía ya un órgano por entonces, pero en mal estado o viejo a juzgar por la envergadura de las obras que el organero afirma que necesita:

“Se ha de poner en tono de cantores que es el tono que hoy se practica en todas las catedrales, por ser ajustado a villancicos. Se han de hacer los cinco caños principales del castillo mayor de nuevo, abriéndolos y labrando las planchas, haciéndoles pies y lenguas de nuevo. Se ha de reparar y soldar y desabollar toda la cañutería de la fachada de dicho órgano y se ha de hacer en el llano y las demás misturas muchas cañuterías, por cuanto le falta, y la que el dicho tiene hoy está muy estragada y mucha de ella no ha de servir, y la que estuviere para poder servir se ha de poner tan corriente como si de nuevo se hiciera.

Se ha de hacer compostura nueva muy brillante, a lo que hoy se practica, y se ha de hacer un secreto nuevo, de la mejor madera que se hallare, con sus capas y registros partidos y el teclado por la parte de adelante del dicho órgano con sus movimientos de registradora.

Se ha de enhilar el juego de barretas nuevas, engarzadas muy fuertes en hilo de latón muy fuertes. Se han de hacer tres fuelles nuevos de siete cuartas de largo, y tres cuartas y cuatro dedos de ancho las tablas principales y han de ser las dichas tablas del mejor pino que se hallare, con sus juegos de álamo blanco o de chopo, y los dichos juegos de tablas muy bien embarrotadas y embisagradas, y los dichos juegos han de estar forrados por de dentro en papel de marca mayor, porque el viento en ningún tiempo se vaya por algún poro de la madera, y por defuera en baldres de guantería forrados dos veces, muy fuertes.

Hanse de hacer alzaprima y puente y cama de dichos fuelles de la mejor madera que se hallare y demás dura con sus aldabas y medios gonces de hierro, muy durables, y que un muchacho desentone muy fácilmente. Se han de echar celosías nuevas por la parte de atrás de dicho órgano, de modo que no puedan sacar los muchachos los caños.

Se ha de reparar el conducto por donde va el aire de los dichos fuelles al órgano; se ha de limpiar la caja y repararla si le falta alguna cosa.

Este dicho aderezo pulizando los materiales y costas son muy grandes y no se puede hacer menos de 600 ducados, haciéndolo con toda perfección y cuidado a satisfacción de cuantos maestros tuviere la Andalucía, y que si no lo valiere, que no se me de la cantidad que me restare, lo cual me obligaré por escritura”¹⁹.

19 LLORDÉN, A., Notas de los maestros organeros que trabajaron en Málaga, Anuario Musical, vol. XIII. Barcelona, 1958, págs. (179-181) 13-15.

El mayordomo de la iglesia parroquial de los Mártires, lic. Don Juan de la cruz dio testimonio de que el maestro organero había examinado el citado órgano para ver los reparos que necesitaba y ratifica en todo lo consignado en dicho memorial. Por tanto, eleva al señor obispo una súplica a fin de que ordene al mayordomo general lo concierte, porque el órgano que había al presente no se usaba dado el mal estado en que se encontraba. El señor obispo, Fr. Alonso de Santo Tomás, por medio de su secretario Mateo de Murga y Quevedo, mandó en 13 de junio de 1668, al lic. Don Juan Muñoz de Arcila, que desempeñaba el cargo de mayordomo de las fábricas, concertara el trabajo que el citado maestro, asunto que se demoró hasta el 31 de agosto, día en que se otorgó escritura en que Diego de Paniagua se obliga *“...a aderezar el dicho órgano comenzando desde el día postrero del mes de septiembre de este presente año de 1668 y lo dará acabado con toda perfección, sin que le falte cosa alguna dentro de dos meses (...) y después de acabado ha de ver el dicho órgano el maestro que nombrare su excelencia para que reconozca si está corriente y con toda perfección, el cual dicho maestro se ha de traer a mi costa de la parte donde estuviere y si declarare que tiene algún defecto o imperfección lo tengo que rectificar hasta dejarlo a satisfacción del dicho maestro, por todo lo cual las dichas fábricas me tienen que dar y pagar quinientos ducados en reales de moneda de vellón en esta manera, los doscientos que ahora de presente recibo de mano del lic. D. Juan Muñoz de Arcila y los otros 150 ducados luego que este hecha la mitad de la obra, y los restantes luego que esté terminada”*²⁰.

Este mismo órgano del s. XVII vuelve a tener necesidad de una puesta a punto ya que en junio de 1713 en sesión capitular *“leyóse un Memorial de D. Sebastián Alejo, Maestro de hacer Organos, en que dice haber aderezado el de la Parroquia de los Santos Mártires de esta Ciudad con orden del Sr. Obispo, y empezado el de la Parroquia de San Juan, y pide se aprecie por D. Miguel Conejos, y ofrece hacer equidad de su aprecio y se le mande pagar y proseguir en el que estaba aderezando en la de San Juan y los demás que necesitaren. Y a vista se acordó que el Mayordomo General de Fábricas informe si hubo necesidad de aderezar del que se refiere, y si hay Decreto del Sr. Obispo para ello y qué cantidad ofrecieron los Beneficiados y Curas de los Mártires para ayuda, y en vista se hará providencia”*²¹. En posteriores sesiones del mismo mes se sigue aludiendo a esta cuestión del arreglo del instrumento de los Mártires por el citado organero, disponiéndose que sea el por entonces organista de la Catedral el encargado, como máxima autoridad local en la materia, el que deba pronunciarse sobre la intervención practicada por Sebastián Alejo: *“El presente Secretario leyó el Informe que hace el Mayordomo General de Fábrica sobre el Memorial que en el primero del corriente presentó D. Sebastián Alejo sobre el aderezo del Organo de la Parroquia de los Santos Mártires de esta Ciudad. Y visto se acordó que el Sr. Racionero D. Miguel Conejos aprecie la mixtura de trompetas que le ha*

²⁰ Archivo de protocolos, Escribanía de Juan Esteban Lavado. Cit. en LLORDÉN, op. cit., p. 14 (181).

²¹ A.C.C.M., 1 de junio de 1713, tomo 40, fol. 218.

cebado y falta por pagar"²². Justo a los cinco días "El Sr. Deán dijo que habiendo apreciado D. Miguel Conejos la mixtura de trompetas puesta en el Organo de la Parroquia de los Mártires de esta Ciudad en cien pesos, ofreció el Reverendo en darla en la mitad y el Sr. Deán lo apartó en seiscientos reales y declara dicho Conejos queda el Organo muy bien aderezado, y que el Cabildo disponga lo que fuese servido. Y se acordó se libren los seiscientos reales del último aderezo y mixtura de las trompetas y ajustó el Sr. Deán que se le paguen en cuenta al Mayordomo General los veinte reales que tiene pagados del primer aderezo en virtud del Decreto del Sr. Obispo"²³. Sin embargo, este arreglo no va a tener una larga duración, por cuanto a finales del mismo año "el Mayordomo General de Fábricas Menores dijo en un Memorial que D. Sebastián Alexos, Maestro de Organos y nombrado para aliñar el de la Parroquia de Santiago, no lo hace con la firmeza que dice, como se ha experimentado también en el que aderezó en el de los Santos Mártires"²⁴.

Junto al arreglo total de la iglesia, que se inaugurará como veremos en junio de 1777, se procederá a la fábrica de un nuevo órgano en 1766²⁵, con caja de Diego Robles²⁶, sin citarse el organero, aunque sabemos que se trata de José García²⁷, hijo de Cristóbal García maestro organero de la Santa Iglesia Catedral y de todo el obispado desde 1719 hasta el último tercio del siglo²⁸. Al parecer la calidad artística de este órgano no debió ser muy grande ya que, al postularse el tándem García-Robles para la ejecución de los órganos que necesitaba la catedral, recién terminada la obra nueva, y ante la propia insistencia del obispo²⁹ para que fueran estos artistas locales los que realizaran el proyecto, el cabildo manifiesta "la desconfianza con que quedaba el cabildo de que pudieran estos hacer el órgano con la perfección que se apetece, por hallarse noticioso de que el que fabricaron en la parroquia de los Santos Mártires de esta ciudad no tiene la suavidad que se requiere en las voces y, al mismo tiempo, que las obras que el citado Robles ha hecho en esta iglesia en los altares de San

22 A.C.C.M., 8 de junio de 1713, tomo 40, fol. 225 vto.

23 A.C.C.M., 13 de junio de 1713, tomo 40, fol. 230 vto.

24 A.C.C.M. 22 de diciembre de 1713, tomo 40, fol. 381.

25 Vid. PEÑA GONZÁLEZ, J. J., Notas para una historia de a parroquia de los Santos Mártires Cyriaco y Paula V. de la Ciudad de Málaga, en *Ciríneo*, nº 87, año XXVI, diciembre 2000, págs. 17-18. En este artículo se puede observar una interesante fotografía procedente del Archivo Temboursy donde puede apreciarse el órgano García-Robles situado en el coro alto de la iglesia.

26 Escultor malagueño. Había realizado para la catedral algunas obras como el retablo de San Luis en la Capilla del Rosario, el retablo dorado y jaspeado con la frontaler de San Francisco y otras tres frontaleras en la capilla del Rosario. Vid. LLORDÉN, op. cit. p. 19 (185).

27 JAMBOU, L., Evolución del órgano español, siglos XVI-XVIII, Documentos, Ethos Música, Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, 1988. Volumen 2º, p. 212. Cfr. RAMÍREZ PALACIOS, A., Dinastías de organeros en Andalucía en los siglos XVIII y XIX. El Órgano español. Actas del II Congreso español de Órgano. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, p. 151-152.

28 Vid. PINO, A., DEL, Música en torno a Santa María de la Victoria, patrona de Málaga y su diócesis, en CAMACHO, R. (dir.), SPECULUM SINE MACULA, Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga, (en imprenta), p. 368.

29 Según nos informa Juan Peña, en el Altar Mayor de los Mártires se encontraba una lápida, hoy desaparecida, donde se decía que el obispo Luis de Franquis Lasso de Castilla contribuyó a la obra de la Capilla Mayor y del órgano.

*Francisco y San Blas, no han sido de la mayor satisfacción*³⁰. Además de la, según los capitulares, escasa calidad del instrumento, de lo costoso de sus mantenimiento y el cambio en los gustos estéticos durante el s. XIX, el instrumento de García caería en desuso a favor del práctico *armonium* que se impondría durante esta centuria en la práctica totalidad de las iglesias malagueñas, como podemos comprobar con el ejemplo de un organista de la Catedral que el día 1 de noviembre de 1862 encontramos en *“La vigilia y misa que en el día de los Fieles Difuntos se ha de cantar en la parroquia de los Santos Mártires a las diez de la mañana, es compuesta por el profesor Juan Cansino y será oficiada por el armonium tocado por dicho señor”*³¹.

Con respecto a los organistas que durante el s. XVIII ocuparon la tribuna de la parroquial de los Mártires, tenemos noticia de que en julio de 1713 *“leyóse un memorial de D. Diego de Alcántara, Clérigo de Menores, en que pide se le nombre por organista de la Parroquial de los Santos Mártires de esta Ciudad, vacante por fallecimiento de D. Francisco Recio. Y en atención de ser discípulo de D. Miguel Conejos, y que se le ha oído tocar en el Organo de esta Iglesia con mucha destreza, se le nombró con el salario que tenía el difunto”*³². Más tarde, en 1741, quedó vacante la dicha plaza por fallecimiento de Luis Palomares³³, lo que mueve a Juan Carrillo a solicitarla:

“Señor Illmo. Sr. Deán y Cavildo:

*Juan Carrillo vezino de esta ciudad puesto a los pies de us^a con el debido vendimiento dice que habiendo muerto Luis Palomares, organista que era de la Parroquia de los Santos Mártires y aver servido en ella dos años las ausencias y enfermedades del dicho organista, y aver hecho dos oposiciones y en ambos exámenes merecido la aprobación y ser pobre de solemnidad, ciego y desvalido por tanto suplica a bizma que en dicha vacante entre con el ministerio de organista en propiedad a favor que espera merecer en el alto patrocinio de us^a Ultrma. a quien Dios conserve felisimos años en la mayor exaltación vuestra”*³⁴. El veredicto de Juan Francés de Iribarren, maestro de capilla de la Catedral es como se sigue en el informe dirigido al Deán:

“Cumpliendo con el precepto de V. S. Illma.. en examinar a los opositores al órgano de los Stos. Mártires de esta ciudad (al que se han opuesto seis). He hallado a D. Juan Gómez, organista de Estepona, no vale nada absolutamente. D. Joseph Sánchez, vecino de Coín, toca más por afición, que por estudio algunas partituras de llano, sin methodo ni arte, sino de fanfarria propia; y esto es poco apreciable para la ninguna variedad, falta de manejo y suficiencia para lo preciso. D. Joseph Luque y D. Fco. Venavides (vecinos de esta ciudad) están tiernos y necesitan más de un año para perfeccionarse en lo preciso para una parroquia. Los que en realidad he

30 A.C.C.M., 15 julio 1776, tomo 52, fol. 370 vto. Cfr. LLORDÉN, op. cit. p. 19 (185).

31 *El Avisador Malagueño*, 1 de noviembre 1862.

32 A.C.C.M., 3 de julio de 1713, tomo 40, fol. 246.

33 PEÑA GONZÁLEZ, op. cit. p. 17.

34 (A)rchivo (C)atedral de (M)álaga (en adelante A. C. M.), leg. 304 pza. 1 y 2.

hallado suficientes y que igualmente están aptos para ejercer dicho ministerio son D. Juan Carrillo orgta de San Felipe Neri y D. Cristóbal de Zafra, vecinos de esta ciudad. Esto lo digo desnudamente como lo siento en mi conciencia por lo que VS lltma. Podrá hacer elección, en el que sea más de su agrado que es quanto ocurre decir a Vs lltima sobre este asunto. D. Juan Francés de Iribarren³⁵. Como perito en la materia, además del maestro de capilla, informa el por entonces organista de la catedral, Nicolás González:

“Certifico D. Nicolás González Racionero orgta. de la Sta. Igl. Catedral de Málaga como Juan Carrillo hizo proposición del orgno de la parroquia de los Stos. Mártires de la ciudad de Málaga y aviendolo examinado en todo lo que es coincide para ser organista, de cualesquiera parroquia lo alle proporcionado y suficiente y cumplio muy bien en composición y verdad lo firmo en Malaga en 14 de Marzo de 1741. D. Nicolás González Racionero. Orgta. de Málaga”³⁶.

Resulta curioso comprobar cómo a pesar del veredicto favorable tanto del maestro como del organista de la catedral, la colación de dicho oficio no se efectúa hasta tres años más tarde: *“En este Cabildo se nombró a D. Juan Carrillo Organista de la Parroquia de los Stos. Mártires de esta Ciudad, mediante informar de su aptitud el Sr. Maestro de Capilla que ha examinado a todos los opositores. Y se le mandó despachar Título en forma”³⁷*. Tenemos noticia de que en 1755, el citado organista seguía en su puesto: *“D. Juan Carrillo, Organista en la Iglesia Parroquial de los Mártires de esta Ciudad, que pide su situado de renta en Fábrica; a Su Ilustrísima pasado se mandó acudir al Sr. Superintendente que informará al Cabildo para su pago”³⁸.*

De trascendental importancia podríamos calificar los singulares acontecimientos que tuvieron lugar a finales de siglo. Me refiero a los fastos relacionados con la inauguración de la nueva templo parroquial de los Santos Mártires en junio de 1777 y que fueron recogidos en verso por Juan Arias del Castillo en el *Papel lírico que describe la plausible función, que se ha hecho en esta ciudad de Málaga, a la colocación del santísimo Sacramento en el altar mayor de la parroquia de los Santos Mártires Cyriaco y Paula, sus patronos*³⁹. En la introducción a esta obra, se da cuenta de la

35 Id.

36 Id.

37 A.C.C.M. 17 de diciembre de 1744, tomo 46, fol. 251 vto.

38 A.C.C.M., 9 de Octubre de 1755, tomo 47, fol. 355 vto. Por tanto, la nómina de organistas de los Mártires, hasta donde sabemos, es la siguiente:

- Francisco Recio: muerto en 1713.
- Diego Alcántara: discípulo de Miguel Conejos. A partir de 1713.
- Luis Palomares: muerto en 1741.
- Juan Carrillo: procedía de San Felipe Neri. Sustituto del organista de los Mártires desde 1739. Oposita a la misma en 1741. Titular desde 1744. Continuaba en 1755.

39 Existe una edición facsímil preparada por Rosario Camacho y publicada por Unicaja y la Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, en 1995.

participación de la Capilla de Música catedralicia tanto en la función del día 18⁴⁰, como en la procesión del día 17⁴¹, que se abría con una tarasca, gigantes y enanos, además de los danzantes y el séquito. El marqués del Vado llevaba el estandarte de la ciudad seguido por las cofradías del Sagrario y los Mártires, aquélla con la imagen de San Pedro y ésta con la de los Santos Patronos. Iban después las representaciones de los conventos, el clero de las cuatro parroquias y la capilla de música de la Catedral, que antecedía al Santísimo Sacramento en su custodia de plata dorada. Al llegar al templo colocaron al Santísimo en el Sagrario y a los Mártires en su camarín, cantándose las Vísperas por la tarde⁴².

La descripción de la música en la Plaza es la siguiente:

*La música, con acentos
En quatro coros, se oía
Concertada melodía
Que suspendía los vientos:
Entre júbilo, y contentos
Lo acorde nunca cesava,
Y todo el que lo escuchava
Aseguró en conclusión
Que para aquella función
La Gloria en la Plaza estava⁴³.*

Al describir la procesión del día 17, nos cuenta que entre la tarasca y los gigantes y el estandarte de la ciudad iban:

*Músicos con instrumentos
Y unas Danzas bien vestidos
Ivan; pero tan lucidos
Que baylaban de contentos.*

Más adelante, en el lugar que hemos señalado:

*De la Iglesia Catedral
Toda la música fue,
Tan bien concertada, que
Con ninguno tuvo igual .*

Finalmente, cerrando la procesión:

40 Op. cit. p. 25.

41 Ibid., p. 29

42 Ibid.

43 Id. p. 19.

*La Música que coloca
Este colmo a los intentos,
Tocó allí los instrumentos,
En todo, a pedir de boca.*

En cuanto al novenario que se empezó a celebrar al día siguiente, festividad de los Patronos, se afirma en relación con la música:

*Las armoniosas voces
De tantos instrumentos
La oficiaron, y Músicos
Excedieron a las Aves en gorjeos*

*El estruendo cadente
O cadente el estruendo
Dio culto consonancias
Al Misterio que estava manifiesto.
(...)
Alternativamente
En todo aqueste tiempo
Tres coros de Música,
No cesaron de tocar fuera, y dentro
Y así en trinadas trompas,
Y obueés alagueños,
Con traveseras flautas
Poblaron los Timbales la región del viento.
En la Iglesia en su hora
Bolvieron los conciertos,
Porque en aquella tarde
El principio lo dio los intermedios.
Bien cantaron los músicos,
Y tanto fue su esmero,
Que no se distinguía
Si la voz tocaba, o cantava el instrumento⁴⁴.*

El culto a los Patronos, como santos protectores de la ciudad, está muy vinculado a las rogativas que se realizaron para implorar el auxilio divino a través de su intercesión, debido a las diversas calamidades que azotaron a la población malagueña a principios del s. XIX⁴⁵:

44 La Capilla de Música de la Catedral vivía un momento de esplendor en 1777: bajo el magisterio de Jaime Torrens había por entonces alrededor de ¡40! Músicos entre organistas (2), sochantre y ayuda, salmistas (11), músicos de voz (10), seises (5) e instrumentistas (12).

45 CARRILLO, J. L., GARCÍA-BALLESTER, L., *Enfermedad y Sociedad en la Málaga de los siglos XVIII y*

“En virtud de este acuerdo procedió el referido Comisionado a disponer la función en la forma siguiente: El martes 20 a las doce del día se anunciará la función de acción de gracias con repique general de campanas; a las dos y media de la tarde vendrá el Cabildo a la Catedral. Saldrá la Procesión por la puerta de las Cadenas e irán las Comunidades, Religiosos, el Clero, los Cabildos con los Stos. Mártires Patronos cantando hasta la Victoria el Himno “Sanctorum meritis”⁴⁶. Desde la Victoria a la Plaza los Himnos a la Virgen y en recibiendo al Santo Cristo el “Te Deum laudamus”. No habiendo bastantes Colegiales para llevar los Santos, se buscarán Clérigos que lo lleven. Se suponen tomadas de antemano por el Gobernador las providencias de policía para limpieza de la calle y adorno de los balcones para recibir con mayor solemnidad a la Santas Imágenes. Estará iluminada la Iglesia Catedral con todas las luces que debieran hacerse, empleadas la víspera de la Concepción. Al llegar a la Iglesia habrá toda la posible solemnidad de Música Marcial en la Calle y Eclesiástica en la Iglesia. Colocadas las Imágenes en sus sitios, cantará la Capilla un Motete, con lo que concluirá este día. A la noche iluminación general, que se repetirá los dos siguientes. El Miércoles primer día de la Octava después de la misa Conventual y Horas, habrá Misa Solemne con Su Majestad manifiesto, y Te Deum con Música y salvas. A la tarde después de Vísperas, Motete en el Presbiterio. En los 6 días siguientes, sólo habrá la Misa Conventual pero con Manifiesto y Te Deum solemne. El día 8º por la mañana lo mismo que el primero, pero a la tarde habrá Procesión General con asistencia de todo el Clero, Comunidades Religiosas, incluso las exentas Cofradías, Gremios, cantando estos el Santo Rosario y las Comunidades cada una en su Coro los Salmos 137: “Confitemini Domino”; 99: “Jubilare Deo” y 148: “Laudate Dominum de coelis” y Te Deum. Luego que la Virgen llegue a su Iglesia cantará la Capilla el Motete de esta tarde, y continuará la Procesión llevando al Santísimo Cristo a su Iglesia, donde se cantará otro Motete; y desde allí con los Santos Mártires a la Catedral”⁴⁷. El 17 de diciembre de 1803, jornada en que se celebra el cabildo del que se extrae la anterior cita, es el día en que el Dr. Juan Manuel de Aréjula, facultativo enviado por la Junta Suprema de Sanidad, declaró oficialmente la terminación de la epidemia⁴⁸.

No nos resistimos, a pesar de lo prolijo del texto, a reseñar íntegramente la siguiente anotación capitular, no sólo porque aparezcan referidos los Stos. Mártires, sino porque nos da una idea de la grandiosidad y magnificencia de las celebraciones decimonónicas malagueñas, además de ofrecernos una surtida relación de calles y plazas, algunas de ellas desaparecidas, por donde transcurrían las procesiones: *“Hoy 29 a las 12 se anunció al Pueblo la Función con tres Solemnes repiques de campana en esta Sta. Iglesia, acompañando las Parroquias y conventos. A las dos y media se*

XIX. La fiebre amarilla (1741-1821), Universidad de Málaga, 1980, p. 42 ss.

46 La única pieza musical con este título encontrada en el archivo es un himno gregoriano mensurado, que está en el cantoral nº 75, fol. 25, que es un antifonario para el común de santos. Dicho himno es para las primeras vísperas del común de varios mártires.

47 A.C.C.M., 17 de diciembre de 1803, tomo 59, fols. 438 vto.-439 vto.

48 CARRILLO, op. cit., p. 44.

entró en el Coro; se rezaron Vísperas, el Himno y Magnificat fueron cantados; enseguida Completas rezadas. A las 3 empezó a salir la Procesión, a la que concurrieron todos los Gremios, Hermandades, Cofradías, Órdenes Terceras, las Sagradas Religiones, incluso las del Carmen, Trinidad Calzada, y los Ángeles, las 4 Parroquias con todo el Clero, y en medio de éste la Audiencia Eclesiástica seguía a la Cruz Catedral, y el Cabildo compuesto de los individuos que había, en el que eran los Sres. Magistral que iba de Preste, Bastardo de Diácono y Swerts de Subdiácono, Muñoz, Flores, Mújica y Torres; los Sres. Lachambre y Soto se excusaron por hallarse indispuestos, y Rambo estaba en patitur. Iban en medio del Cabildo las Imágenes de nuestros Santos Patronos, que por falta de Colegiales los llevaban cuatro Sacerdotes que se convidaron; detrás del Cabildo iba la Ciudad presidida del Sr. Alcalde Mayor que hace de Regente-Corregidor, y cerraba la procesión una Compañía de Granaderos con una Orquesta. El Cabildo llevó velas encendidas, y lo mismo la Ciudad. Como no ha habido en todo el tiempo de la epidemia ningún Colegial para el servicio de la Iglesia, mandó el Cabildo que los Acólitos se vistiesen de roquetes para el servicio de Altar, y lo han desempeñado con el mejor orden y acierto. Pero considerando que estos Ministros por ser tan jóvenes no podían sufrir el penoso trabajo de llevar la Cruz y los Ciriales por una Estación tan dilatada, se convidaron Clérigos de Menores para que supliesen la falta de los Colegiales, los cuales fueron con Dalmáticas, según lo hacen éstos en las Funciones de esta Sta. Iglesia. La Procesión salió por la Puerta de las Cadenas, Calle de San Agustín, la de Granada, Plazuela de la Merced, Arco de Santa Ana, Calle y Compás de la Victoria, y entrando en la Iglesia por la puerta colateral. En esta Estación se fue cantando el Himno de los Santos Patronos, y concluido se entonó el Salmo 135, el más a propósito para publicar la misericordia de Dios, acompañando a Fabordón los Bajones y Chirimías. Al llegar a la Iglesia fumigó el Preste a la Señora con dos ductos y se incorporó en la Procesión. Y se bajó por la misma Estación, sólo que se vino por toda la Calle Granada a la Plaza, dando vuelta por el lado de la Cárcel y las Casas Capitulares. Y al llegar a la embocada de la Calle Especerías, se incorporó el devoto simulacro del Santo Cristo de la Salud, el que llevaban 6 Sacerdotes con sobrepellices y estolas moradas, se concluyó la vuelta a la Plaza y subir por Calle de Santa María, a la entrar en esta Sta. Iglesia por la Puerta de las Cadenas. En esta Estación se fue cantando desde la Victoria hasta la Plaza los Himnos de Nuestra Señora, el Magnificat y el Salmo 135, alternando todos. Al incorporarse el Sr. de la Salud, se vino cantando el Te Deum. La Iglesia estaba iluminada como en la Nochebuena. Las Sagradas Imágenes se colocaron en la Capilla Mayor en el pavimento bajo el Stmo. Cristo al lado del Evangelio, y la Señora de las Victorias al de la Epístola. La Música cantó una Antífona de Nuestra Señora y el Preste dijo la oración de tempore: Gratiam tuam quaesumus; hubo una pequeña intermedia, y se cantaron los Maitines, el Himno y Benedictus fueron cantados con Órgano. La Iglesia permaneció iluminada hasta concluirse los Maitines. No se debe omitir la singular protección de Nuestra Señora ha usado con este su pueblo, pues hallándose los campos en necesidad de agua, al llevar la Imagen al Arco de la calle de

Granada empezó a llover, y estuvo la Señora detenida el tiempo de 22 minutos que duró el agua; el tiempo se serenó todo el espacio que duró la Procesión hasta llegar a esta Sta. Iglesia, y al entrar en ella llovió lo muy suficiente con agua temporal y benéfica para el socorro de los campos y la salud. Día 30 se entró en el Coro a las 9, se rezó Prima y Tercia, Procesión y Misa Conventual del Apóstol San Andrés, que la cantó el Sr. Magistral; enseguida Sexta y Nona. Hubo una pequeña intermedia, habiéndose juntado todas las personas visibles del pueblo en un innumerable concurso, se empezó la Misa a las 10 y 10 minutos; ésta la cantó el Sr. Canónigo Lachambre, y fue votiva del Santísimo con Gloria y Credo; al Manifestar al Señor se dio un solemne repique y lo mismo al alzar la Sagrada Hostia. Y al concluir la Misa y entonar Te Deum, que se cantó de Canto Llano con la gravedad que pedían las circunstancias, acompañando las Chirimías por no haber Músicos de voz ni instrumentistas. Para la mejor decencia en el Altar Mayor se pusieron las gradas de plata, y encima se colocó la Capilla de plata para la Exposición del Augusto Sacramento, iluminando todo el Tabernáculo alrededor. El Sr. Magistral que duró 37 minutos, tomando por texto del Capítulo 12 de Isaías, del que formó una Homilía que excitó la devoción y reconocimientos que debemos a Dios en esta y todas ocasiones. Asistió la Ciudad, y habiéndole dicho el Sr. Magistral como Presidente y en uso de la facultades que tenía el Cabildo al Teniente de Rey que convidase a todos los Cuerpos Militares de la Guarnición de la Plaza y demás personas condecoradas, se pusieron para el efecto bancos en el ámbito de la Iglesia, reservando 4 bancos de terciopelo debajo del púlpito del Evangelio para los Sres. que componían la Junta de Sanidad, la que convidó a dicho lugar al Sr. Provisor interino. Y con motivo del concurso tan numeroso que había, fue necesario que ésta entrase formada desde la Sacristía por la Capilla Mayor, y saliese por medio de la valla a ocupar su lugar. La función se concluyó a las 12 y un cuarto, admirando todos los concurrentes el decoro y magnificencia con que se han celebrado los Divinos Oficios con pocos individuos. La Junta de sanidad continuando sus esmeros en el obsequio del público de esta Sta. Iglesia, pasó formada a las casas del Sr. Magistral a darle personalmente la en hora buena y las gracias por haber desempeñado tan a satisfacción de todos el Sermón. Suplicándole le entregase el borrador de él para publicarlo impreso, y el público no careciese de tan precioso testimonio de su reconocimiento; y el Sr. Magistral excusándose a ello, venció en su moderación las súplicas de la Junta y lo entregó. A la tarde se entró en Vísperas a las 2 y media, se rezaron como todo el tiempo de la epidemia, a excepción el Himno y el Cántico del Magnificat que fueron con Órgano, por no haber suficientes Ministros, siguieron Completas, Maitines y Laudes, todos rezados menos el Himno de Laudes y el Benedictus que fueron a Órgano y con capa. En seguida se salió del Coro de Menor con luces encendidas como en la Octava del Corpus, y en medio de la Capilla Mayor se cantó por los Salmistas y Bajones el Alma Redemptoris Mater a Canto Llano, y mientras se turificaron las Sagradas Imágenes por su orden, y concluida se dijo por el Preste la oración de tempore. El Cabildo mandó que por razón de las circunstancias y el concurso del pueblo se entrase todas las mañanas de la Octava a las 9, y en las tardes se hiciese lo mismo que hoy; pero

que la Iglesia se quedase abierta por las mañanas hasta las 12, y por las tardes hasta la oración para satisfacer la devoción del pueblo que viene a adorar a Dios y a su Santísima Madre. Día 1 de diciembre, sábado, los Oficios Divinos Oficios se celebraron como ayer: Misa con Santísimo patente y Te Deum; a la tarde lo mismo. Día 2, Domingo primero de Adviento, se ejecutó lo mismo que ayer, con la diferencia que hubo Sermón por la Dominica. Día 3, lunes, se celebraron los Divinos Oficios en la forma dicha. Es de notar que en estos días no ha concurrido la Ciudad⁴⁹. Al igual que en el caso anterior, todos estos fastos tienen que ver con el nuevo brote de fiebre amarilla que azotó a la población malagueña a partir de agosto de 1804 hasta finales de año⁵⁰.

Las dos siguientes referencias que encontramos en las Actas Capitulares conciernen al pago de músicos convidados para la festividad de los Stos. Mártires, asunto que es fácilmente comprensible y absolutamente necesario si tenemos en cuenta que las anteriores epidemias habían literalmente esquilado la capilla de música de la Catedral dejándola nada menos que con catorce miembros menos, incluido el maestro de capilla, Jaime Torrens⁵¹.

También encontramos vínculos del culto a los Santos Patronos con acontecimientos relacionados con la realeza: *“Se volvió a leer la Real Orden de Su Majestad el Sr. D. Fernando VII, fecha 7 de este mes, a fin de que se hagan Rogativas por feliz acierto con el gobierno de sus Reinos; y teniendo presente los Acuerdos Capitulares de 14 de febrero de 1724, de 25 y 26 de agosto de 1746, de 7 y 8 de enero de 1789, se determinó que el lunes 18, segundo día de Pascua de Resurrección, después de la Misa Solemne se cante el Te Deum en acción de gracias por la exaltación al trono del Sr. D. Fernando VII, al modo que se hizo en 1724 por el Sr. D. Luís I cuando renunció el Sr. D. Felipe V, su padre; que por la tarde a las 4 se celebre Procesión general con asistencia del Ayuntamiento, todo el Clero secular y regular, Cofradías y Gremios con los Sres. Patronos San Ciriaco y Santa Paula al Convento de Ntra. Señora de las Victorias, Patrona de esta Ciudad, de rogativa por el acierto de nuestro actual Soberano en el gobierno de estos Reinos; la cual se dirija por la Calle de San Agustín, Puerta de Granada, Arco de Santa Ana y Calle de la Victoria, y que vuelva a esta Sta. Iglesia por los mismos sitios; y al día siguiente 19, último de dicha Pascua, Misa Solemne de Rogativa con igual fin, después de Nona; y concluidas las preces acostumbradas conviniéndose Su Ilmta. a quien lo comunique el Sr. Málaga, Presidente, que por el Sr. Provisor se avise a las Parroquias y Conventos, y se convide a la Ciudad por medio del Maestro de Ceremonias según estilo; y se nombraron de*

49 A.C.C.M., 29 de noviembre de 1804, tomo 59, fols. 565-568 vto. Esta amplia cita nos permite comprobar, entre otros sabrosos detalles, el uso todavía vigente a principios del s. XIX de instrumentos tan arcaicos como las chirimías. También los bajones incluso 30 años más tarde como veremos en la misa que se encarga a Reig, aunque muchas veces el nombre de bajón se usa a veces de forma indistinta con el de fagot desde finales del s. XVIII independientemente del estadio en la evolución del propio instrumento.

50 CARRILLO, op. cit. pp. 44-45.

51 MARTÍN TENLLADO, G., Eduardo Ocón. El nacionalismo musical. Seyer. Málaga. 1991. p. 264 y 288. A.C.C.M., 25 de junio de 1805, tomo 60, fol. 85 vto. y 3 de julio de 1807, tomo 60, fol. 407.

Comisionados para dicha función a los Sres. Canónigos Magistral y Calvo para que la dirijan con los que elija la Ciudad, previniéndoles que manifiesten al Sr. Gobernador le agradecerá el Cabildo que al tiempo de repique general al cantarse el Te Deum en la Catedral y Parroquias, correspondan las salvas de artillería de la Plaza; y cuarto, que se participe a Su Majestad por su Secretario de la Real Cámara y Patronato de Castilla todo lo que se ha practicado en cumplimiento de la referida Orden⁵².

Durante la era napoleónica, 1808-1814, el culto a los Patronos se mantuvo sustancialmente como se recoge en el *Quaderno de Obligaciones*⁵³ y todo ello a pesar de la sustancial merma en las filas musicales catedralicias: desde 1807 hasta 1816 no se producen incorporaciones, sino que, por el contrario, hay que contabilizar cinco bajas⁵⁴.

Encontramos otra anotación en las Actas Capitulares que relaciona el culto a los Patronos con las rogativas por la casa real, en este caso por la salud del mismo monarca Fernando VII, en 1832: *“Enseguida se vio también un Oficio del Illmo. Sr. Obispo, fecha de este día, insertándole la misma Real Orden, invitando al Cabildo para que sin tardanza alguna se empezasen en esta Sta. Iglesia las Rogativas por la preciosa salud del Rey, nuestro Señor. Y en su consecuencia muy condolido el Cabildo con tan triste noticia, y muy deseoso de cumplir las piadosas intenciones del Gobierno y de Su Illma., acordó conforme a las insinuaciones de éste, que en esta misma tarde se pongan en el Altar Mayor las Sagradas Imágenes de Nuestra Señora de los Reyes y Señor San Rafael; que se haga Procesión general a la Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria, desde la cual se conduzca su Sagrada Imagen a esta nuestra Sta. Iglesia Catedral, viniendo la procesión a la del Stmo. Cristo de la Salud para traer también la Imagen y la de los Santos Patronos, cantándose las Letanías y demás Preces acostumbradas; a cuyo fin se darán las ordenes convenientes para que concurren las Parroquias, Comunidades, Cofradías y demás que deban concurrir en caso de tanta importancia como éste; que mañana después de Nona se cante una Misa solemne Pro infirmis, con el Stmo. Sacramento manifiesto, y las Preces correspondientes, continuándose éstas en los siguientes días después de la Misa Conventual con el Sagrario abierto por el tiempo que dure la necesidad. Todo lo que se pondrá en conocimiento de Su Illma., nombrando para este fin por los Comisionados a los Sres. Tesorero y Tenorio, y adelantándose el Coro de esta tarde media hora de lo acostumbrado; y se darán las demás disposiciones necesarias para que todo tenga el más puntual cumplimiento⁵⁵.*

52 A.C.C.M., 16 de abril de 1808, tomo 61, fols. 38 vto.-39 vto.

53 TORRE MOLINA, M^a J. DE LA, La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814), Servicio de Publicaciones, Universidad de Málaga, 2003, p. 167. Vid. Apéndice 2^o, p. 322.

54 Libro de las Fiestas de la Capilla de Música, (A)rchivo de (M)úsica de la (C)atedral de (M)álaga (en adelante, A.M.C.M.), 265-1, fols. 72 ss. Citado en MARTÍN TENLLADO, op. cit., p. 293.

55 A.C.C.M., 22 de septiembre de 1832, tomo 64, fols. 115 vto.-116.

Como sabemos, los procesos desamortizadores iniciados en el segundo tercio del siglo XIX dieron al traste para siempre con los intentos de reorganización que la Catedral había intentado para con su capilla de música desde el fin de las epidemias de 1803 y 1804⁵⁶, pero el cabildo, celoso siempre en la salvaguarda de la solemnidad en la celebración de los Santos Patronos, acordó una serie de medidas para mantener la mayor dignidad musical posible al menos en determinadas fiestas al año, entre las que se encuentra la de San Ciriaco y Santa Paula, a pesar del esfuerzo económico que, a partir de entonces, tendría que realizar el Cabildo siempre que quisiera mantener, aunque fuera pálidamente, el esplendor de los cultos de antaño: *“precedida citación en el día anterior a todos los Sres. Dignidades y Canónigos de esta Sta. Iglesia, por Cédula del Sr. Presidente de que dio fe el Pertiguero, para discutir el Plan de Reformas, se reunieron en la Sala Capitular después de Coro, los Sres. Deán, Málaga, Maestrescuela, Ronda, Vélez, Lectoral, Bolaños, García y Doctoral (...) se delibera lo siguiente: Puede haber Música con 2 Violines y Violonchelo en los 3 Días de Carnaval al Motete, como igualmente toda la Octava del Corpus al ocultar, y después de Maitines de Todos los Santos, por saber tocar dichos Instrumentos D. José Velasco, D. Andrés Salas y D. Juan Villarreal. Con los Salmistas de las Festividades de Circuncisión, Purificación, San José, la Misa del Jueves Santo y Sábado Santo, en el Laudate Dominum y Magnificat y Primer Día de Pascua de Resurrección, Ascensión, Pascua de Pentecostés, las primeras Vísperas del día primero y a Misa del 1º y 2º días en la Santísima Trinidad, el Domingo infraoctava del Corpus, a la Misa de San Fernando, los Santos Patronos, San Juan Bautista, la Virgen del Carmen, Santiago, Asunción y Natividad de Ntra. Señora, San Luís, Obispo, la Dedicación de esta Sta. Iglesia, Todos los Santos, Purificación de Ntra. Señora, el Día octavo de la Purísima, Primer Día de Navidad y San Juan Evangelista.*

Todos los demás días de Facistolillo, según consta en el Cuaderno de obligaciones que arreglado en la Sacristía Mayor de esta Sta. Iglesia Catedral.

Se suprimen para siempre las Siestas de Música que ha habido todos los días en la Octava del Corpus, por lo cual se entrará a las cuatro después de un corto intervalo y las Completas, se entrará en Maitines; todo lo que hasta ahora ha sido cantado y los 3 Nocturnos de Maitines que se rezan, se hará grave en término que ocupe el tiempo hasta la hora de reservar el Santísimo Sacramento; a cuyo fin el Sr. Deán o Presidente prevendrá todos los años a los Músicos, Sochantre, Salmistas y Organista, para que coopere cada uno por su parte a que se verifique exactamente esta determinación del Cabildo.

Igualmente se acordó que antes que el Maestro de Capilla proceda a convidar a los Profesores de Música para los días de Orquesta, se ponga de acuerdo con el Sr. Deán o Presidente para ello, prefiera en esta convite a los que hayan servido en esta

56 MARTÍN TENLLADO, op. cit., p. 269 y 327 ss.

Sta. Iglesia, a los que advertirá que para la asistencia al Coro al que son convidados, han de presentarse con traje negro y decente, sin cuya cualidad no serán admitidos a la Orquesta en dichos días.

También se dirá al mismo Sr. Maestro de Capilla que para las Exequias y Entierros de los Sres. Prelados y Prebendados de esta Sta. Iglesia prepare y disponga un Oficio completo de Difuntos a papeles, sin más acompañamiento de Instrumentos que los de dotación, a saber: Bajones y Clarinetes⁵⁷, cuyos Oficio servirá también en las Honras anuales a los Sres. Reyes Católicos⁵⁸.

Esta misma situación de penuria económica y de escasez de los recursos humanos, dará al traste con el boato con que se celebraba la solemnidad de los Patronos durante la segunda mitad del s. XVIII⁵⁹. Baste comprobar de qué forma tan simple se suprime en 1835 una procesión que se ha podido documentar desde el siglo XVI⁶⁰: *“El Sr. Deán propuso que en atención a las circunstancias actuales en que se encuentra esta Sta. Iglesia de escasez de Ministros, y por estar licenciado el Colegio Seminario, falto el de Seises, enfermos, ausentes y vacantes un considerable número de Prebendados, e imposibilitado el paso por una de las Calles principales, le pareció se suspendiera por este año la Procesión a los Santos Mártires, por la Festividad de los Santos Patronos de esta Ciudad. Y el Cabildo teniendo en consideración los motivos referidos, y que la Función es trasladada y no en día propio, acordó aprobar la propuesta del Sr. Deán, conviniendo el Sr. Gobernador del Obispado que estaba presente, en que las causas eran suficientes para esta suspensión⁶¹. Y también en 1837: “Se acordó que en el presente año fuese el Cabildo a la Iglesia de los Santos Mártires Patronos en el día de su Festividad a celebrar la Función a causa del corto número de individuos de que actualmente consta; lo cual se avisase a la Parroquia para su conocimiento; y que el día anterior a las doce hubiese repique solemnizándose la Función y Festividad Tercia cantada a Fabordón, Procesión de Capas por todo el ámbito de la Iglesia, y que la Misa de Tercia se verifique con Música de papeles, avisando este acuerdo a la Sacristía, Campanero, Maestro de Capilla y demás a quienes corresponda⁶².*

57 No hemos encontrado en todo el catálogo de Mariano Reig, maestro de capilla en este periodo, ninguna obra bajo el título “Oficio de difuntos”. Sin embargo, hemos encontrado una Misa, fechada en mayo de 1835, en cuyo comienzo del *Kyrie* se puede observar fácilmente el cantus firmus del introito de las Misas exequiales: *Réquiem Aeternam*. La instrumentación de esta Misa se corresponde además con lo dispuesto en el acuerdo capitular de enero de ese mismo año. Vid. MARTÍN MORENO, A. (dir.), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2003, p. 804. A.M.C.M, pieza 156-3.

58 A.C.C.M., 22 de enero de 1835, tomo 64, fols. 311vto.-312 vto.

59 SARRIÁ MUÑOZ, A., Religiosidad y política. Celebraciones públicas en la Málaga del siglo XVIII, Málaga, 1996, p. 20 ss., también PALOMO CRUZ, A. J., Los Santos Patronos de Málaga, apuntes para su historia y devoción, en *Via Crucis*, nº 9, 1991, p. 17 ss.

60 Cfr. MESSA POULLET, C., La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento, Tesis doctoral inédita, Granada, 1997, 4 vols. Vol. 2º, p. 527 ss.

61 A.C.C.M., 1 de julio de 1835, tomo 64, fols. 348 vto.-349.

62 A.C.C.M., 12 de junio de 1837, tomo 64, fol. 520.

En último lugar, y como curiosidad, reseñamos el acuerdo capitular por el que se decide la nota que debe dar la nueva campana bautizada con el nombre de los Santos Patronos: *“El propio Sr. García presentó el papel redactado Sr. Maestro de Capilla de los tonos que deberán tener las nuevas campanas que han de fundirse, en armonía y consonancia con las otras que existen en la torre. Y su dictamen es como sigue (...) Santos Patronos: Deberá ser su tono el de SOL”*⁶³. Quizás pueda parecernos un poco tardío el año 1851 como fecha para decidir el tono que debe dar una campana, sobre todo si tenemos en cuenta que la torre se concluyó en la década siguiente a 1770⁶⁴ y que en 1784⁶⁵ se encargan a Fernando Venero Vizcaíno ocho campanas que se realizaron en Málaga, aprovechándose algunas de las anteriores para completar el bronceo conjunto⁶⁶. Entre las ocho campanas nuevas se encuentra la de “Los Santos Patronos, San Ciriaco y Santa Paula”, con el considerable peso de 176 arrobas⁶⁷, que servía para tocar con ella *“a fuego, cinta”*⁶⁸, *rogativas, y al Sermón, y llamar a los Campaneros, y solo se echará a vuelo en la festividad del Corpus Christi*⁶⁹. Suponemos el funcionamiento normal de las campanas según el Libro de Adiciones hasta que en 1836 la Junta General de Gobierno requisa al Cabildo todas las campanas dejando sólo tres para las necesidades del culto⁷⁰. El cabildo pide para que en lugar de tres sean cuatro las que dejen para poder dedicar la cuarta a la iglesia capitular del Sagrario, petición que es finalmente aceptada y se manda comunicar al gobernador del obispado para que *“al presentarse los encargados del derribo de las expresadas campanas se lo puedan hacer así constar para su cumplimiento”*⁷¹. En la actualidad, con el nombre de los Santos Patronos encontramos una campana con la siguiente inscripción: *“ME HIZO D. RAMÓN Y D. MANUEL RIVAS. AÑO DE 1887”*⁷².

63 A.C.C.M., 1 de septiembre de 1851, tomo 66, fol. 463.

64 Cfr. LLORDÉN, A., Historia de la construcción de la Catedral de Málaga, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Málaga, 1988, p. 271.

65 A.C.C.M. 20 de agosto de 1784, tomo 54, fol. 436 y 25 de noviembre de 1784, tomo 54, fol. 502.

66 Adiciones al Libro que esta Santa Iglesia Catedral de Málaga tiene para el gobierno de su Torre, y Campanas, y de las obligaciones del Campanero, 1786.

67 Unos 2024 kg. si estimamos la arroba en 11 kilos y medio aprox. Por otra parte, este peso casi coincide con el de la actual campana de Santiago fundida en 1908 no sabemos si con el metal de la antigua campana de los Patronos o simplemente para colocarse en el lugar que ocupaba ésta y, por tanto, de peso y dimensiones parecidas.

68 Podríamos relacionar este toque con el hecho prodigioso ocurrido en el pueblo Villar de Cañas de la provincia de Cuenca el día 14 de enero de 1635, cuando era llevada la santa cinta a Madrid para el embarazo de la Reina y, al pasar la Reliquia frente a la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza que allí se venera, se puso a tocar la campana por sí sola largo rato. Por tanto, aventuramos que el toque “a cinta” pudiera estar destinado a anunciar los embarazos reales.

69 *Ibid.*

70 A.C.C.M., 6 de septiembre de 1836, tomo 64, fol. 447 vto. Citado en MARTÍN TENLLADO, op. cit. p. 329.

71 A.C.C.M., 7 de septiembre de 1836, tomo 64, fol. 448 vto.

72 Debemos toda la información sobre las campanas de nuestra Catedral, así como la reproducción del “Libro de Adiciones...” a la página www.campaners.com, donde se encuentran los inventarios de las Catedrales, Colegiatas e iglesias principales de España, así como las fichas realizadas en 1998 por Álvaro Mendiola.

2º RELACIÓN DE OBRAS DEDICADAS A LOS PATRONOS QUE SE HALLAN EN EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL, SECCIÓN MÚSICA⁷³.

REPERTORIO GREGORIANO.

a) Misas: En el cantoral nº 5 para las Misas de Santos (s. XVII) y en el nº 14 para las Misas propias de la Iglesia de Málaga (1704), encontramos las partes propias (introito, gradual, aleluya, ofertorio y comunión) para la festividad de San Ciriaco y Santa Paula. Dicho repertorio puede ser cotejado con sus equivalentes en el *Liber Usualis* y en el *Graduale Triplex*, si bien con notables diferencias en algunos casos, que pueden hacer dudar de la pureza de las fuentes consultadas por los copistas malagueños⁷⁴.

b) Oficio Divino: en el cantoral nº 75 (s. XVIII), encontramos a partir del folio 22 v. las primeras y segundas vísperas para el común de mártires, que puede ser cotejado con lo contenido en el *Liber Usualis* para dicho oficio, así como la antífona *Impii super iustos*, fol. 64 v., de la que no se encuentra paralelo alguno en otros repertorios. En el cantoral nº 82, no hay música, pero se encuentran los salmos que debían cantarse o recitarse en la festividad de los Patronos en el folio 49.

c) Procesiones: El cantoral nº 90 (s. XVII) y los catalogados como Liturgia 75 (1729) y Toledo 69 (siglos XVII-XVIII) se complementan y contienen los Responsorios y Versículos que se deben cantar en las procesiones (entendemos que tanto las claustrales como las que se hacían con las imágenes de los Patronos o, incluso, hacia su iglesia). Curiosamente, el responsorio 3º, *Tradiderunt*, es al que pondría música Sanz, como veremos más adelante.

MÚSICA DE PAPELES.

A.M.C.M. Pieza 174. 3.

Autor: Francisco Sanz, maestro de capilla entre 1684 y 1732.

Fecha: sin año.

Título: Motete a 4 con órgano.

Forma musical: Motete.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: sin indicación de tempo.

Tonalidad: modo 8º.

Plantilla: tiple, alto, tenor, vaxo y órgano.

Letra:

Tradiderunt corpora sua propter Deum ad suplicia et meruerunt habere coronas

⁷³ Las presentamos ordenadas cronológicamente.

⁷⁴ Para todo lo relacionado con el repertorio de canto llano en el Archivo de Música, vid. VEGA GARCÍA-FERRER, J., Los cantorales de canto llano de la Catedral de Málaga, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007.

perpetuas. Isti sunt qui venerunt ex magna tribulatione et laverunt stolas suas in sanguine Agni⁷⁵.

A.M.C.M. Pieza 62, 6.

Autor: Juan Francés de Iribarren, maestro de capilla entre 1733 y 1767.

Fecha: 1745.

Título: Motete a 4 con violines, trompa y baxón a los Stos. Patronos Ciriaco y Paula.

Forma musical: Motete.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: A medio ayre.

Tonalidad: Mi b mayor.

Plantilla: tiple 1º, tiple 2º, alto, tenor, violín 1º, violín 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, baxón, acompañamiento⁷⁶.

Letra:

Impii super iustos iacturam fecerunt, ut eos morti traderent, at illi gaudentes susceperunt lapides ut mererentur accipere coronam gloriae.

A.M.C.M. Pieza 195, 8.

Autor: Jaime Torrens, maestro de capilla entre 1770 y 1803⁷⁷.

75 La segunda mitad del texto se corresponde con los versículos 14 y 15 del capítulo 7º del Apocalipsis.

76 Desde que transcribimos y recuperamos para el culto este motete de Iribarren, advertimos en la parte de violín un tipo de escritura que nos hacía recordar el concepto vivaldiano de "violino in tromba", que podemos escuchar en los conciertos RV 221, RV 311 y RV 313. Además de la textura de la propia parte de violín en sí, hemos tenido en cuenta dos circunstancias a la hora de confirmar nuestra hipótesis: el hecho inusual de que Iribarren escriba una sola parte de violín, cuando lo habitual es que lo haga a dos violines (raramente tres violines o dos violines y viola), lo que parece indicar que quiere dar más fuerza a esta parte recurriendo al unísono y, por otro lado, sabemos que los instrumentistas de viento-metal (los que tocaban los clarines y las trompas) eran los mismos que usaban alternativamente ambos instrumentos. De hecho, en muchas composiciones observamos la parte de clarín 1º-trompa 1ª en el mismo papel, al igual que el clarín 2º-trompa 2ª, que va cambiando de clave indicando con ello el cambio de instrumento (clave de sol para el clarín y de fa para la trompa). Como en este breve motete ya están "utilizadas" las dos trompas y no se prevé el uso alternativo con los clarines, entre otras cosas por tratarse de una sola y breve composición, la parte supuestamente dedicada a estos es pasada a los violines al unísono en la textura que, como decíamos, recuerda el uso que a veces hacía Vivaldi de los violines (y de otros instrumentos) en defecto de las trompetas. Cfr. TALBOT, M., "Vivaldi", Alianza Música, Madrid, 1990, págs. 35 y 140. Además, después de haber comprobado empíricamente en reiteradas ocasiones lo adecuado (y lucido) del uso de la trompeta pícolo para esta parte de violín podemos utilizar el adagio latino que sostiene que "Contra facta non valent argumenta". Dicha comprobación ha sido posible gracias a la colaboración del soberbio trompetista José Antonio Moreno, solista de la Banda Municipal de Música de Málaga.

77 Las letras de los villancicos estaban sometidas a la censura, lo que explica el hecho que, recién incorporado a la Capilla, Torrens preguntara por quién debía "reconocer la letra antes de mandarlas a la imprenta" (A.C.C.M., tomo 51, fol. 270). Sabemos que, en la época de Iribarren, el autor de la letra de muchos villancicos fue el poeta de la Corte José Guerra (Archivo Catedral de Málaga, leg. 616, carta de Alejandro Ferrer de 5 de agosto de 1749 solicitando el puesto de José Guerra; también LLORDÉN, A., Notas históricas de los Maestros de Capilla en la Catedral de Málaga (1641-1799), en Anuario Musical, nº 20, 1965, p. 148) y más tarde Alejandro Ferrer (A. C. M., leg. 616, carta de Alejandro Ferrer de 2 de septiembre de 1749 agradeciendo su admisión; más ampliamente, ALVAR, M., Villancicos dieciochescos, Málaga, 1973). Durante el periodo en que se compuso la colección de villancicos de Torrens dedicados a los Patronos, el cabildo malacitano contó con Miguel Pérez Bailón, poeta malagueño y maestro mayor de las reales escuelas, quien se mantendría en este puesto hasta 1798, año en que fue suprimido este género en las catedrales españolas (A.C.C.M., tomo 52, fol. 151 vto., 11 de noviembre de 1775 y tomo 57, fol. 554, 14 de noviembre de 1798). Vid. MARTÍN QUIÑONES, M. A., La

Fecha: 1782.

Título: Villancico a 6 a los SS. Martyres con violines y trompas.

Forma musical: Villancico.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: Andante. Coplas despacio.

Tonalidad: Do mayor.

Plantilla: alto, tenor (1º coro), tiple, alto, tenor, bajo (2º coro), violín 1º, violín 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, acompañamiento.

Letra:

Hoy con devoción corriendo llegad, / si a vuestros Patronos queréis celebrar./
Sus gracias derraman en esta ciudad,/ venid a sus cultos, corriendo llegad./ Pedid
confiados que os remediaran,/ el clamor levante la voz a compás./ Hoy con devoción
llegad. Venid, llegad/ si a vuestros Patronos queréis celebrar.

A.M.C.M. Pieza 197. 10.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1782.

Título: Villancico a dúo a los Santos Mártires con violines.

Forma musical: Villancico.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: Recitado. Aria a dúo, largo. Allegro. Largo.

Tonalidad: Mi menor.

Plantilla: Tiple y alto a dúo, violín 1º, violín 2º, acompañamiento.

Letra:

Mártires santos, campeones fuertes,/ llama de amor despiden vuestros pechos./
Impetrados de Dios las buenas suertes/ de ser en tal volcán de amor desechos./ Tú
Ciriaco feliz, tú Paula hermosa,/ fuiste en la eterna luz cual mariposa,/ os colmó del
esfuerzo más valiente,/ os abrasó en la llama más ardiente,/ para que así en su tálamo
sagrado/ os unáis al Cordero inmaculado./ Tú Paula preclara, tú invicto Ciriaco,/ dad
esfuerzo al flaco,/ Tú libra, tú ampara la grey del Señor./ Los bienes alcanza del brazo
divino,/ pues tu pueblo fino/ su dicha afianza en vuestro favor.

A.M.C.M. Pieza 200. 4.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1783.

Título: Villancico a solo a los SS. Mártires con violines.

Forma musical: Villancico.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: Recitado. Andante moderato. Aria, andante poco. Allegro.

Tonalidad: Sol menor.

Plantilla: Tiple, violín 1º, violín 2º, acompañamiento.

Letra:

O adalid invencible en los combates/ feliz Ciriaco que al tirano abates/ protege tus devotos consolando/ a cuantos a tu amparo están clamando/ y tu Paula feliz que trasladada/ del tronco vil a celestial morada/ por el Iris de paz ya te venera/ este pueblo/ obsequioso que en ti espera/ y en tu favor confía/ ver de la luz el permanente día./ Dad mártir, dad con pasos diligentes/ el favor que te piden hoy las gentes./ Si mi esperanza, si mi consuelo/ solo en el cielo debo fijar/ no desconfío patrón glorioso/ que poderoso me has de amparar.

A.M.C.M. Pieza 204, 2.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1783.

Título: Villancico a 7 a los SS. Martyres con violines y clarines.

Forma musical: Vocal-instrumental.

Género: Villancico.

Tempo: Estribillo, allegro vivo. Coplas, largo.

Tonalidad: Re mayor.

Plantilla: Tiple 1º, tiple 2º, alto 1º, alto 2º, tenor 1º, tenor 2º, bajo, violín 1º, violín 2º, clarín 1º, clarín 2º, acompañamiento.

Letra:

Religioso jardín, excelente ciudad/ que a Paula y Ciriaco obsequios le das. / Aplaudid, celebrad, tributando el honor y alabanza a quien quiso tu tierra ilustrar. / Aplaudid celebrad, que aunque más tributéis rendimientos no podréis su favores pagar. / Aplaudid, celebrad, pues clamores humildes y ruegos pueden mucho del cielo alcanzar / En el amparo confía de Ciriaco y su bondad / que en la presencia divina te alcance felicidad.

A.M.C.M. Pieza 188, 12.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1783.

Título: Villancico a solo a los SS. Martyres Ciriaco y Paula con violines y trompas.

Forma musical: Villancico.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: Recitado. Aria largo, allegro, largo, allegro.

Tonalidad: Mi b mayor.

Plantilla: Tenor solista, violín 1º, violín 2º, trompa 1ª, trompa 2ª y acompañamiento.

Letra:

Complácete bella ciudad, habitación hermosa,/ gózate de tus grandes esplendores/ llenándote de glorias y de honores,/ pues ya Ciriaco y Paula tus Patronos/

mostrarán de tus dichas los abonos,/ tributa cultos, con fervor porfía,/ aliento toma y en los dos confía./ Oh! bella población, feliz terreno!/ canta tu suerte de alegría lleno/ porque propicio Dios te ha enriquecido/ y con tal excelencia ennoblecido./ Mansión dichosa, terreno santo/ con dulce canto la voz alzado:/ que el gran Ciriaco y Paula hermosa/ de ver se goza vuestra piedad.

A.M.C.M. Pieza 189, 7.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1783.

Título: Villancico a 7 a los SS. Martyres Ciriaco y Paula con violines.

Forma musical: Villancico.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: Estrivillo andante. Dos coplas al mismo ayre.

Tonalidad: Sol menor.

Plantilla: Tiple, alto, tenor (1º coro) tiple, alto, tenor, bajo (2º coro), violín 1º, violín 2º y acompañamiento.

Letra:

Christiano pueblo fiel llegad con devoción, / llegad a dar rendidos cultos en Aras del Señor. / A Paula y a Ciriaco celebra/ pues se vio tu tierra matizada con sangre de los dos/ para que vuestros ruegos merezcan su atención/ de quien rendir no pudo la astucia infiel a Dios/ Paula, bella es tu alegría, es tu amparo y protección/ que ruega con eficacia por vuestro total favor/ Al gran Ciriaco invencible tributad vuestro loor/ porque del trono divino impetra la protección.

A.M.C.M. Pieza 207, 2.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1785.

Título: Villancico a solo a los SS. Martyres con violines.

Forma musical: Villancico.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: Recitado. Aria, andante cómodo.

Tonalidad: La mayor.

Plantilla: Tiple solista, violín 1º, violín 2º, acompañamiento.

Letra:

Vivientes, qué fortuna! qué consuelo/ que con Ciriaco y Paula allá en el cielo/ tenéis dos protectores seguros,/ que son en defenderos fuertes muros:/ ya como luz la oscuridad deshacen/ y en abundantes lluvias satisfacen/ la sed ardiente con que el pueblo ruega/ con pecho humilde con creencia ciega:/ ya el esperado bien el cielo embía./ Alegría vivientes, alegría./ Fieles estad constantes,/ pues su favor y ayuda/ conseguís sin duda/ en todo mal sensible/ con tanta protección./ Ya os mirarán propicios/ quitando vuestras penas/ y dando a manos llenas/ los bienes que no impidan/ la eterna salvación.

A.M.C.M. Pieza 207, 4.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1785.

Título: Villancico a 4 a los Stos. Mártires con violines.

Forma musical: Villancico.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: Estribillo, andante cómodo. Coplas, andante cómodo.

Tonalidad: Mi b mayor.

Plantilla: tiple 1º, tiple 2º, alto, tenor, violín 1º, violín 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, acompañamiento.

Letra:

Ya Málaga alienta, su tierra se ensalza, / los fieles se alegran, florecen las plantas. / Ciriaco invencible, benéfica Paula, / sus bienes procuran, sus males espantan/ y en calles y templos sus plácemes cantan/ alegres los hombres con voz de alabanza. / Ya de la divina diestra mil bienes al pueblo bajan/ porque los Santos Patronos nunca olvidan a su patria. / Con su sangre nos dejaron la tierra santificada/ y a Dios piden que produzca los frutos con abundancia.

A.M.C.M. Pieza 182, 1.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1787.

Título: Aria de tenor a solo con violines a los Stos. Patronos.

Forma musical: Aria.

Género: vocal instrumental.

Tempo: Recitado, andante. Aria, andantino.

Tonalidad: Fa mayor.

Plantilla: Tenor solista, violín 1º, violín 2º, acompañamiento.

Letra:

Al impulso feroz del infame enojo/ Las piedras del tormento disparadas/ A Ciriaco y Paula dirigidas/ Del sacrílego monte son despojo/ Oh, víctimas humildes y sagradas /Que exponéis al martirio vuestras vidas/ Con cuyo fiel católico desvelo/ Sois de Málaga honor, gloria del Cielo!/ Atienda a vuestro suspiro poderoso/ Nuestro culto y obsequio fervorosos/ ¿ mortales qué fortuna/ que en este hermoso cielo/ venere vuestro celo/ a Paula como luna/ y a Ciriaco como sol!/ Y ya que nuestra tierra/ Produjo tales luces/ Destruyan los capuces/ De tenebrosa guerra/ Que impide su esplendor.

A.M.C.M. Pieza 182, 2.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1787.

Título: Aria a solo de tiple a los Stos. Patronos con violines y trompas "Celebrad malagueños".

Forma musical: Aria.

Género: Vocal instrumental.

Tempo: Recitado. Andante cómodo.

Tonalidad: Sol mayor.

Plantilla: Tiple solista, acompañamiento, violín 1º, violín 2º, trompa 1ª, trompa 2ª.

Letra:

Celebrad malagueños moradores, aplaudid habitantes de esta tierra de Ciriaco y Paula/ la brillante fe poderosa con que en fuerte guerra del gentilísimo ingrato los furores/ quebranta y queda de su ardor triunfante:/ ríndanle cultos y veneraciones sus patricios afectos corazones/ que aunque reinan felices en el Cielo no olvidarán jamás su patrio suelo/ Por más que la serpiente pretenda cautelosa, astuta y engañosa/ de nuestra fe constante la hermosa luz borrar:/ brama, suspira y gime de verse tan burlada/ pues nuestra fe alentada de exemplo soberano le llega a destrozar.

A.M.C.M. Pieza 191, 14.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1788.

Título: Villancico a los Stos. Mártires a 5 con violines y clarines.

Forma musical: Villancico.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: Estrivillo allegro. Coplas andante cómodo.

Tonalidad: Re mayor.

Plantilla: Tenor (1º coro), tiple, alto, tenor, bajo (2º coro), violín 1º, violín 2º, clarín 1º, clarín 2º, acompañamiento.

Letra:

El empíreo y la tierra,/ las flores y las plantas,/ el sol y la luna,/ el día y el alba,/ el ángel y el hombre,/ el volcán y el agua,/ aplaudan la victoria de Ciriaco y de Paula,/ pues vuelan al cielo hagámosle salva/ y en cantos sonoros celebren a coros/ la gloria que gozan el triunfo que ganan/ y alabe este pueblo la fe y la constancia/ de dos campeones en cruda batalla./ Con valor Ciriaco lucha, invicta pelea Paula/ ni a la fuerza se intimidan ni los vencen amenazas./ Llegan los dos al torrente donde sus dichosas almas/ al impulso de las piedras consiguen corona y palma.

A.M.C.M. Pieza 188, 7.

Autor: Jaime Torrens.

Fecha: 1790.

Título: Villancico a dúo a los Stos. Mártires San Ciriaco y Sta. Paula con violines.

Forma musical: Villancico.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: Recitado. Aria, andante cómodo.

Tonalidad: Si b mayor.

Plantilla: Tiple y tenor a dúo, violín 1º, violín 2º y acompañamiento.

Letra:

Ciriaco invicto, mártir esforzado,/ a quien adoración rendida he dado./Gloriosa Paula,/ protectora mía/ dulce embelezo del que en ti confía./ Qué intimidar podrá a tus protegidos/ debajo de tu amparo protegidos,/ qué avenida de penas de tormento/ no podrá detener tu valimiento,/ mas si vuestro favor es fuerte muro/ en él tu feliz pueblo está seguro./ Tú nos inspiras cuando fiel miras en nuestro mal./ Tú nos amparas cuando reparas en nuestro mal./ Dulce Ciriaco, tú al hombre flaco favor darás./Paula constante, tú al suplicante favor darás.

Si comparamos los villancicos de Torrens dedicados a los Patronos con el resto de la producción del mismo autor en éste género, observamos que prevalece la estructura “a la italiana”, es decir, recitado-aria en comparación con la forma “tradicional” que consiste en la alternancia de estribillo y coplas⁷⁸, siendo la única temática en que esto ocurre, pues en las demás (Navidad, Reyes, Concepción, Santísimo) es superior el número de villancicos que presentan la forma tradicional.

En cuanto a la plantilla instrumental, de los 12 villancicos de Torrens, seis son para dos violines y acompañamiento, sólo dos prevén el uso de clarines y los cuatro restantes requieren el uso de trompas, además de los violines tanto en este caso como en el anterior⁷⁹. En último lugar, con relación a la disposición vocal, destacan los que son para una sola voz (tiple o tenor) o a dúo (tiple-alto, tiple-tenor) en número de siete frente a los cinco restantes cuya disposición canora es a 4, a 5, a 6 y dos a 7.

A.M.C.M. Pieza 130. 3.

Autor: Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901) organista 2º intermitente y director ocasional de la capilla extravagante.

Fecha: sin año.

Título: Coplas a dúo a los Stos. Mártires Ciriaco y Paula.

Forma musical: Coplas.

Género: Vocal-instrumental.

Tempo: sin indicación.

Tonalidad: Fa M.

Plantilla: Sólo se conserva un papel suelto de bajo. Suponemos que, como mínimo, llevaría también acompañamiento.

Letra:

Pues por gracia sin igual

Fuisteis a Málaga dados

Libradnos, como abogados,

*De la ira celestial*⁸⁰.

78 Vid. MARTÍN QUIÑONES, op. cit., 470.

79 Ibid. p. 510.

80 La letra no se puede reconstruir sólo a partir de la partitura conservada. Sin embargo, podemos conocerla gracias al libro de LÓPEZ GUIJARRO A., *Novena de los Santos Mártires Ciriaco y Paula, Patronos de la ciudad*

3º EL HIMNO DE D. MANUEL RUIZ CASTRO.

Siendo párroco de la iglesia de los Mártires D. Luis Vera Ordás, encarga a D. Manuel Ruiz Castro, beneficiado maestro de capilla de la Catedral, un himno a los Patronos que pudiera ser cantado por el pueblo en el transcurso de las celebraciones en honor de dichos Santos. D. Manuel lo compone alrededor de 1950 con letra del mencionado D. Luis Vera Ordás, que llegaría a ser canónigo magistral. Según nos informa D. Manuel Gámez López, que por entonces era director de la Schola Cantorum del Seminario Diocesano, este himno era interpretado en el Seminario el día de los Patronos, es decir el 18 de junio. Sin que se sepa la suerte de este himno durante los años posteriores al traslado del Seminario a Granada a finales de los sesenta, con la consecuente desaparición de la Schola Cantorum, vemos que éste reaparece en los cultos eucarísticos de la parroquia de los Mártires, mantenidos por entonces por los hermanos de la Archicofradía de la Pasión de la misma parroquia.

Gracias al empeño del anterior hermano mayor de la Congregación, que facilita una grabación en cinta magnética del himno a D. Luis Díez Huertas, quien a su vez hace una primera transcripción “al dictado” de la cinta y recurre a seminaristas de entonces, sacerdotes hoy, que pudieron haberlo cantando en el seminario para que hagan una corrección de lo que Huertas había podido escribir, es como el himno ha podido ser finalmente recuperado y escrito, para evitar una posible pérdida definitiva.

Díez Huertas, movido por el cariño hacia D. Manuel Ruiz Castro, acomete no sólo la transcripción a una voz del himno, sino otra versión a voces mixtas del mismo, para poder ser cantado por una coral polifónica, otra versión polifónica para voces graves y, finalmente, una versión para banda de música, destinada al acompañamiento de las imágenes de los Patronos en las salidas procesionales.

HIMNO A LOS STOS. PATRONOS CIRIACO Y PAULA

Luis Vera Ordás, Phro.

Manuel Ruiz Castro, Phro. (1908 - 1996)

Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Málaga

♩ = 70

VOZ

Pri-ma- ve - ra de san - gre_y mar - ti - rio, ju - ven - tud de se - re - no mi -
 rar, sois de Cris - to la flor más tem - gra - sa que bro - tó al re -
 ir la ma - ña - na de la fe, en lus o - ri - llas del mar. Sois de
 ri - llas del mar. De Ci - rí - a - co, y de Pau - la la san - gre nues - tros
 cam - pos un dí - a re - gó. ¡Oh Pa - tro - nos! Ha - ced que flo - rez - ca y que
 D.C. a FIN
 fru - tos cua - ju - dos o - frea - can hoy que lu - ce, en lo al - to ya, el sol.

de Málaga. Málaga, 1830. También en SIMONET, op. cit., p. 73-76.

La Policromía de Andrés de Carvajal

Beatriz Prado Campos

Investigadora vinculada a la UMA

RESUMEN

En este artículo se exponen las claves para conocer y reconocer la policromía de las esculturas del insigne artista antequerano Andrés de Carvajal, estudiada desde el punto de vista de su decoración ornamental, método de ejecución para su creación y su relación a su vez, con los modelos iconográficos que representan. Con todo ello, queda manifiesto el estilo personal y característico del artista, siendo el aspecto policromo uno de los fundamentos para la atribución de sus obras.

PALABRAS CLAVE: policromía/ ornamentación/ motivo decorativo/ técnica de ejecución/ escultura/ Andrés de Carvajal.

Andrés de Carvajal's Polychrome

ABSTRACT

This article describes the keys to know and recognize the polychrome of sculpture of the notable artist from Antequera, Andrés de Carvajal, studied under the point of view of ornamental decoration, implementation method for creation and related with the iconographic models of representation. With all this, it is evident and distinctive a personal style of the artist, being the aspects polychrome, one of these fundaments to attribute your owns work of sculpture.

KEY WORDS: polychrome/ornamentation/ decorative motif/ execution technique/ sculpture/ Andrés de Carvajal.

La policromía o “piel” de una escultura es aquella que aún siendo el primer aspecto que se percibe de la misma, se relega a un segundo o tercer plano en detrimento de su talla, modelado o autoría. Con este artículo, se pone de manifiesto cuan interesante es el estudio de las policromías, hasta el punto de permitir reconocer aspectos estilísticos comunes en un mismo artista e identificarlos en sus obras cuando éste es analizado dentro de un contexto concreto.

La figura elegida para estudiar y analizar las características de sus policromías es el insigne escultor antequerano¹ Andrés de Carvajal y Campos; en su reconocida producción en la ciudad de Antequera, y máximo exponente de la policromía barroca

* PRADO CAMPOS, Beatriz: “La Policromía de Andrés de Carvajal”, en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 207-221. Fecha de recepción: Mayo de 2012.

¹ Andrés de Carvajal y Campos es almeriense de nacimiento (Fondón, 31 de julio de 1709), aunque se reconoce como hijo propio de la ciudad de Antequera, debido a que se afincó en ella desde 1740, donde fundó taller y desarrolló la mayor parte de su obra artística escultórica religiosa. Viniendo de una familia acomodada, de tradición paterna del gremio de sastres, se diferenció de sus hermanos por buscar su propio camino en el gremio de la escultura policroma, formándose en el Taller de Diego de Mora en Granada. Establecido en Antequera contrajo matrimonio con la hija del escribano Miguel Francisco de Talavera, Magdalena Talavera y Cueto, con quien tuvo un hijo, Miguel María, también escultor y pintor, aunque por el momento no se le atribuye ninguna producción artística, probablemente debido a la sombra que su padre proyecta.

Antequerana junto a la familia de los Márquez. Este artículo nace como resultado de una profunda investigación acerca de los motivos ornamentales y técnicas de ejecución desarrollados en las policromías antequeranas aplicadas en la escultura exenta (un total de 135 esculturas), que se materializó en una tesis doctoral².

Las policromías de Carvajal se caracterizan por tener un estilo policromo bien definido, sin excesos técnicos, con motivos decorativos de sencillo trazado, de creación propia y singulares peculiaridades, que definen en su conjunto un estilo personal, que de alguna manera ha calado profundamente en el ámbito artístico-cultural antequerano. Su personalidad artística estriba fundamentalmente en la maestría con la que desarrolla el programa policromo, conjugando los motivos decorativos con la decoración de fondo de las indumentarias, a la vez que establece una metodología de ejecución precisa y concreta y que aplica según la iconografía del personaje representado. Por todo ello el artículo se divide en tres grandes apartados: A. motivos decorativos, B. decoración de los fondos de las indumentarias y C. iconografía.

A. MOTIVOS DECORATIVOS.

Uno de los aspectos que definen y caracterizan el estilo policromo de Andrés de Carvajal, son los motivos decorativos que emplea en la decoración de las indumentarias de sus esculturas. Se aprecian cualidades formales relacionadas con el diseño, técnica de ejecución y naturaleza, que permiten reconocer sus obras y su estilo policromo.

Los motivos decorativos que emplea se caracterizan por presentar en su conjunto, diseños de trazado sencillo en los cuales las líneas de contorno están bien definidas y cierran los motivos, reconociendo las formas fácilmente, a excepción de aquellos motivos que emplean la misma técnica que en la decoración del fondo y es entonces cuando resulta más confusa su percepción visual.

Las técnicas de ejecución con las que juega para la elaboración de los motivos son las zonas de reserva de metal, tanto oro como plata, generalmente decoradas con punzonados que rellenan o dibujan el motivo, y trazos a pincel para siluetear contornos, o tintas planas superpuestas que rellenan el motivo y crean trasparencias que van generando el efecto de volumen.

2 PRADO CAMPOS, Beatriz. *Estudio Comparativo de la Policromía Aplicada a la Escultura Exenta en Madera de los Siglos XV al XVIII en Antequera, Málaga: Motivos Ornamentales y Técnicas de Ejecución*. Sevilla, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011.



La naturaleza de los motivos a los que recurre Carvajal para sus ornamentaciones está inspirada en la flora de su entorno, recreando motivos de naturaleza floral y vegetal. Destaca la creación del motivo denominado “forma poligonal de aristas vivas” que es exclusivo y seña de su mano como artista. Los principales motivos ornamentales hallados en sus policromías son los siguientes:

Lazos y guirnaldas: son elementos decorativos con formas ondulantes y aparentemente desordenadas, que distribuyen el espacio compositivo polícromo, insertándose alrededor de ellos otros motivos decorativos, generalmente de naturaleza floral. En cuanto a técnica de ejecución, los presenta en oro³ y plata⁴ pulida con decoraciones punzonadas, o bien, policromados⁵, y siempre, todos ellos presentan los contornos delimitados con trazos finos a pincel.

[1] Formas poligonales de aristas vivas: este modelo decorativo es completamente exclusivo de su manufactura, ya que no se han hallado en las obras de otros artistas. Presentan formas planas imitando polígonos, en los que las líneas de contorno son ligeramente curvas, generalmente inclinadas hacia el epicentro, pero a su vez cortantes. Técnicamente son trabajos en oro pulido con decoraciones de huellas rectangulares punzonadas, y el perímetro silueteado con líneas a pincel. Es un elemento secundario que complementa a otro de mayor relevancia de naturaleza floral.

3 Escultura de Santiago de la Iglesia de Santiago (40-ISAR01E1).

4 Esculturas: Virgen del Refugio de la Iglesia Convento de Nuestra Señora de los Remedios (57-ICNSRR02E1B) y Santa Eufemia de la Iglesia Convento de Santa Eufemia (43-ICSER03E1B).

5 Escultura de San José de la Iglesia Convento de la Trinidad (107-ICTR02E1).



[2] Bulbo floral: este tipo de motivo, al igual que el anterior, es exclusivo de Carvajal. Su diseño básico consta de una forma redondeada central, de la que nacen un conjunto de hojas en la parte inferior con un pequeño tallo fino y alargado. Generalmente la visión del motivo es de perfil o tres cuartos, y las técnicas que se emplean, varían de unos casos a otros, predominando la técnica a pincel que rellena el motivo a base de una superficie plana, silueteándose con trazos más oscuros el dibujo.

[3] Racimo de fruto de olivo: se caracteriza por presentar varios pequeños y finos tallos unidos, que terminan en una forma esférica que simula un fruto. Aparecen agrupados en dos o tres tallos con fruto, o bien individualmente. La técnica más utilizada para realizar el fruto es a pincel, superponiendo capas que van creando la forma más o menos esférica, también se han observado frutos realizados a base de reservas de oro pulido punzonadas, y todos ellos, siempre silueteados con líneas a pincel. Los tallos se trabajan con finas líneas a pincel, combinando trazos claros y oscuros.

Florales: los motivos de naturaleza floral son los más recurrentes tanto en las policromías del artista como en la policromía antequerana en su conjunto. La variedad en las formas es muy amplia y variada, así como la distribución de los diferentes planos de importancia visual de las distintas partes del ornamento. Destacan los tratamientos técnicos, en donde reside la grandeza del artista, ya que combina distintos métodos de una forma singular que al observarlos hacen



reconocible su estilo. Las técnicas que emplea son tres: a pincel, reserva de oro y punzonados. La primera, a pincel, la utiliza para crear el motivo en todo su conjunto, o bien, realiza una parte de él con esta técnica y lo complementa con las otras, quedando en un plano principal o secundario. La segunda técnica, reserva de oro o plata, aparecen como parte del motivo, constituyendo la zona central o bien acompañando al motivo principal. Y en la tercera técnica, los punzonados, siempre van ligados a las zonas de metal, constituyendo la decoración principal de los mismos. Aunque la función más común, es la de relleno de toda la superficie de reserva, cuando a motivos se refiere, también cumplen la función de siluetear y trazar contornos o refuerzos del dibujo del motivo decorativo.

[4] Ramilletes: el motivo parte de un mismo tallo que se ramifica y remata con distintos elementos ornamentales, las ramificaciones y remates varían de unos motivos a otros. Al igual que en los motivos florales, los procedimientos técnicos son: realizado exclusivamente a pincel, o combinado con elementos en reserva de oro o plata punzonados.

Red: estos motivos son característicos de las policromías barrocas antequeranas de tipo tridimensional⁶, y no especialmente de este autor, pero se han observado en una de sus obras⁷. El diseño del motivo se configura a partir de una forma poligonal de aristas vivas, en las que se distribuye el espacio en forma

6 PRADO CAMPOS, Beatriz. *Estudio Comparativo de la Policromía Aplicada a la Escultura Exenta en Madera de los Siglos XV al XVIII en Antequera, Málaga: Motivos Ornamentales y Técnicas de Ejecución*. Sevilla, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011. Pág. 365 a 371.

7 Escultura de San José de la Iglesia de la Encarnación (111-ICER02E1).

de red cuadrada dispuesta en diagonal. El entramado de la red se realiza a partir de líneas finas a pincel y el interior de los escaques se decora con motivos florales.

Panal: es un caso único, puesto que solo se ha observado en una escultura⁸. El diseño del motivo está formado con una especie de óvalo de color blanco, en el que una línea azul va ascendiendo horizontalmente, rematado con una flor, también realizada a pincel.

Hojas: son motivos vegetales independientes en forma de hojas escamadas agrupadas alrededor de un mismo tallo. Se realizan en plata pulida con remates a pincel, empleando una gama de colores grisáceos y azulados.

B. DECORACIÓN DE LOS FONDOS DE LAS INDUMENTARIAS.

Cada uno de los ropajes que recrean la indumentaria de una escultura, están ornamentados por motivos decorativos que aparecen en un primer plano visual respecto a un fondo. Dicho fondo, a su vez presenta un determinado proceso técnico de ejecución. Si ese proceso se reitera en el contexto de un conjunto de obras, estamos ante una metodología de ejecución particular, como es el caso que nos ocupa del artista Andrés de Carvajal.

El escultor desarrolla tres tipos de métodos de ejecución que aplica en la construcción de las policromías de sus obras, y nos permiten reconocerlas y atribuirles. Son los siguientes:

Método 1: motivos decorativos a pincel aplicados sobre fondo de oro decorado con punzonados.

Una parte de la indumentaria de la escultura (túnica o manto, cara exterior) está realizada a partir de láminas de metal dorado pulidas, aplicadas directamente sobre una capa previa de bol. Presentan la singularidad, de que posteriormente no se recubre dicha superficie con ninguna otra capa de color que impida la observación del oro, dejándolo completamente a la vista. De esta forma, el brillo del oro pulido se alterna con zonas mates producidas por los rehundimientos practicados en forma de incisiones punzonadas con huellas de tipo rectangular embotada, recubriendo íntegramente la superficie metálica. Estos fondos suelen ir ornamentados con motivos decorativos tratados principalmente con una técnica a pincel. [5] [6]

8 Escultura de Santa Eufemia procedente de la Iglesia Convento de Santa Eufemia (43-ICSER03E1B).



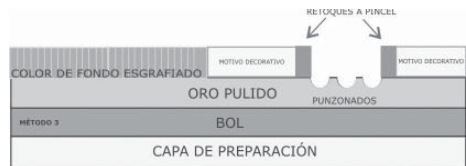
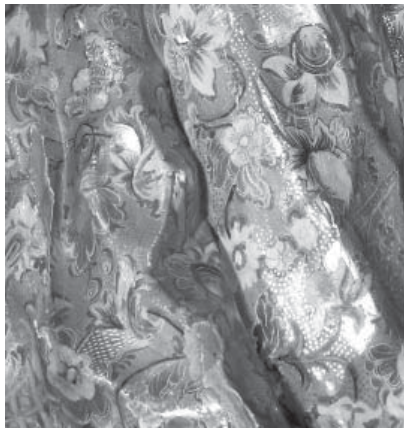
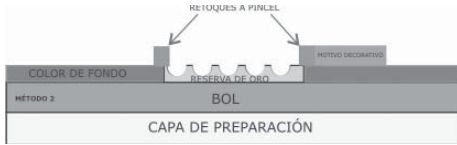
Método 2: motivos decorativos en reserva de oro y a pincel sobre superficie dorada parcialmente y policromada sin decoración.

La indumentaria de la escultura (túnica o manto, cara exterior) está configurada partiendo de una capa de color de fondo aplicada directamente sobre la capa de bol, sin existir una capa intermedia de oro, salvo zonas metálicas (oro o plata) dispuestas parcialmente sobre el conjunto de la superficie, y que serán destinadas a la creación de los motivos decorativos que la ornamenten. Esta policromía monocromática, aparece sin ningún tipo de decoración esgrafiada o punzonada, con un aspecto sustancialmente mate y superficie ligeramente rugosa, a diferencia del aspecto que ofrecen los fondos de las indumentarias ejecutadas técnicamente con el método 1. Los motivos decorativos que recubren estos fondos, están realizados combinando zonas tratadas a pincel y zonas de reserva de oro o plata, generalmente decoradas a su vez con punzonados en forma de huellas rectangulares embotadas. [7] [8]

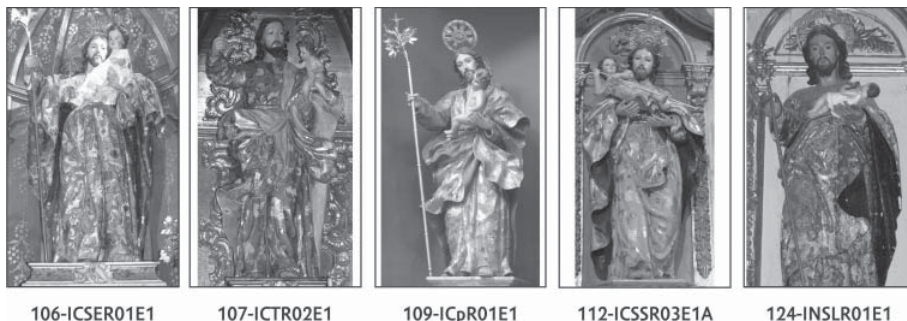
Método 3: motivos decorativos en reserva de oro y a pincel sobre superficie dorada íntegramente y policromada con decoración.

De los tres métodos que se han verificado, éste es el más complejo y completo en cuanto a técnica, ejecución y riqueza ornamental, ya que en él se combinan los dos métodos anteriores y se introducen nuevos elementos.

En este método, la zona de indumentaria a decorar (túnica o manto, cara exterior) está realizada a partir de una superficie dorada y pulida íntegramente, previa capa de bol. Sobre ella, se aplica una capa de color generalizada reservando determinadas zonas de oro destinadas a configurar los motivos decorativos. Estos fondos policromados en un único tono, presentan decoraciones esgrafiadas con



huellas generalmente rayadas o moteadas, que a su vez dan a la policromía un aspecto más lustroso y brillante con respecto al efecto hallado en las policromías del método 2. Los motivos decorativos, siguiendo el estilo del artista, se basan en la combinación de zonas en reserva de oro decoradas con punzonados; en este punto los tipos de huellas son más variados que en los casos anteriores, combinados con zonas trabajadas a pincel. Estas policromías son más ricas en cuanto a efectos ópticos debido a la variedad de huellas que mezcla e incorpora, así como por la alternancia de motivos en reserva de plata con los ya mencionados de oro. [9] [10]



C. ICONOGRAFÍA.

Una vez conocidos y analizados los métodos de ejecución que Andrés de Carvajal emplea para la realización de sus obras, se ha podido constatar una relación directa entre la función iconográfica de los personajes representados y el procedimiento policromo y programa decorativo de las vestimentas.

Iconográficamente, la obra de Carvajal se materializa mayoritariamente en la figura masculina frente a la femenina, destacando como primer modelo iconográfico característico del autor, las representaciones del Padre de Dios en la Tierra, **San José**, que constituye a su vez, un modelo iconográfico y plástico muy recurrente en la escultura barroca antequerana. El segundo modelo iconográfico representa una serie de **santos**, obras de segundo orden en su mayoría, y consideradas como obras de taller, y el tercer modelo iconográfico dedicado a la representación femenina, con iconografías de gran calado en el ámbito antequerano, como la **Virgen** y **Santa Eufemia**, patrona del municipio.

SAN JOSÉ: PRIMER MODELO ICONOGRÁFICO.

La iconografía de San José a manos de este escultor está representada por un conjunto de ocho esculturas procedentes de distintas iglesias de Antequera. Se ha incluido dentro de este grupo iconográfico una excepción, la representación del Apóstol Santiago de la Iglesia de su nombre, por presentar concordancias estilísticas y formales similares, desarrollando el mismo procedimiento técnico que el resto de las obras.

Las indumentarias que portan estas esculturas están compuestas fundamentalmente por túnica y manto. Analizando y comparando detenidamente

dichos ropajes, se han observado características técnicas comunes entre ellos, en cuanto a gama cromática, métodos de ejecución, naturaleza y diseño de los motivos decorativos, entre otros.

Si nos centramos en la decoración de las túnicas, el primer aspecto en común que presentan todas ellas es, la utilización de un tono base monocromático azul-celeste, como única paleta de color que las recubre de forma homogénea y plana. En cuanto a procedimiento técnico de ejecución, se alternan dos métodos:

- El **método 2**, empleado en cinco esculturas⁹: como tal, es característico de este método el generar una superficie más plana y mate que los otros métodos conocidos de Carvajal, ya que el oro solo se suscribe a los motivos decorativos, encontrándose aplicado de forma parcial en el conjunto de la superficie de las túnicas. Los motivos decorativos empleados alternan formas poligonales de aristas vivas y flores realizadas a partir de la superposición de capas de color. Las túnicas están rematadas por cenefas decoradas con oro pulido punzonado, presentando diseños de cintas ondulantes y en zig-zag. [11]

- El **método 3**, empleado en sólo dos esculturas¹⁰: a diferencia de las anteriores, éstas presentan unas túnicas más ricas tanto en su decoración como en el aspecto óptico determinado por el brillo que refleja el oro aplicado en toda la superficie de las túnicas. La presencia de motivos decorativos es muy destacada ocupando prácticamente toda la superficie y distribuyéndose de forma ordenada repitiendo un mismo módulo. El equilibrio entre zonas de oro y a pincel es constante, y se unen ambos para formar la unidad de la decoración. En la imagen de San José de la Iglesia de los Remedios, destaca la presencia de zonas plateadas pulidas incluidas dentro de la decoración. Las formas poligonales de aristas vivas dan paso a otras formas más curvas y redondeadas que se complementan con motivos florales más complejos en cuanto a su ejecución, incluyendo los motivos en forma de ramillete. Siguen apareciendo motivos de frutos que nacen de las hojas de las flores. Las cenefas que rematan las túnicas aparecen en oro pulido punzonados presentando diseños de cintas ondulantes con elipses. [12]

En este conjunto de obras destaca que las decoraciones de los mantos en su cara externa emplean el **método 1**, aportando una gran luminosidad al conjunto y priorizando la mirada hacia esas zonas, frente a las túnicas. Los motivos decorativos se componen principalmente de formas florales, vegetales, o combinadas entre sí,

9 Las esculturas que constituyen este grupo son: San José de la Iglesia Convento de Santa Eufemia (106-ICSER01E1), San José de la Iglesia Convento de la Trinidad (107-ICTR02E1), San José de la Iglesia Convento de Capuchinos (109-ICpR01E1), San José de la Iglesia Colegial de San Sebastián (112-ICSSR03E1A) y San José de la Iglesia Convento Nuestra Señora de Loreto (124-INSLR01E1).

10 Las esculturas que constituyen este grupo son: San José de la Iglesia Convento Nuestra Señora de los Remedios (108-ICNSRR03E1B), San José de la Iglesia Convento de la Encarnación (111-ICER02E1).



108-ICNSRR03E1B



111-ICER02E1



40-ISAR01E1

realizadas a pincel todas ellas. El diseño de los motivos consiste en una estructura base en forma de tres tallos unidos por un punto del que nacen flores, hojas y frutos. Las esculturas de las Iglesias de la Trinidad y la Encarnación, incorporan motivos de guirnalda y motivos de red, y ramillete respectivamente, todos ellos realizados a pincel. En estas policromías, el manto carece de cenefa, continuando el oro hasta los bordes sin ningún tipo de ornamentación final.

A diferencia de la homogeneidad de procedimiento técnico empleado para los mantos en su cara externa, los mantos en su cara interna, no presentan una unidad concreta respecto a su técnica. Aparecen policromados tanto en color verde con (106-ICSER01E1) y sin decoración (109-ICpR01E1 y 112-ICSSR03E1A); policromados en ocre sin decoración (107-ICTR02E1); corlados en verde con decoración (111-ICER02E1); o sin decoración (124-INSLR01E1), y empleando el método 1 (108-ICNSRR03E1B).

[13] La escultura de Santiago (40-ISAR01E1) va ataviada con túnica y capa, presenta el **método 3** en la túnica que es de color blanco, y ningún tipo de decoración en la capa, a excepción de la cenefa de oro que cubre todo el perímetro. La túnica está decorada con esgrafiados rayados horizontales sobre blanco en el fondo. La decoración está compuesta por motivos de naturaleza floral y vegetal a pincel, y en reserva de oro que se disponen de forma ordenada alrededor de los motivos dorados en forma de lazos con aristas vivas y silueteadas a pincel. Se remata tanto el borde del manto como de la túnica con una cenefa con diseños de flores en oro pulido punzonado.

SANTOS: SEGUNDO MODELO ICONOGRÁFICO.

El segundo grupo iconográfico que mayoritariamente representa la obra de Carvajal, es un conjunto de nueve esculturas¹¹, donde se representan imágenes masculinas de santos, dos ángeles abanderados y excepcionalmente una representación de Santa Teresa (49-IBR03E1B). Este conjunto de obras se caracterizan por ser imágenes de orden secundario, ya que la mayor parte de ellas se ubican en los laterales de altares o retablos, como parte integrante del discurso iconográfico pero sin ser las protagonistas del mismo, exceptuando las figuras de San Francisco (79-ICSDR03E1A) y Santo Domingo (78-ICSDR03E1B), que constituyen las imágenes centrales del retablo Mayor de la Iglesia Convento de Santo Domingo, y como tal presentan motivos decorativos a pincel más trabajados que en el resto de las esculturas. [14] [15]

La mayor parte de estas esculturas están consideradas por los investigadores como obras de taller, de escasa calidad artística en cuanto a policromía se refiere. Ello se refleja directamente en el aspecto formal de las policromías, por otro lado muy similar entre ellas, en el que los colores, motivos y procedimientos se repiten. La gama cromática que emplean de escaso colorido, se centra en los tonos blanco, negro, gris y marrón, con algunas excepciones de colores más intensos como rojos y azules. Al emplear como procedimiento de ejecución el **método 2**, las policromías presentan un aspecto apagado como consecuencia directa de la inexistencia de una capa intermedia de oro entre el bol y la capa de color de fondo de la policromía. Por el contrario, destacan los motivos decorativos en reserva de oro, ya que el brillo de estas zonas contrasta fuertemente con la austeridad del color mate de fondo, y los motivos a pincel quedan relegados a un segundo plano, confundándose a cierta distancia con el fondo de las policromías.

Los motivos decorativos de las vestimentas, se reiteran de unas obras a otras, son en general de trazado sencillo y repetitivo, con formas poligonales de aristas vivas y frutos característicos del autor, o bien, de naturaleza floral y vegetal, o combinadas. Las cenefas que rematan las indumentarias son en su totalidad doradas y con decoración en forma de zig-zag con palmetas o flores de lis.

11 Las esculturas que constituyen este grupo son: San Antonio Abad de la Iglesia de Belén (48-IBR03E1A), Santa Teresa de la Iglesia de Belén (49-IBR03E1B), San Cayetano de la Iglesia Convento de San Agustín (68-ICSAR02E2), San Rafael de la Iglesia Convento San Sebastián (71-ICSSR03E1B), San Joaquín de la Iglesia Convento San Sebastián (75-ICSSR07E1A), San Cristóbal de la Iglesia Convento San Sebastián (76-ICSSR07E1C), Ángeles Abanderados de la Iglesia Convento San Sebastián (77-ICSSR07E2A-C), y Santo Domingo de la Iglesia Convento Santo Domingo (80-ICSDR03E1B).



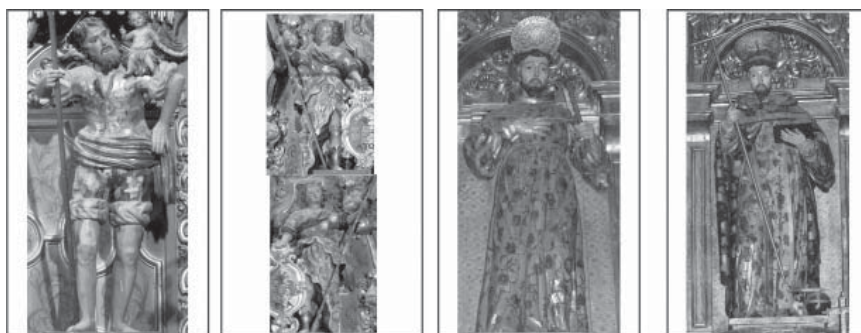
48-IBR03E1A

49-IBR03E1B

68-ICSAR02E2

71-ICSSR03E1B

75-ICSSR07E1A



76-ICSSR07E1C

77-ICSSR07E2A-C

79-ICSDR03E1A

78-ICSDR03E1B

VIRGEN Y SANTA EUFEMIA: TERCER MODELO ICONOGRÁFICO.

La imagen femenina en la obra de Carvajal se manifiesta en la representación de la Virgen o de Santa Eufemia, patrona de la ciudad de Antequera. Este grupo iconográfico es muy reducido, ciñéndose solamente a cuatro esculturas, dos de cada. Todas ellas van ataviadas con túnica de color oro o marrón (solamente la virgen Inmaculada de la Iglesia del Convento de San Agustín), y manto azul para la virgen y rojo para las santas. [16]

En las túnicas el procedimiento de ejecución que ha empleado el artista es el **método 1**, destacando como las zonas más relevantes y visibles de conjunto policromo de cada obra. Sin embargo, aunque la escultura de la Inmaculada de San Agustín presenta los mismos aspectos formales, muestra una variante muy curiosa,



57-ICNSRR02E1B



110-ICSAR02E1



43-ICSER03E1B



113-ICSSR07E2B

ya que el procedimiento y decoración es el mismo que en las otras obras, pero con la diferencia de que no se incluye la capa de oro pulido, siendo esta, sustituida por una capa de color marrón directamente aplicada sobre el bol. Los motivos decorativos son de naturaleza floral y vegetal en las cuatro obras. Las esculturas de la Virgen del Refugio y Santa Eufemia (43-ICSER03E1B), alternan motivos en forma de lazos ondulantes que se distribuyen por toda la superficie policroma y de la que nacen el resto de los motivos. Las cenefas son inexistentes en este tipo de método, como ya se ha apuntado anteriormente.

La decoración de los mantos en su cara externa se realiza aplicando los métodos 2 y 3.

- El **método 2**, empleado en las esculturas que representan a la virgen¹²: presentando esta zona policroma un aspecto más mate respecto a las túnicas debido a su policromías azul aplicada sobre la capa de bol, sin intermediar una base de oro. Los motivos decorativos alternan zonas en reserva de oro y tratadas a pincel, representado elementos florales y formas poligonales de aristas vivas. Se rematan los mantos con cenefas en forma de cintas en zig-zag triples, con flores de lis.

- El **método 3**, empleado en las esculturas que representan a Santa Eufemia¹³: el fondo dorado y policromado en rojo son esgrafiados a base de esgrafiados rayados horizontales. Los motivos decorativos con formas florales ricas en su diseño, se distribuyen de forma ordenada pero sin ocupar todo el espacio

12 Las esculturas que constituyen este grupo son: Virgen del Refugio de la Iglesia Convento de Nuestra Señora de los Remedios (57-ICNSRR02E1B) e Inmaculada de la Iglesia Convento de San Agustín (110-ICSAR02E1).

13 Las esculturas que constituyen este grupo son: Santa Eufemia de Iglesia Convento de Santa Eufemia (43-ICSER03E1B) y Santa Eufemia del Iglesia Convento de San Sebastián (113-ICSSR07E2B).

polícromo, predominando visualmente los motivos a pincel frente a los motivos en reserva de oro punzonados. Se rematan los mantos con cenefas en oro punzonado en forma de cintas en zig-zag triples con palmetas.

La decoración del envés de los mantos en su cara interna no es homogénea, presentando corladuras verdes sin decoración (43-ICSER03E1B y 113-ICSSR07E2B), corladura roja sin decoración (110-ICSAR02E1) y policromado en rojo con decoración esgrafiada en forma de moteados y motivos decorativos en reserva de oro (57-ICNSRR02E1B).

El Cuadro de Ánimas de la parroquia de Santiago, de Málaga

José Domínguez Cubero

Real Academia de Bellas Artes de Granada

RESUMEN

El "Cuadro de Ánimas" de la parroquia de Santiago de Málaga, pintado hacia 1665 por el discípulo de Alonso Cano, Juan Niño de Guevara, evidencia la verdad de la Comunión de los Santos, una idea quizá propuesta por el mismo autor, en base a su sólida formación cristiana. Hay, pues, clara alusión a los tres grupos o iglesias que integran el dogma. La Militante la ejemplifica el catafalco de los oficios de difuntos, significando los sufragios que elevan los fieles en su favor. La Purgante está presente en las ánimas sufrientes que purgan sus culpas en el fuego purificador. Por fin, la Triunfante va indicada en el santoral que preside: Santiago, el titular de la parroquia, derramando sobre los penados la gracia de salvifica, ante la presencia de la Virgen María con el Niño en brazos, y dispuesto sobre un orbe, cual símbolo del Creador, y con la cruz de la Redención mostrada en la mano; una idea que insistentemente está reiterada en esa otra cruz que corona el catafalco y centra la composición, como una concreción del cristocentrismo tridentino.

PALABRAS CLAVE: Pintura Barroca/ Ánimas del Purgatorio/ Iconografía/ Juan Niño De Guevara/ Málaga.

Animas box in the Parish Church of Santiago in Málaga

ABSTRACT

Animas box in the parish of Santiago de Málaga, painted around 1665 by a pupil of Alonso Cano, Juan Niño de Guevara, shows a message based on the Communion of Saints, perhaps devised by the author based on their solid Christian formation. Logically, the issue is a clear allusion to the three groups that make up this concept: the Church Militant, exemplifies the bier of the deceased offices meaning the votes that raise the faithful to honor their dead, the Church Suffering, is present in the souls suffering in the fire purging his sins, and the Church Triumphant, indicated by the saints means the holder of the parish prisoners pouring on the grace of salvation, the divine presence of the Virgin Mary and Child Jesus depicted as Creator and Redeemer of the world. Concept, the latter, strongly reiterated that cross the entire composition that focuses on burial mound, as a specific example of Christ-Trent.

KEY WORDS: Baroque painting/ Animas of Purgatory/ Iconography/ Juan Niño De Guevara/ Málaga.

INTRODUCCIÓN.

Atraído por los comentarios a la buena calidad que afloraba en el "Cuadro de Ánimas" (200 cm. X 299 cm.; óleo sobre lienzo) de la parroquia de Santiago, de Málaga, al compás que avanzaba el proceso de su restauración, por parte de los licenciados Francisco Fuentes del Olmo y Francisco de Paula Ruano Garrido, y ante

* DOMÍNGUEZ CUBERO, José: "El Cuadro de Ánimas de la parroquia de Santiago, de Málaga", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 223-232. Fecha de recepción: Junio de 2011.



1. Vista general antes del cuadro antes de la restauración. (Foto. F. Fuentes).

la insistencia de los mismo, me personé en el improvisado taller, instalado en una dependencia del templo, no sólo con el interés de comprobar la calidad de tan celebrada obra, sino también con el deseo de adentrarme en los secretos del arte pictórico generado en el barroco malagueño, tan genuino pese a su inserción en el granadino, como ocurre igualmente en la escultura.

Efectivamente, lo que lucía limpio de los desajustados repintes de anteriores intervenciones¹, aún con el aparejo de pasta cubriendo grietas y lagunas, nos mostraba una pieza principal de muy cuidado dibujo y delicadas tonalidades, conformando una composición en orden cerrado y rigor simétrico, un tanto impropia para el momento de la segunda mitad del Seiscientos en que se realizó, justo cuando prevalecía la exuberancia, las

agilidades corpóreas, las fugas perdidas en el infinito de rompimientos celestes...

Y es precisamente este cariz de tradición racionalista, tan ajustado a los modelos del barroco granadino que propugnara Alonso Cano, lo que hace que la obra se puede considerar plenamente adscrita a esta escuela granadina. Pero si todo esto es fundamental para llegar a su conocimiento, a su catalogación, etc, la completa exégesis se realiza tras una meditada lectura del mensaje ideológico que desprende, donde, con claridad meridiana, se nos manifiesta la conceptualización teológica de la Comunión de los Santos, muy ponderada por la doctrina tridentina.

COMPOSICIÓN ICONOGRÁFICA.

Tan perfecta organización, insistimos, rigurosamente simétrica y centralizada, viene a inscribirse en un espacio piramidal, en cuya cúspide se ubica la Virgen María, sentada, con Cristo Niño en pie sobre su regazo, desnudo, y como Creador y Redentor

¹ En la parte posterior, se anotan dos restauraciones hechas en tiempos conflictivos de la Historia de España, la primera en octubre, 18 de 1868, por Ángel Romero; la segunda, también en Octubre, 18 de 1931, por Celestino Corceles.



2. *Los penados en el Purgatorio.*
(Foto. F. Fuentes).

del mundo, bien significado en la esfera u orbe que le sirve de escabel y en la cruz que porta en su mano derecha. La Madre, cual Theotocos, lo muestra, ataviada con los alegóricos tonos bíblicos, rojo jacinto en la túnica, y en el manto el immaculista azul, entronizada sobre densas nubes, nimbado de luz blanca su hermoso rostro, y ante un celaje vaporoso de muy suave y delicada atmósfera celeste. En los extremos, a la derecha, como suele ser corriente en estos cuadros, aparece el Santo titular de la parroquia, Santiago, con traje de peregrino, con su esclavina portando la cruz santiaguista y la venera romera para mayor identificación, todo envuelto entre nubes, jerarquizado en escala inferior a la suprema deidad, y derramando el agua contenida en una jarra metálica, cual gracia salvadora, sobre los penados. Al lado opuesto, contrarrestando la composición, un ángel asoma extendiendo su mano a la salvación de las ánimas justificadas de la franca baja.

Los protagonistas sobrenaturales, con serena y mayestática presencia, van incitando con sus miradas a que el espectador tienda a la contemplación de la realidad que allí se vive. Clara invitación que no tiene más sentido que incitar al fiel al adoctrinamiento por medio de la meditación sobre la salvación del justo, que en realidad es el fin doctrinal propuesto.

El recurso de separar lo sobrenatural, en las alturas, de lo natural o terrenal, en el plano bajo, fue usado desde tiempos medievales tomando auge en la Italia de Quattrocento. Lo usaron los pintores de Padua. A Andrea Mantenga, desde luego, le vino bien para diferenciar dos espacios en su Oración en el Huerto. Después se generaliza, y lo hace Rafael en su famosa Disputa del Santísimo Sacramento, de la Stanza della Segnatura; en la Madonna de Foligno, de la Pinacoteca Vaticana; o en el retablo de Santa Cecilia, de la Pinacoteca Comunale de Bolonia. Cuadros que tanta evocan la organización del de nuestro interés. El recurso, desde luego, es de fortuna en España. El Greco lo usó con éxito, no olvidemos el Entierro del Conde de Orgaz. Después lo



3. *La Virgen con el Niño* (Foto. F. Fuentes).

prosigue el Barroco, bástenos al caso, en la misma Málaga, el hermoso lienzo de la Virgen del Rosario de la Catedral que pintara Alonso Cano, y que tanta similitud compositiva guarda con el que nos entretiene.

Atendamos ahora al plano inferior. Lo primero que percibimos es la disposición de los personajes en orden a unas diagonales que inciden en un punto rigurosamente situado en la mitad del lienzo, sobre el eje axial, donde aparece la cruz que corona el túmulo funerario, un elemento oscuro, envuelto en el ambiente tenebroso que rellena casi al completo la zona media sirviendo de pantalla a las figuras delanteras para mayor distinción de su protagonismo. Se trata de una pieza, en lugar interregno, cubierta de ricos paños fúnebres, con recamados en oro, destacando el símbolo mortuario de la calavera sobre tibias cruzadas,

dispuesto bajo la cruz y en unidad conceptual con ella, cual símbolo del Calvario, donde se forjó el misterio cristiano de la Redención.

Y ya, en los espacios inferior, la escenificación del Purgatorio, usando de un alarde magistral en dibujo y color, bien candente en los vigorosos y bien constituidos cuerpos desnudos, aún con notados desajustes, desequilibrados en sus movimientos individuales, con brazos danzantes dirigidos muy inteligentemente hacia esas líneas perspectivas, que nos conducen a la cruz redentora, tal y como lo viene a indicar la robusta dama de ademán suplicante, que centraliza la escena, o el interesantísimo cuerpo varonil, de bello escorzo y forzado gesto, que asoma entre penumbras. Hay penados que se asen a los filos del paño fúnebre y otros que intentan refugiarse bajo él, siempre como medio expresivo de la esperanza salvadora que su presencia representa; mientras otros, plácidamente, se sienten consolados por el beneficio propiciado desde las alturas. Es precisamente en este apartado donde los estilemas barrocos de movimiento y distorsión se apartan de la tónica clásica que domina lo restante.

ASPECTOS ICONOLÓGICOS.

La creencia en la inmortalidad del alma es consustancial a la existencia de la humanidad sin distinción de tiempos y culturas. Todas las civilizaciones han creído en el más allá y han invocado a los espíritus estableciendo una intercomunicación que haga efectiva la acción intercesora de las oraciones y las buenas obras como envíos de ofrendas o sufragios. Los descubrimientos arqueológicos constantemente ponen de manifiesto esta norma escatológica. Y el arte, que no es más que la manifestación de la humanidad, nos ofrece al respecto sobrada elocuencia desde las primeras civilizaciones. Al respecto, ahí tenemos las expresiones plásticas egipcias representando el Juicio de los Muertos ante las divinidades de Anubis, Thot y Osiris.



4. Vista general del cuadro (Foto. F. Fuentes).

Hemos, pues, de admitir el sentido continuista que el pensamiento cristiano tiene en este aspecto. Un pensamiento que, plásticamente, no se expresó del mismo modo. En tiempos renacentistas, son raros los cuadros de ánimas. Prolifera, sin embargo, la visualización del alma justificada, representada con anatomía infantil, a veces, un tanto amorfa², izada o asunta directamente por ángeles, en ocasiones sobre telajes que portan puttis a veces implicados con otras figuraciones míticas, fantásticas, puras alegorías de virtudes, extraídas de los repertorios grecorromanos, puestas en pinturas o grabados sobre sepulcros y capillas funerarias, lugares donde siempre encuentra cabida alguna escena pasionista ejemplificando la acción redentora de Cristo, único fundamento teológico para la glorificación de las almas según los principios cristianos de las postrimerías.

Frente al pensamiento protestante, el Concilio de Trento (1545-1563) abrió nuevas posibilidades al tema. Un tema que de inmediato va a entrar en el quehacer artístico al quedar fehacientemente definidas varias consideraciones doctrinales,

² Es el caso, entre otros, que encontramos en el sepulcro del camarero don Francisco Vago en San Pablo de Úbeda (Jaén) (DOMÍNGUEZ CUBERO, J., *De la Tradición al Clasicismo Pretridentino en la Escultura Giennense*, Jaén, 1995, pp. 129,130), y el más conocido, en el famoso cuadro de El Entierro del Conde de Orgaz del Greco.

como el valor de las indulgencias, el de los méritos de las buenas obras, la eficacia de las oraciones y sufragios, y sobre todo, el hecho de fijar la realidad de la existencias del Purgatorio³, una verdad que ya fuera definida como tal en asambleas eclesiales anteriores, tras un largo proceso debatido desde finales del siglo XII, al decir del estudio de Jacques Le Goff⁴. Lógico es, por lo tanto, que sea en los tiempos posconciliares cuando proliferen las cofradías y hermandades de ánimas y, como consecuencia, la infinidad de cuadros que las representan; rara era la parroquia, iglesia conventual e incluso ermita que no contara con un ejemplar.

Generalmente, son obras que se ajustaban, más o menos, a un arquetipo que viene a mostrar en el nivel bajo el espacio de los condenados purificando sus culpas con el fuego temporal, aunque no es raro encontrar modelos representando también el eterno fuego infernal, ubicado en el subsuelo del Purgatorio, como ordenación de estratos clasificados en proporción directa con la pena y maldad del condenado, a mayor culpa mayor profundidad. Es este el espacio del dominio del terror, donde dominan los pululantes demonios, monstruos, serpientes, etc. Distinta es la visión del Purgatorio, con unos condenados que mitigan la pena con la virtud de la espera, a veces el estado anímico viene indicado con la representación alegórica de la Melancolía, caso de ciertos ejemplares en la ciudad de Jaén, dos, dieciochescos, uno, en pintura, de regular factura, colgado en la parroquia de Santa María Magdalena, anónimo, pero vinculable al pintor Pancorbo, y otro, de talla, sobresaliente en factura, con seguridad debido al malagueño afincado en Jaén, José de Medina y Anaya, donde bien pudiera estar incluido su retrato, ya muy acertadamente comentado por Emilio Lara⁵. En ambos entre los penados aparece la figura alegórica de la melancolía, meditativa, con la cabeza apoyada en el brazo, pura traducción de la tristeza del alma por el alejamiento temporal de la contemplación divina. Más diversidad existe en la representación de la Gloria. Aquí, bajo la presencia de la divinidad, donde es corriente encontrarse la figuración de la Santísima Trinidad, a veces con Cristo portando la cruz redentora, y casi siempre acompañado de la Virgen María, reivindicando su colaboración en el misterio redentor, y la presencia de un cortejo de bienaventurados contemplando el trasiego ascensional de las almas santificadas, guiadas por ángeles a la eterna felicidad de visión divina, muchas veces ante la atenta mirada del santo protector del templo parroquial o monástico, sírvanos de ejemplo de lo último el que se halla en el Santuario de la Victoria⁶ de la misma Málaga. Y esto, sin olvidar, en ocasiones, la representación del Juicio de las Almas, como un remedo que sacralizara en los principios cristianos las

3 CONCILIO DE TRENTO, II ED. Intra Tex. C.T., Eúlogos, 2001. "... hay Purgatorio; y que las almas detenidas en el reciben alivio con los sufragios de los fieles...".

4 LE GOFF, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, 1981, pp. 154-157.

5 Sobre este tema podemos consultar a LARA LÓPEZ, Emilio, "El retablo de Ánimas de la Iglesia de San Ildelfonso de Jaén. Una iconografía melancólica", *Senda de los Huertos*, números 51, 52, 1998, pp. 23 y 29; "La Melancolía", *Historia*, 16, nº 310, febrero, 2002, pp. 99-113.

6 Aunque se ha pensado en Niño de Guevara como autor del lienzo (CLAVIJO GARCÍA, A., *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVI*. Universidad de Málaga, 1998. pp. 134-135), le cabe mejor acoplo en la obra del dieciocheco Diego de la Cerda.

deidades egipcias, de manera que la función de Anubis es practicada por el príncipe arcangelical, San Miguel, y las del supremo Osiris, por la justicia misericordiosa de Dios, representado unas veces por la Trinidad, otras por Cristo, o por María con su divino Niño, esto último viene impulsado por ciertas órdenes religiosas, sobre todo, la de carmelitas y dominicos, que respectivamente hacen presidir sus cuadros de ánimas con las advocaciones marianas del Carmen y del Rosario, respectivamente.

MENSAJE IDEOLÓGICO DEL CUADRO DE ÁNIMAS DE SANTIAGO.

Pues bien, sentadas estas premisas creemos estar en condiciones de pasar a descifrar el mensaje iconológico que encierra nuestro lienzo. Esencialmente, la representación, tal y como se indicó, no es más que una metáfora de la Comunión de los Santos; o sea, la intercomunicación existente entre todos los fieles de la Iglesia, ya estén gozando de la contemplación divina, llenos de gracia santificante, constituyendo la Iglesia Triunfante; o bien purificando sus culpas, integrando la llamada Iglesia Purgante; o por último practicando aún en la Tierra, en esa Iglesia Militante.

Una simple mirada es suficiente para identificar esta triple parcelación, que aquí se organiza en movimiento circular, de dentro hacia fuera. Y así encontramos en la zona intermedia los favores que la Iglesia Militante, con sus oraciones, sacrificios, y dádivas, alcanza para mitigación y remedio de los penados, tan candentemente representado en el catafalco o capelardente que levantan las iglesias en las solemnes misas u oficios de difuntos, coronado por el aludido Calvario ubicado, como sabemos, en el centro del conjunto, tal y como corresponde a tan supremo protagonismo en la acción redentora y salvadora de Jesús.

A las gracias conseguidas por medio de los fieles vienen a sumarse las alcanzadas por los suplicantes bienaventurados, triunfantes ya en la Gloria, que serán revertidas a los purgantes para mitigación de penas y depuración de las manchas de culpabilidad, todo tan signado en el cuadro por medio de la ajustada figura del agua apagando el fuego que Santiago, como símbolo parroquial, arroja con la mencionada vasija, puro símil, muy usado en el Barroco, para significar la gracia divina purificadora y redentora de las ánimas⁷, que en este caso se aplica a las impolutas, seráficas y santas, a la manera que se hace en otros cuadros de nuestro *Siglo de Oro*, para significar la pureza de las santas almas, destacando sobre manera los de San Francisco de Asís, uno pintado por Valdés Leal, hacia 1665, conservado en el Museo de Bellas de Sevilla, y otro de similar cronología dejado por el giennense Sebastián Martínez en el monasterio cordobés de Santa María de Gracia. De todas formas, el modelo no es original, que debió plagiarse de ciertos grabados circulantes.

⁷ Véase al respecto GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1984, p. 202.

Una estampa barroca de la misma época muestra al Papa San Gregorio pidiendo a Jesús y María con sus famosas "Misas de gregorianas" la concesión de la gracia santificante, que igualmente es derramada, bajo el símbolo del agua contenida en un ánfora, por un ángel, mientras los penados la reciben con ansiedad disponiendo los brazos implorantes, todo muy paralelos con los de la pintura que comentamos⁸.

Conviene indicar también que nuestro lienzo tiene, pues, mucha connotación localista, como pensado para adoctrinar a la feligresía, dando más importancia a la misericordia divina, representada en el sereno grupo de María y el Niño, que a la presencia del Dios justiciero de tiempo medieval. De ahí, la mansedumbre reinante en el Purgatorio, un lugar que aquí aparece desprovisto de todo cuanto pudiera significar pavor y violencia, con los penados más pendientes del sufrimiento de sentido que de daño, sólo indicados por las leves llamas en torno a unos cuerpos de rostros jóvenes, serenos y plenos de una piedad que clama la gracia favorecedora de la oración pía del feligrés santiaguista.

Con esto, bien puede quedar manifiesto que el ideólogo de la representación no debió estar muy alejado de la acción parroquial, y, desde luego, nos deja bien candente su amplia formación en la teológica contrarreformista de las postrimerías.

AUTORÍA Y VALORACIÓN ARTÍSTICA.

Es un hecho admitido por la escasa crítica que hasta ahora se le ha acercado que la autoría corresponde a Juan Niño de Guevara (1632-1698). Un pintor nacido en Madrid, pero muy pronto acercado en Málaga, por lo que con propiedad se le puede considerar hijo de la tierra. El pintor Antonio Palomino(1655-1726)⁹ trazó sus primeros perfiles biográficos y de formación, después repetidos por Ceán Bermúdez¹⁰ y otros¹¹, y recientemente clarificados por el malogrado historiador Agustín Clavijo¹², que verificó datos en una acción archivística francamente ardua.

Se formó bajo el mecenazgo de don Antonio Enríquez de Porres, obispo por dos veces de Málaga (1634-1638) y (1641-1645), posible pariente por línea materna, a quien

8 MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael, "La devoción del rosario y el santo escapulario del Carmen", en *Rosarium Virginis Mariae*, Catálogo Exposición, 2003, p. 134.

9 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, A.; *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, 1947, pp. 1074-1077.

10 CEÁN BERMÚDEZ, Juan A. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Tomo III, p. 232.

11 Los datos biográficos y profesionales se completan también con los trabajos de LLORDEN, A, *Pintores y doradores malagueños*, Ávila, 1959, y WETHEY, Harold E., "Juan Niño de Guevara", *Academia*. Madrid, 2, 1953, pp. 137-142.

12 CLAVIJO GARCÍA, Agustín, "Juan Niño de Guevara y su obra en la Catedral de Málaga", En *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1973. Universidad. Departamento de Historia del Arte. Granada, 1978, pp. 57-66. - "Un pintor del siglo XVII. Juan Niño de Guevara", en *Revista Jábega*, nº 5, 1974, pp. 75-82. - *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVII*. Universidad de Málaga, 1998.

sirvió su familia. Adquirió una esmerada instrucción en letras y religión, y, en cuanto a la profesión, parece que muy temprano entró en el taller malagueño del pintor hispano-flamenco Miguel Manrique, seguidor de Rubens, aunque por poco tiempo, sólo en los tres o cuatro años que a Manrique le quedaban de vida. Después pasó a Madrid, rematando aprendizaje con Alonso Cano, con quien parece que mantuvo contacto el resto de su existencia, ya transcurrida por entero en Málaga, morando en la colación de Santiago.

De todas formas, la crítica le ha resaltado un estilo con definición ecléctica, donde entran como factores concluyentes dos principios: lo canesco, y un regusto barroquista flamenco. Lo primero pudo ser en tal grado que nos hace considerar si, además de los "*dibujos y diseños para sus cuadros*"¹³ que el mismo Cano le proporcionaba, hubo una directa asesoría en alguna de las ocasiones en que el célebre artista visitó la ciudad, tal vez cuando anduvo pintando en 1665 para el obispo Fray Alonso de Santo Tomás el referido cuadro de la Virgen del Rosario. Si esto pudo ser así, no sería descabellado admitir la participación o colaboración del célebre maestro en nuestro cuadro. Son demasiadas las concomitancias entre las Ánimas y la Virgen del Rosario, no sólo las formalista, sino también las de técnicas, como la aplicación de pinceladas, la paridad de manchas cromáticas, y los recursos efectistas de luz y sombras provocando relieve, una observación muy candente en la imagen de María, sobre todo en su rostro, que se aparta de todos cuantos pintó Niño de Guevara representando a la Madre de Dios. Efectivamente, la zona alta guarda extrema fidelidad con la figura de la Virgen del Rosario, aunque la pose se desvíe levemente para adoptar, sobre todo, el Niño, mejor ajuste a un dibujo de la *Virgen y el Niño entre ángeles*, que hiciera el propio Cano, guardado en los fondos del Museo del Prado¹⁴. Por otro lado, la tipología de los restantes personajes también responden a la impronta canesca, que es la que adopta nuestro pintor en las obras de su segunda etapa (1653-1680), la de mayor acercamiento a lo granadino; para asegurarlo, bástenos contemplar las obras que guarda la Catedral de Niño de Guevara. Así, por ejemplo, el apóstol Santiago y el ángel, que flanquean el grupo central van evocando otras pinturas suya documentadas, como, el San José de la Huída a Egipto, del Santuario de San José, o el Arcángel San Miguel de la Catedral, muy candentemente en el trato anatómico de las extremidades superiores. Todo dentro de un naturalismo claramente perfilado que igualmente encuentra vinculación con pinturas de José Ribera, "El Españolito", lo que ya percibió Clavijo¹⁵. El detalle se concreta en nuestro lienzo en el vahído tenebrismo de la zona baja, y en la relación existente entre el escorzo del varón que levanta los brazos ocultando parte de su extático rostro y los profetas Ageo y Daniel que dejara Ribera en los murales de la cartuja de San Marino de Nápoles, lo cual nada tiene de extraño dada la circulación de estampas y las concomitancias con obras del propio Cano¹⁶.

13 Así comenta Clavijo (op. cit. nota 37) de un dato entrecomillado proporcionado por GÓMEZ-MORENO, M, *La pintura en Granada* (manuscrito inédito), Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes, Granada, 1899, p. 53.

14 Publicado por Sánchez Cantón en *Dibujos españoles*, t. IV, nº 312.

15 CLAVIJO, op. cit. pp. 63-64.

16 NAVARRETE PRIETO, B. y SALORT PONS, S., "El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano", *Alonso Cano, espiritualidad y modernidad artística*. Granada 2001-2002, p. 140.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Ribera y España". *Ribera*. Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 91.

En cuanto al barroquismo flamenco que le pudo llegar vía Manrique, como sabemos, es algo también admisible en esta obra. Efectivamente, si en la base de la composición y elección cromática subyace el impacto del pintor granadino, ciertos gestos corporales en los personajes del Purgatorio se apartan un tanto de las serenidades inherentes a esta pintura para incardinarse en modelos de movilidad barroquizante, pero siempre haciendo uso de prestaciones pretéritas ensayadas ya en el propio renacimiento italiano, como puede ser la robusta dama que de espaldas clama con los brazos levantados, remedo evidente de la figura que aparece en el plano inferior del fresco que dejó Rafael en 1514 en la *Stanza dell'Incendio*: Incendio del Borgo, en el palacio del Vaticano. De todas formas, no faltaban fuentes inspiradoras. La pintura flamenca ofrecía amplia cantera, incluso en nuestra propia tierra; en este sentido, había que tener presente el cuadro del Juicio Final que pintó Martín de Vos (Amberes, 1532-1604) para el retablo del convento de San Agustín, en Sevilla, hoy guardado en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad, presentando una hermosa pintura donde se representa un amplio campo de resucitados un tanto danzantes, envueltos en claros y vaporosos cromatismos, ofertando un interesante modelo al interés de esta temática.

El protagonismo, total o compartido, que corresponde a nuestro pintor en el aspecto práctico, también le puede caber en el teórico, como creador o mentor de la ideología desarrollada. No olvidemos dos puntos claves que favorecen la sentencia; uno, su condición de feligrés en la parroquia de Santiago; y otro, la profunda formación que poseyó en doctrina cristiana, de lo que dejó testimonio practicando la caridad sin límite, tanto que le llevó casi a abordar la muerte en la peste de 1649¹⁷. Por otro lado, cuenta bastante el saber que fue miembro integrante de *Escuela de Cristo*, institución que se extendió mucho por la diócesis malacitana, cuya misión prioritaria era colaborar con los clérigos, cual misionero seglar, en la predicación cristiana¹⁸. Labor que, lógicamente, exigía, además de elocuencia y ejemplo de vida, un vasto conocimiento doctrinal, basado en textos bíblicos canónicos o no canónicos. Esto último lo demuestra igualmente su pintura. El bello cuadro del *Reposo en la Huida a Egipto*, ya indicado, no es más que una alusión al tema apócrifo de la caída de los ídolos de Sotina¹⁹, que aparecen rotos por el suelo en medio de la monumental y bien constituida arquitectura del templo. Y es que, pese a la ortodoxia defendida en estos momentos contrarreformistas, lo apócrifo sigue conviviendo con lo canónico.

Considerando lo expuesto, no nos puede extrañar que el maestro viera en la pintura un vehículo de expresión sensible para el adoctrinamiento de los fieles en las verdades del dogma, como un recurso más en su ministerio catequético. Así debió entenderlo el profesor Clavijo cuando define su arte “*como fiel reflejo de su propia vivencia*”²⁰.

17 CLAVIJO, op. cit. p. 22. Se refiere a los cuidados que prestó a los apestados de Málaga en la epidemia de 1649, de la que se infectó quedando posteriormente sano.

18 Idem, p. 22.

19 *Pseudo Mateo*, XXIII.

20 CLAVIJO, op.

Danza distinguida, las piezas de La Ribot

Amparo Écija Portilla

Investigadora vinculada a la Universidad de Jaén

RESUMEN

El presente trabajo estudia las aportaciones de la coreógrafa María Ribot, en la definición de una nueva escritura coreográfica con la cual iba a cuestionar los límites espaciales, temporales y conceptuales de la danza.

PALABRAS CLAVE: Danza/ Vanguardia/ María Ribot.

Distinguished dance. La Ribot's Works

ABSTRACT

This article is about María Ribot's work and her vanguard proposals for dance's renovation and its spatial, temporary and conceptual limits.

KEY WORDS: Dance/ Vanguard/ María Ribot.

En el verano de 1993, inspirada por la imagen de una sardina muerta tirada en la calle, la coreógrafa María Ribot (Madrid, 1962) compuso *Muriéndose la sirena*, su primera *Pieza distinguida*. Inmóvil, desnuda, tumbada en el suelo, con una sábana de hotel cubriendo parte de su cuerpo y una peluca, su quietud sólo era interrumpida por los últimos espasmos de la sirena antes de morir acompañados por la grabación del sonido de un camión de basura. Esta sería la primera de una serie de 34 piezas con las cuales esta artista, formada en danza clásica y contemporánea, se proponía crear una nueva escritura coreográfica con la cual iba a cuestionar los límites espaciales, temporales y conceptuales de la danza, y que la ha situado como una de las artistas más representativas de la *nueva danza* europea.

Este movimiento engloba el trabajo de una generación de coreógrafos que había surgido a comienzos de los noventa en diferentes lugares de Europa y que compartían la voluntad de dar un nuevo sentido a la danza. Si bien las propuestas artísticas de todos ellos resultaban muy heterogéneas en forma y contenido, compartían una serie de características comunes que les conferían el carácter de grupo y que definían lo que entonces se empezó a conocer como *nueva danza*, *danza conceptual*, *danza experimental*, *danza minimalista*, *no-danza*... sin que llegara a fijarse un nombre concreto. Algunos de estos rasgos eran: el formato de solo, la inmovilidad, el acercamiento al cuerpo, la economía de recursos, el carácter experimental, la

* ÉCIJA PORTILLA, Amparo: "Danza distinguida, las piezas de La Ribot", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 233-249. Fecha de recepción: Noviembre de 2010.

transdisciplina, el deseo de confrontación con el lenguaje y la experimentación con el dispositivo escénico.

Durante los primeros años de su trayectoria María Ribot trabajó en proyectos grandes como directora de la compañía Bocanada Danza (1986-1988), pionera de la danza contemporánea en Madrid que se convirtió en una plataforma de experimentación donde se reunieron bailarines, músicos y artistas de otras disciplinas. El lenguaje que La Ribot empleaba en Bocanada se situaba todavía dentro de la tendencia de la danza-teatro europea de los ochenta, si bien ya comenzaban a aparecer algunas de las constantes estéticas que impregnarán su lenguaje, especialmente en su primera pieza: *Carita de ángel* (1985). Con la disolución de la compañía, la coreógrafa inicia el recorrido hacia la elaboración de un nuevo lenguaje coreográfico cuyo primer signo importante fue la introducción de un striptease en una pieza de danza para varios intérpretes, *12 toneladas de plumas* (1991), que un año más tarde, con el nombre La Ribot, presentará como la pieza independiente *Socorro! Gloria!* donde va liberándose de las múltiples capas de ropa que cubren su cuerpo, poniendo de manifiesto su deseo de despojar a la danza de todo lo accesorio. De este modo, la coreógrafa escenificaba su opción por una danza de la levedad cuyas únicas herramientas de escritura serían el cuerpo desnudo y los objetos. Con estos elementos y procedimiento de trabajo más cercano a los artistas plásticos emprende el proyecto de las *Piezas distinguidas*, una serie de solos miniatura donde el cuerpo se sitúa en un espacio de tensión continua entre la danza, las artes plásticas y el arte de acción.

La Ribot se propuso crear 100 piezas, de momento ha creado 34 reunidas en tres series: *13 piezas distinguidas* (1993), *Más distinguidas* (1997) y *Still distinguished* (2000). Tras la tercera serie, la coreógrafa decide no crear más piezas y el proyecto distinguido evoluciona hacia un trabajo de espacialización de la memoria que ha ocupado otros formatos, espacios y dimensiones: *Despliegue* (2001), vídeo-instalación que reunía de forma fragmentada las 34 piezas; *Anna y las más distinguidas* (2002), *Más distinguidas* interpretada por la bailarina Anna Williams; *Panoramix* (2003), evento de tres horas de duración que recicla y reubica las 34 piezas en el espacio del museo; *La Ribot* (2004), libro en 2 volúmenes, el primero de imágenes y el segundo de ensayos sobre su obra; y *treintaycuatropiècesdistinguidées&onestriptease* (2007), película-documento que transforma el trabajo sobre el cuerpo en un trabajo sobre la mirada.

La Ribot comenzó el proyecto de creación de las *piezas* imponiéndose una serie de *normas distinguidas*: duración de entre 30 segundos y 7 minutos, el cuerpo desnudo (“por acercarme al cuerpo y porque se viera ese acercamiento” (La Ribot, 2003: 218), partir del silencio y la distinción (la única norma que no tiene explicación). Estas normas se mantienen, se exploran y se cuestionan a lo largo de las tres series hasta que la última pieza, *Pa amb tomàquet* (n. 34), rompe con todas ellas al tratarse

de un trabajo en vídeo. El título es un homenaje al músico Erik Satie (1866-1925) y a su pieza *Trois valse distingués du précieux dégôte* y en el cual también juega con la ambigüedad que plantea la palabra *distinguido*: una postura snob, distante y *distinguida*, un deseo de *distinguirse* y trabajar la danza de forma diferente, y la idea de fragmentación en oposición al concepto de unidad de una pieza de danza.

A lo largo de las tres series hay una evolución muy clara, desde lo teatral hacia lo puramente visual desde el punto de vista del tratamiento del cuerpo, de su situación en el espacio y de la relación que se establece con el espectador.

“La primera serie trabaja lo teatral. La segunda es más plástica en el sentido de que el cuerpo es trabajado más directamente y se convierte en el lienzo en el que yo voy pegando, pintando o colgando cosas. Su visión tiene que ser totalmente frontal, si no, no funciona. *Still distinguished* es como si hubiera puesto ese cuerpo aplastado contra el suelo, es decir que se expande por la superficie y ya no se tiene que ver frontal y el espacio comienza a ser muy importante. (...) En la primera estoy dentro de un cubo que es el teatro; en la segunda juego en dos planos, que serían mi cuerpo y la visión; y la tercera serie es una cosa totalmente extendida en la superficie.” (La Ribot, 2003: 219).

13 PIEZAS DISTINGUIDAS (1993).

“Son pensamientos, imágenes, ideas, que llamo *distinguidas* y que defiendo como esenciáticas.” (La Ribot, 1994).

La Ribot consagra la primera serie de piezas al cuerpo y a la teatralidad, y a través de ellas compone un nuevo lenguaje coreográfico. La opción por la desnudez pone su trabajo en relación con otros coreógrafos conceptuales como Jérôme Bel, Xavier Le Roy o Gilles Jobin, para quienes el desnudo funciona como un medio de objetivización ajeno a cualquier intención expresiva o erótica. La desnudez en La Ribot responde a la búsqueda de un acercamiento al cuerpo y, como ya propusieran los coreógrafos del Judson Dance Group Yvonne Rainer y Steve Paxton en la pieza *Word Words* (1965), a una mayor neutralidad.

“En primer lugar si yo empiezo a negar el movimiento lo que me da más peso como bailarina es el cuerpo, el cuerpo como medio, y si quiero negarle algunas cosas tengo que desnudarlo, tengo que neutralizar la base sobre la que trabajar. Por ello me parecía que con el desnudo no tengo ninguna connotación, no hay colores, es un lienzo neutro. El cuerpo también es muy político, tiene muchos significados, da mucho más juego un cuerpo desnudo que vestido. El cuerpo de una mujer desnuda habla y significa muchísimo.” (La Ribot en Bordonaba, 2001: 28).



1. *Muriéndose la sirena en Panoramix, 2003. Foto: Manuel Vason.*

La Ribot reinventa la danza desde la potencialidad de significados del cuerpo desnudo, desde su neutralidad, vulnerabilidad y nobleza; la desnudez está alejada de cualquier sentido erótico. La desnudez potencia la danza de la inmovilidad, la de los movimientos incontrolados del cuerpo, la del temblor de la piel o el sonido de la respiración como sucede desde la primera *pieza*, *Muriéndose la sirena* (n.1).

En la segunda *pieza*, La Ribot corre de perfil de un lado a otro del escenario sujetando frontalmente un trozo de cartón encontrado en un contenedor que cubre su pecho y sus nalgas, acompañada de una canción que escuchaba de niña, *Fatelo con me* (n. 2) (Anna Oxa) que da nombre a la *pieza*. Esta relación con los objetos acerca las *Piezas distinguidas* a los *ready made* de Duchamp: “ese objeto de uso común al que una mínima intervención del artista –firma, fecha, presentación a una exposición– y sobre todo una descontextualización y contextualización convierten en obra de arte.” (Santos, 1993: 66). En el caso de La Ribot, el objeto encontrado (silla, sábana de hotel, cartón) y el objeto privado (canción, peluca, recuerdo infantil) se adhieren al cuerpo como herramientas de escritura e irán reapareciendo a lo largo del proyecto, desafiando en su perpetuación lo efímero de la danza. Todos los objetos se sitúan a un mismo nivel con los textos, las canciones, los títulos, las acciones y los espacios, en torno al objeto centralizador, el cuerpo desnudo, y con la danza como lenguaje.

El cuerpo de La Ribot nos recuerda constantemente que ha sido formado en el lenguaje de la danza clásica, su fisonomía encarna el cuerpo esbelto, elástico y delgado de bailarina; sin embargo ahora la bailarina, cuyo papel había sido el de obedecer las indicaciones de los maestros, se dispone a dismantelar ese sistema para crear uno propio¹. La primera serie plantea varias cuestiones en oposición directa

1 “El eterno retorno del ballet en las *piezas distinguidas* es indisoluble de la opción por la levedad, y es precisamente la lucha contra la gravedad, que había justificado toda la disciplina dancística de los bailarines clásicos, lo que fascina y al mismo tiempo divierte a La Ribot. La impotencia ante esta fuerza, que provoca el llanto en *Hacia dónde volver los ojos*, da lugar a la ironía en *19 equilibrios y un largo*, y provoca la memoria de una disciplina cruel en *Chair 2000*.” (Sánchez, 2004: 43).

con principios dominantes en las coreografías convencionales: la fragmentación, en oposición a la idea de unidad, enfatizada por la duración mínima de las piezas de esta serie, algunas de las cuales no llegan a un minuto (*Sin título I* (n.3), *Cosmopolita* (n.7)); la quietud (*Muriéndose la sirena*) o una nueva concepción del movimiento desvinculado de la idea de flujo que se asocia habitualmente a la danza y que adopta otras formas como los estertores de la sirena, el llanto (*Hacia dónde volver los ojos* (n. 10)) o el juego con los objetos (*Capricho mío* (n. 8)). Existen, además, tiempos marcados por acciones ajenas a lo coreográfico, como la duración de un pitillo (*¡Ya me gustaría a mí ser pez!* (n. 6)), una canción de la infancia (*Fatelo con me*) o una caída. La caída, un tabú para la bailarina clásica, será una constante en el lenguaje de la coreógrafa, y varias piezas de esta serie ya giran en torno a ella, como la n. 6 o *La vaca sueca* (n. 9), cuya coreografía consiste en una caída lenta marcada por la duración de una canción tradicional húngara y en la que La Ribot adopta posturas de ballet al tiempo que cubre y descubre su rostro con un bombín. Por otro lado, también hay piezas de esta serie que transcurren íntegramente en el lugar donde antes la bailarina sólo podía *morir*, el suelo.

La Ribot plantea una nueva forma de trabajar la danza cercana a la del pintor o el escultor, y construye unos solos en miniatura donde el cuerpo se enlaza con los objetos y se establece un diálogo entre la danza, las artes plásticas y el dispositivo escénico. Sin embargo, *13 piezas distinguidas* continúa trabajando lo teatral y se mantiene dentro de la caja negra: la iluminación juega un papel muy importante y los espacios de la intérprete y del público están claramente definidos y diferenciados. A pesar de ello, el proceso de reducción de escala, el acercamiento radical al cuerpo provocado por la desnudez, la escala de los objetos, el formato corto y la fragmentación plantean una nueva relación de ligereza y vulnerabilidad con el espectador, habituado hasta entonces a los montajes de las compañías de danza de los ochenta; habiendo incluso piezas donde este acercamiento ocurre de forma explícita y la bailarina recurre al juego (“¡Un, dos, tres al escondite inglés!”) para romper la barrera que les separa como sucede en *Sin título I*.

En cualquier caso, la teatralidad mayor de esta serie no sólo deviene del dispositivo sino también de una mayor intencionalidad en el contenido de las piezas. El tema de la violencia de género, que recorre todo el proyecto, aparece ya en piezas como *De la vida violenta* (n. 4), *Hacia dónde volver los ojos* o *Eufemia* (n. 5). En *De la vida violenta* La Ribot aparece ataviada con un jersey muy amplio y lleva a cabo una coreografía de movimientos mínimos impulsada por algo que sólo ella puede oír, algo que la penetra y la conmueve hasta que se oye un disparo y cae fulminada al suelo. *Hacia dónde volver los ojos* está inspirada en una imagen de la guerra de Bosnia que había impresionado a la coreógrafa y mostraba a una mujer subida a una silla con el cuerpo doblado hacia delante; el pie de foto explicaba que la mujer había sido abandonada en un hospital psiquiátrico y llevaba días así, llorando y cantando.

La Ribot crea una pieza en torno al sufrimiento y en la misma postura que la mujer de la foto registra con un micrófono los gemidos del cuerpo que llora. En *Eufemia* La Ribot lleva un vestido blanco que se cubre de una mancha roja; pronto descubre que la mancha procede de un mecanismo oculto en su pecho que ella misma está presionando y cuyo contenido acabará tiñendo todo su cuerpo: se desangra a sí misma y no puede hacer nada para evitarlo. Se trata de la primera imagen de la mujer sangrante, abierta a muchas interpretaciones y que tendrá una segunda versión en la pieza de la tercera serie *Another Bloody Mary* (2000).

Otro tema central del proyecto es el humor², muy presente en algunas piezas de esta serie como *Cosmopolita* (n. 7) o *Capricho mío* (n. 8). En la primera, ataviada con un llamativo bañador de color verde y un gran turbante rojo en la cabeza, La Ribot realiza una coreografía basada en un juego semántico-asociativo que recorre su cuerpo convertido en un mapamundi. En la segunda, se transforma en una bailarina-pez-máquina que cae lentamente el tiempo que dura el cigarro que fuma hasta quedar tendida en el suelo. Y en *Capricho mío* enrollada en una toalla azul de ducha toma divertidas medidas de su cuerpo con una cinta métrica.

Por lo tanto, el homenaje a Erik Satie en el título del proyecto no es casual, ya que el trabajo de La Ribot entronca con la corriente que se inició a principios del siglo XX con Dadá y que ha utilizado el humor como herramienta “relativizadora (...) que disuelve los límites, que anula las jerarquías sin que por ello el artista pierda su distinción” (Sánchez, 2004: 39). El humor, unido al proceso de reducción de escala y al acercamiento a la forma de trabajar de los artistas plásticos, hace que surja la figura del *propietario distinguido*. La Ribot, al igual que habían hecho otros artistas como Piero Manzoni (*Living Sculpture*, 1961) e Yves Klein (*Immaterial Pictorial Sensivity Zone*, enero 1962), convierte su cuerpo en una obra plástica en venta planteando una nueva forma singular y distinguida de mecenazgo que establece un juego conceptual sobre lo efímero de la danza y una visión irónica sobre el mercado del arte.

13 *Piezas Distinguidas* tuvo una excelente acogida por parte de la crítica y el público y se presentó en numerosos festivales contribuyendo al temprano reconocimiento de La Ribot en los escenarios alternativos internacionales, lo que motivó a la coreógrafa fijar su residencia en Londres donde llevó a cabo la creación de la segunda serie de *piezas*, *Más Distinguidas*.

2 “El proyecto de las *piezas distinguidas* es incomprensible sin atender a la componente humorística que lo anima. (...) Si podemos hablar de humor a propósito de las *piezas distinguidas* es porque están pensadas y construidas desde una actitud vital y una actitud creativa que rehúye lo recto, lo pesado, lo fijo y lo aburrido y prefiere en cambio lo lúdico, lo ligero, lo fluido y lo irónico.” (Sánchez, 2004: 39).

MÁS DISTINGUIDAS (1997)

“En *Más Distinguidas* el cuerpo es cada vez más un lienzo donde se pegan *collages*, ideas, vestidos, objetos, sonidos, obsesiones. El color es la carne, la pesadilla los objetos, el espacio aún está lleno.” (La Ribot, 1997: 10).

Las trece piezas que constituyen *Más Distinguidas* continúan estando concebidas para el dispositivo de la caja negra, si bien la sucesión de unas a otras resulta más orgánica que en la serie anterior y el trabajo evoluciona hacia una mayor plasticidad donde el cuerpo se convierte en un lienzo que se pinta o sobre el cual la artista pega o cuelga los objetos.

Un año después de su estreno en la primera edición del festival Desviaciones (1997, Madrid), La Ribot presentó la versión blanca de esta misma serie, con la que da un paso muy importante en la desestabilización de los códigos escénicos y en el acercamiento de la danza al espacio de las artes visuales. Esta alteración del dispositivo elimina los efectos lumínicos, el factor sorpresa y los *trucos* de la caja negra, mostrando en su totalidad la instalación y desmontaje de cada pieza así como la transición de una pieza a otra, y a pesar de que las piezas son idénticas en ambas versiones, la blancura les otorga una nueva plasticidad.

El espectáculo arranca con *Narcisa* (n. 16): La Ribot espera desnuda la entrada del público sentada en el suelo. “Cuando se levanta”, señala Irene Filiberti, “se adquiere plena conciencia de la envergadura de su presencia, el cuerpo delgado como una línea, la piel blanca y lisa, los cabellos y el vello púbico teñidos de rojo intenso.” (Filiberti, 2006)³. A continuación, coge una cámara polaroid, se coloca de pie de perfil, saca una foto de su pecho izquierdo y la pega encima, hace lo mismo con el derecho y con el pubis. Camina de frente y se queda quieta, mirando al público, con los brazos levantados sujetando la cámara en una mano. Permanece inmóvil en esa postura el tiempo que las fotos tardan en revelarse y le permiten recuperar sus pechos y su pubis convertidos en imagen.

En *Más distinguidas* el cuerpo también se convierte en la superficie para la pintura como sucede en la pieza *N. 26* (n. 26) donde al ritmo de un fragmento de *Belmonte*⁴ (Carles Santos, 1988) la artista cubre su piel de trazos azules. Al convertir su cuerpo en un lienzo, La Ribot escenifica su deseo de fusionar la danza y las artes visuales y para ello emplea además otras estrategias, como la de convertirse en *La Venus del espejo* de Velázquez en la pieza *Sin título IV* (n. 17) o plantear una pieza como *Oh! Composizione!* (n. 22)⁵ sobre la propia acción de componer. En *Sin título IV*,

3 Texto de Irene Filiberti en www.laribot.com

4 El músico catalán había compuesto esta obra para *Belmonte* (1988) de los coreógrafos Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi.

5 “El trabajo de las piezas consiste en muchas cosas comprimidas en el espacio y en el tiempo. *Oh!*

aparece tumbada de espaldas al público y hace girar a lo largo del cuerpo un espejo circular que va mostrando, en movimiento y de forma fragmentada, la parte frontal de su cuerpo. En el espejo va emergiendo la imagen de sus piernas, de su pubis, de su vientre, de su pecho y de su rostro. Es interesante observar cómo se encuentran la imagen y el movimiento en estas tres piezas. El interés de *Narcisa* no radica en las imágenes sino en el movimiento del revelado de la imagen; en *Sin título IV* el movimiento del espejo muestra fragmentos fugaces de un cuerpo que se resiste a ser atrapado por la mirada del espectador, y en *Oh!Compositione!* la acción del cuerpo construye y a continuación destruye la imagen compuesta. El movimiento o su negación son una constante en las *piezas distinguidas* y en esta serie encontramos piezas *más bailadas* (N. 26, *Missunderstanding* o *Numeranda*) junto a otras más estáticas como *Narcisa* o *Sin título III* (n. 23), una pieza de 20 segundos más cercana a los solos-miniatura de la primera serie donde La Ribot sostiene durante unos segundos un pollo de goma y que muestra cómo “una *pieza distinguida* puede ser un poema móvil, un solitario corto o cortísimo de cualquier pensamiento. Un *tableux vivant* que se vende. Una coreografía para la mente. Una imagen para tender a secar.” (La Ribot, 1997: 10).

La quietud de estas piezas contrasta con otras en las que La Ribot *baila* en un sentido más convencional de la palabra y en ellas el cuerpo, los objetos, la música y el movimiento construyen diferentes significados. En *Numeranda* (n. 15), la artista realiza una coreografía marcada por el ritmo de un metrónomo y que se apoya en la repetición y acumulación de secuencias de movimiento por medio de las cuales numera los diez aparatos domésticos cuyos sonidos forman parte de la pieza (un reloj, un teléfono, un microondas, una aspiradora, un lavaplatos, una cafetera, una alarma, etc.); mientras un técnico sujeta dos bandas negras que *censuran*, como había hecho el cartón en *Fatelo con me*, su pecho y su pubis, y el cuerpo en movimiento desafía la barrera visual del objeto antepuesto.

A su vez, varias piezas de esta serie se apoyan en la revisión de los elementos básicos de la danza, como *19 equilibrios* y *un largo* (n. 19), *Poema Infinito* (n. 21) y de forma muy especial *Missunderstanding* (n. 24), donde La Ribot sintetiza su preocupación en torno a la danza y sus códigos por medio de una coreografía basada en el sistema que utilizan los coreógrafos clásicos para mostrar las diferentes posturas del cuerpo. A medida que avanza la pieza, La Ribot va marcando los pasos de una coreografía imaginaria imposible y se produce un desdoblamiento ya que aparecen dos cuerpos: uno que marca los pasos y se mueve espontáneamente y otro que baila en la imaginación. Este tema se desarrollará plenamente en un trabajo largo posterior, *El Gran Game* (1999), donde la coreógrafa se apoya en el silencio, el azar y el juego, con el objetivo de investigar sobre la relación entre el lenguaje de signos y los códigos de la danza.

Compositione! es buen ejemplo porque hay muchos elementos que se repiten en muchas piezas: la silla, el cuerpo desnudo, el agua... y luego está ese componente de composición, primero la silla, el vestido, el vaso de agua y al final el clímax.” (La Ribot en Luc, 2004).

El humor impregna también esta serie y permite llevar a cabo un proceso de extrañamiento y disociación entre artista e intérprete que le conduce a comparar su cuerpo al de un pollo desplumado (*Sin título III*) o a arrastrar el cuerpo hasta la muerte, como en *Manual de Uso* (n. 20), una pieza tragicómica en la que el cuerpo se convierte en un aparato cuyas instrucciones de uso le conducen a la asfixia, o en *N. 14* (n. 14) de carácter más violento. En esta última La Ribot se cuelga al cuello un cartel de cartón donde pone "Se Vende", se encaja una silla de madera a la altura de la cintura y levanta un brazo en postura de ballet. Baja lentamente el brazo y de puntillas, mirando fijamente al público va caminando hacia atrás, se detiene y gira lentamente sobre sí misma hasta quedar de perfil y retroceder hasta el fondo de la sala donde dobla la silla contra su vientre de forma más violenta al tiempo que cae apoyada contra la pared hasta parar bruscamente y quedar tumbada y paralizada en el suelo⁶. Su fuerza plástica y performativa han convertido a esta pieza en uno de los iconos del proyecto.



2. N. 14, 1997. Foto: Pau Ros.

Objetos tan significativos como la silla o el cartel se adhieren al cuerpo para construir una pieza que recupera un tema que ya había aparecido en piezas de la serie anterior como *Eufemia* o *Hacia dónde volver los ojos*: la violencia sobre la mujer. La silla actuará de nuevo como objeto hostigador en una pieza posterior, *Chair 2000* (2000), que dejará inmovilizado el cuerpo de la bailarina. En la pieza *Angelita* (n. 18) habla de ese cuerpo: ataviada con unas enormes alas de goma espuma de color crudo que agita con un movimiento incesante de *jogging*, enumera una serie de infinitivos que indican acciones del cuerpo y termina planteando una pregunta al espectador: "¿de qué cuerpo hablo?". Del cuerpo de la bailarina que, tan acostumbrado a la sumisión y al silencio, había olvidado todo lo que era capaz de hacer. Con esta nueva danza la bailarina recupera la voz y el silencio, el movimiento y la quietud, su memoria y su risa, y es entonces capaz de crear una coreografía sin moverse de una silla, como sucede en *Divana* (n. 25) donde desde su inmovilidad derriba la barrera que le separa del

6 "La disociación de artista e intérprete resultaba cada vez más clara en este ejercicio en que una ordenaba a la otra que activara el mecanismo de su tortura. Y sumisamente, la intérprete ponía en movimiento una silla que progresivamente la iba reduciendo hasta el fondo del escenario, hasta el suelo, en una especie de prolongada y brutal violación hasta la muerte." (Sánchez, 2006: 328).



3. *Chair 2000, 2000*. Foto: Manuel Vason.

público transmitiéndole la responsabilidad de la acción durante cuatro minutos. Esta desestabilización de los códigos se enfatiza con la transformación de la caja negra en espacio blanco en la segunda versión de *Más distinguidas*; la presencia del espectador se vuelve más enfática y las piezas adquieren una nueva calidad plástica y preformativa que culmina en la tercera serie, *Still Distinguished*, que se sitúa el cuerpo, los objetos y el público en un mismo espacio sin jerarquías, emplazando la danza en el espacio-tiempo expositivo de las artes visuales.

STILL DISTINGUISHED (2000).

“El punto de partida de *Still distinguished* es trabajar con lo que significa *still*: por un lado el estatismo, lo calmado y por otro la continuidad del *aún, siendo, todavía*, del tiempo que sigue pasando.” (La Ribot, 2002: 219, cursivas añadidas).

Con *Still distinguished* el trabajo se sitúa más cerca de la instalación y del arte de acción: no hay personajes, ni montaje escenográfico, sólo existe lo que vemos y lo que ocurre a tiempo real. El cuerpo de La Ribot no quiere representar nada, sólo ser un cuerpo que en vivo instala y desinstala una serie de piezas y da un tiempo al espectador para que establezca una relación con ellas. La luz blanca es un factor fundamental para hacer posible la idea de presentación, ya que elimina el factor teatral y permite al espectador presenciar el proceso de forma íntegra. Cuando el público entra en el espacio encuentra una serie de objetos esparcidos por la sala a modo de una instalación: una caja roja, la parte de una silla, una peluca rubia, una radio, una cuerda, tablillas.... La Ribot entra en el espacio, enciende los monitores distribuidos por la sala que muestran grabaciones diferentes de una misma acción y vuelve a marcharse. De este modo, la coreógrafa da un tiempo al espectador para que ocupe el espacio y comience a *move* y a situarse al mismo nivel que las herramientas de escritura que observa.

Al tratarse de una pieza filmada, *Pa amb tomàquet* (n. 34) rompe todas las normas del proyecto, salvo la distinción. La cámara se convierte en la extensión de

un cuerpo en movimiento que se convierte en objeto por medio de una acción coreográfica que consiste en untar ajo, tomate y aceite sobre la piel, y donde la coordinación inconsciente entre música y movimiento revela una vez más la memoria de un cuerpo de bailarina.

“Por mi formación de bailarina intento ir a música, intento cortar el tomate y se me escapa. Se trata de encontrar una explicación diferente a la danza. Mi trabajo es un trabajo para la danza. Más que si es o no es, yo estoy para. Y en el vídeo se ven muchos detalles que cantan a bailarina, a bailarina de un-dos-tres, un-dos-tres... con el ajo de repente estoy siguiendo el ritmo y no lo hacía de manera consciente (...) me gusta mantener esa cosa que me hace ir a ritmo“. (La Ribot, 2003: 224).



4. *Another Bloody Mary*, 2000. Foto: Mario del Curto

La transformación de sujeto en objeto recorre toda la serie y se muestra de forma significativa en la pieza que sigue al vídeo: *Candida Iluminaris* (n. 30). En ella La Ribot se entrega a la tarea de alinear una serie de objetos de menor a mayor tamaño dentro del cono de luz que proyecta la pequeña linterna de bolsillo que coloca en el suelo: un cochecito, una muñequita, una horquilla, un miniventilador, un trozo de cartón, un fragmento de silla, una cinta métrica... y al final de la línea sitúa el cuerpo desnudo, tumbado boca arriba que permanece inmóvil durante algo más de 2 minutos, respirando y haciendo un ruido bronco, convertido en un objeto más: “un cuerpo inmovilizante, sonoro, que danza horizontalmente su activa inmovilidad.” (Lepecki, 2006: 148).

Si en otras ocasiones los objetos tienen un valor semántico (como los objetos rojos que forman el charco de sangre de *Another Bloody Mary*), o se adhieren al cuerpo para construir una imagen (como la mujer-bailarina aprisionada por las tablillas de la silla en *Chair 2000*), en *Candida Iluminaris* son meramente objetos y el cuerpo se convierte en el objeto “clave de la diseminación objetual precedente” (Castro Flórez, 2002: 8). Estos objetos están cargados del recuerdo de las piezas anteriores y a través de ellos La Ribot “lleva a cabo un ejercicio de espacialización de la memoria” (Sánchez, 2004: 46): el miniventilador de *Divana*, la media de *Socorro!Gloria!*, la cinta

métrica de *Capricho mío*, la radio de *Ya me gustaría a mí ser pez*, el cartón, la silla... y finalmente el cuerpo⁷.

En *Still Distinguished*, las piezas se suceden unas a otras expandidas en la superficie en contraposición al concepto vertical y acumulativo de las dos primeras series. Al finalizar *Candida Illuminaris*, La Ribot regresa a la fila de objetos para apagar el ventilador y la radio, se pone el zapato rosa y, seguida por el público, empieza la construcción de la próxima pieza: *Outsized Baggage* (n. 28). Coge una cuerda del suelo y la ata alrededor del cuerpo desnudo como si fuera un paquete: primero varias vueltas a la cabeza (de la barbilla a la coronilla); varias vueltas al cuello, luego el torso, las caderas; camina con dificultad para coger otro objeto, se ata las rodillas, las piernas, los tobillos, hasta quedar perfectamente atada e inmovilizada; para terminar se coloca una cinta de identificación de equipaje del aeropuerto de Heathrow como las bandas en los concursos de belleza y se queda de pie, inmóvil, en puntas (un pie elevado por el tacón) durante algo más de 2 minutos: "... el cuerpo desnudo permanece inmóvil, soportando, con un raro hieratismo, la lógica de los *no lugares*, esa conversión del mundo en un inmenso mostrador de tránsito." (Castro-Flórez, 2002: 7).

La inmovilidad del cuerpo atrapado de *Outsized Baggage* se repite en *Chair 2000* (n. 29)⁸, donde deconstruye la imagen idealizada de la bailarina en puntas y también denuncia la violencia silenciosa que ha oprimido durante siglos a la mujer. En *Chair 2000* reaparece la silla hostigadora de *N. 14* pero en esta ocasión fragmentada en tablillas, con el objetivo de acentuar el carácter visual de esta serie, que la bailarina pega al cuerpo con esparadrapo bloqueando las articulaciones; una vez ha quedado inmovilizada realiza, en puntas y con los brazos elevados, un giro de 180° durante dos minutos.

Estas dos piezas suceden en el plano vertical y enfatizan, como ocurre en el ballet, la perpendicularidad del torso, en contraste con el resto de piezas de la serie donde se pondera la horizontalidad del soporte de esta danza de la inmovilidad, como sucede en *Another Bloody Mary* (n. 27). En esta pieza La Ribot compone un tapiz de color rojo con sus objetos fetiche sobre el cual caerá un cuerpo cuya identidad sexual

7 "Cuando en *Candida Illuminaris* La Ribot se desprende de todos sus objetos y toda su ropa, parece desprenderse con ello de su memoria, de su identidad, y convertirse momentáneamente en objeto, en instrumento ejecutante de una serie de acciones ideadas por un sujeto que ha quedado dispuesto sobre el suelo. (...) Es como si La Ribot tratara de recuperar la memoria de sus propias acciones, efímeras, desconocidas por tanto para muchos espectadores, llenar de identidad el espacio. O como si se tratara de desvelar los signos que han compuesto y componen su código básico de escritura: objetos cotidianos, anodinos o caprichosos." (Sánchez, 2003b: 14-18).

8 "(...) La pieza *Chair 2000* concentra significados en un punto álgido, el único en toda la actuación, un "relevé" entablillado de filete de mujer y silla de palo. El significado de *chair* en francés es carne y en inglés es silla. De las dos superficies planteadas en *Still distinguished*, la horizontal del suelo donde nos encontramos todos y la superficie de mi cuerpo, es decir, la piel, es quizás ésta la más fina y sensible. Es con ella que me separo y me pego a los otros, al espectador, y es sobre esa fina frontera entre lo exterior y lo interior que me unto el ajo, el aceite y el tomate, que me ato como un paquete y que me pego la silla. Si esta piel es además enorme, es también porque tiene volumen, es decir interior, que relleno de agua primero y después de aire, ambas cosas transparentes. (...) La Ribot. Londres oct. 01." (La Ribot, 2002: 17).

ha sido anulada por las pelucas que cubren la cara y el sexo. *Another Bloody Mary* expone de forma muy clara cómo La Ribot trabaja con el *still*: en el sentido del *durante*, con la acción de colocar los objetos y la caída radicalmente lenta sobre ellos, y en el sentido de lo *estático*, el cuerpo destrozado que yace inmóvil sobre una mancha roja y que produce una imagen muy violenta y cargada de ambigüedad expuesta a la mirada y a la presencia del espectador.

La inmovilidad y el silencio potencian la idea de presentación en oposición al concepto de representación escénica que se pone especialmente de manifiesto en las dos últimas piezas en vivo de la serie: *Zurrutada* (n. 32) y *S-liquide* (n. 33), donde “comienza a ser más un cuerpo acentuado por lo que sucede en el presente, por eso se acerca más a la acción” (La Ribot, 2003: 225):

“No hay más representación, sólo presentación. / No hay más magia, sólo realidad. / No hay más sorpresas, sólo percepciones variables. / No hay más declaraciones, sólo ambigüedad. / No hay más estabilidad, sólo desequilibrio. / No hay más teatralidad, sólo plasticidad.” La Ribot. Londres, Septiembre de 1999.” (La Ribot, 2002: 30).

En *Zurrutada* la artista coge una botella de cristal de un litro y medio de agua y comienza a beber acompañada de la pieza *55921*, del grupo suizo de música experimental Velma, que rige la duración de la acción. Va cayendo muy lentamente sin dejar de beber hasta quedar tendida inmóvil en el suelo durante unos minutos. En *S-liquide* se recupera la imagen de la sirena inmóvil con la que se había iniciado el proyecto (*Muriéndose la sirena*, 1993) y se despliega de nuevo en todo su esplendor la danza de la quietud, el silencio y la desnudez se despliegan. La segunda sirena yace desnuda en el suelo envuelta en el material utilizado para cubrir cadáveres, tiene un micrófono situado debajo de su estómago que desvelará cualquier movimiento, por mínimo que sea, a través del sonido del papel metalizado. La pieza tiene una duración de siete minutos, durante los cuales deberá contener al máximo la respiración para no desvelar los leves movimientos inevitables en su inmovilidad que revelan que “aunque ese cuerpo desnudo funciona a veces como una imagen, esa imagen tiembla siempre sutilmente, revela siempre su naturaleza fisiológica por medio de pequeñas tensiones, sus latidos, dudas, desequilibrios, estremecimientos, contracciones, dilataciones... los inagotables elementos cinéticos de las pequeñas danzas y actos inmóviles de La Ribot.” (Lepecki, 2006: 148-149). La inmovilidad sitúa el trabajo de La Ribot en relación al de otros coreógrafos europeos como Jérôme Bel, Xavier Le Roy o Juan Domínguez, quienes también han decidido romper con una idea de danza unida a flujo de movimiento, cuestionando, desde la inmovilidad, sus límites conceptuales, espaciales y temporales por medio de un diálogo desde el cuerpo con otros procedimientos de escritura y estableciendo una nueva relación con el público.

En *Still Distinguished* La Ribot sitúa al público en el lugar de la acción y la

inmovilidad de la artista provoca que el espectador componga su propia coreografía al tener que decidir qué relación (mirada, cercanía) desea establecer con cada pieza. Este hecho supone la transgresión definitiva de los códigos escénicos y completa la secuencia que la coreógrafa había iniciado en una pieza temprana de su trayectoria, *12 toneladas de plumas* (1991), con la figura del público inventado, y que había continuado en las primeras series mediante *piezas* que desafiaban la barrera que la separaba del público -jugando al escondite inglés en *Sin título I* o compartiendo los minutos de silencio, reflexión y meditación en *Divana-*, o la transformación en caja blanca de la segunda versión de *Más Distinguidas* (1998) que dejaba al descubierto todos los rostros. *Still distinguished* supone la culminación de este proceso y es el origen de un trabajo posterior: *40 espontáneos* (2004), que completa la secuencia ya que está representado por 40 intérpretes sin experiencia escénica elegidos en cada lugar donde se presenta la pieza.

Tras *Still distinguished*, La Ribot deja de componer *piezas distinguidas*, pero el proyecto continúa ocupando otros espacios, formatos y dimensiones que continúan el nuevo planteamiento creativo anunciado en la tercera serie de piezas tras la desaparición del cuerpo: la escritura de la memoria. En 2001 y 2003 realiza en Londres dos obras que reúnen las 34 *piezas distinguidas*: la vídeo-instalación *Despliegue* y el espectáculo en vivo *Panoramix*. Ambos constituyen una revisión, un reciclaje y un viaje por el proyecto de las *piezas distinguidas*. *Despliegue* supone un segundo *striptease* en el cual la coreógrafa se desprende de los objetos que habían compuesto las *piezas distinguidas* y que *escriben* la memoria fragmentada del proyecto: los objetos cotidianos y caprichosos (las pelucas, los vestidos, el pollo de goma, el espejo, la silla y el cartón en sus diferentes versiones, muñequitos, zapatos, etc.), las acciones (la inmovilidad, las caídas, las reverencias, el morir en el suelo, vestirse, desvestirse, pegarse objetos, desprenderse de objetos, tirarlos al suelo, beber agua, etc...), los textos (las instrucciones de *Manual de uso*, los infinitivos de *Angelita*, el mapamundi de *Cosmopolita*, etc.), la música (*Fatelo con me*, *Oh!Sole!*, *55921* de Velma, *Belmonte*, etc.), los ruidos (el camión de la basura de *Muriéndose la sirena...*) y por último el objeto centralizador: el cuerpo desnudo.

Panoramix es un ejercicio volumétrico y en vivo en el cual las piezas se muestran de forma íntegra. La reubicación de las piezas en el espacio del museo provoca cambios en la naturaleza de las mismas y acentúa su carácter plástico en detrimento de su carácter teatral, sobre todo en las piezas de las dos primeras series, que veían alterado su carácter frontal, la iluminación y una cierta calidad acústica. El orden cronológico se olvidaba y el espectador se situaba al mismo nivel que la artista y los objetos como ya había ocurrido en *Still distinguished*. *Panoramix* se estrenó en Live Culture, festival organizado en 2003 en la Tate Modern, que supuso la ocupación definitiva del espacio de las artes visuales por parte del arte de acción, la danza y el teatro, convirtiendo el museo en el lugar transdisciplinar por excelencia. Y al mismo

tiempo, situó a La Ribot como una de las artistas de referencia de este movimiento y a las *Piezas distinguidas* como uno de los proyectos artísticos más interesantes en el terreno transdisciplinar y que mejor ha sabido cuestionar los límites conceptuales de la danza y articular un nuevo lenguaje coreográfico a partir del diálogo continuo con otras disciplinas artísticas.

BIBLIOGRAFÍA.

BORDONABA, María: "María Ribot habla sobre la gira de *Still distinguished* tras el Premio Nacional", *El Cultural, El Mundo*, 03/01/2001.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Still life. Un aproximación (excéntrica) a La Ribot", *La Ribot*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, enero 2002.

LA RIBOT: *10 piezas distinguidas y Los trancos del avestruz (Programa de mano)*, Teatro Pradillo, Madrid, 1994.

- *Más distinguidas (Programa de mano)*, Desviaciones 1997 Sala Cuarta Pared, Madrid, 1997.

- "Still", *La Ribot*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2002.

- "Ese espacio que se abre... donde todo está girando", en Sánchez, J. A. y Conde-Salazar, J. (ed.) *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003a.

- *La Ribot*, Ed. Merz & Centre National de la Danse & Soledad Lorenzo, vol. 1, París, 2004.

LEPECKI, André (2006): *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Cuerpo de Letra # 1, Universidad de Alcalá, Mercat de les Flors, Centro Coreográfico Gallego, 2009.

SÁNCHEZ, José A.: "Cuerpos sobre blanco", en Sánchez, J. A. y Conde-Salazar, J. (ed.) *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003.

- "Distinction and Humour", *La Ribot*, Ed. Merz & Centre National de la Danse & Soledad Lorenzo, vol. 2, París, 2004

- "Nueva danza en Madrid" (b) en Sánchez, J.A. (ed.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*, Colección Caleidoscopio, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006.

SANTOS GARCÍA FELGUERA, M.: *Las vanguardias históricas (y 2)*, Colección Historia del Arte, Historia 16, Madrid, 1993.

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL.

LA RIBOT: *treintaycuatropiecedistinguéesandoneastriptease* © La Ribot Association Genève en colaboración con La Casa Encendida (Madrid), 2007.

PETER, Luc: *La Ribot distinguida* © Intermezzo Films / SF-DRS/ SRG-SSR idée suisse/ Centre Pompidou, 2004.

www.laribot.com

ANEXO: PIEZAS DISTINGUIDAS.
13 piezas distinguidas

- n. 1 *Muriéndose la sirena* (Salamanca, 1993). 1'. En memoria de Chinorris
- n. 2 *Fatelo con me* (Salamanca, 1993). 2'. Propietario distinguido: Daikin Air Conditioners (Madrid)
- n. 3 *Sin título I* (Salamanca, 1993). Menos de 1'
- n. 4 *De la vida violenta* (Salamanca, 1993). 2'
- n. 5 *Eufemia* (Madrid, 1993). 2' 45". Música: Fernando López Hermoso
- n. 6 *¡Ya me gustaría a mí ser pez!* (Salamanca, 1993). 4'. Propietario distinguido: North Wind (Barcelona)
- n. 7 *Cosmopolita* (Madrid, 1994). 40". Propietario distinguido: Nacho Aerssen (Madrid / México)
- n. 8 *Capricho mío* (Madrid, 1994). 2'18". Propietario distinguido: Bernardo Laniado Romero (Nueva York / Madrid)
- n. 9 *La vaca sueca* (Madrid, 1994). 2'30". En memoria de Peter Brown
- n. 10 *Hacia dónde volver los ojos* (Madrid, 1994). 1'15". Propietario distinguido: Rafa Sánchez
- n. 11 *Sin título II* (Madrid, 1994). 3'. Propietario distinguido: Olga Mesa
- n. 12 *La próxima vez* (Madrid, 1994). 1'. Propietario distinguido: Juan Domínguez
- n. 13 *Para ti* (Madrid, 1994). 3'

Más Distinguidas

- n. 14 *N. 14* (Madrid, 1996). 3'20". Propietario distinguido: Lois Keidan (Londres)
- n. 15 *Numeranda* (Madrid, 1996). 2'30". Propietario distinguido: Blanca Calvo (Madrid)
- n. 16 *Narcisa* (Madrid, 1996). 3'20"
- n. 17 *Sin título IV* (Londres, 1997). 2'. Propietario distinguido: Isabelle Rochat (Lausanne)
- n. 18 *Angelita* (Londres, 1997). 1'35". Propietario distinguido: Mal Pelo (Gerona).
- n. 19 *19 equilibrios y un largo* (Londres, 1997). 2'30". Música: Javier López de Guereña. Propietario distinguido: Marga Guergué (Nueva York)

n. 20 *Manual de uso* (Londres, 1997). 6'. Propietario distinguido: Thierry Spicher (Lausanne)

n. 21 *Poema Infinito* (Londres, 1997). 4'. Propietario distinguido: Julia y Pedro Núñez (Madrid)

n. 22 *Oh! Compositione!* (Londres, 1997). 1'40". Música: Javier López de Guereña. Propietario distinguido: Robyn Archer (Adelaide, Australia)

n. 23 *Sin título III* (Londres, 1997). 20". Propietario distinguido: GAG Comunicación (Madrid)

n. 24 *Missunderstanding* (Londres, 1997). 4'. Música: Rubén González. Propietario distinguido: North Wind (Barcelona)

n. 25 *Divana* (Londres, 1997). 5'. Vestuario: Pepe Rubio. Propietario distinguido: De Hexe Mathilde Monnier (Montpellier)

n. 26 *N. 26* (Londres, 1997). 4'30". Propietario distinguido: Ion Munduate (San Sebastián)

Still Distinguished

n. 27 *Another Bloody Mary* (Londres, 2000). 9'. Propietarios distinguidos: Lois Keidan & Franko B. (Londres)

n. 28 *Outsized Baggage* (Londres, 2000). 4'30". Propietario distinguido: Matthieu Doze (París)

n. 29 *Chair 2000* (Londres, 2000). 4'30". Propietario distinguido: *Théâtre Arsenic* (Lausanne)

n. 30 *Candida iluminaris* (Londres, 2000). 7'. Propietario distinguido: Victor Ramos (París)

n. 31 *De la Mancha* (Londres, 2000). 7'. Propietario distinguido: R/B & Jérôme Bel (París)

n. 32 *Zurrutada* (Londres, 2000). 7'. Propietario distinguido: Arteleku (San Sebastián)

n. 33 *S liquide* (Londres, 2000). 7'. Propietario distinguido: Galería Soledad Lorenzo (Madrid)

n. 34 *Pa amb tomàquet* (Lausanne, 2000). 12'. Propietario distinguido: Gerald Siegmund (Frankfurt)

Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración

Antonio Rafael Fernández Paradas

Rubén Sánchez Guzmán

Investigadores vinculados a la UMA

RESUMEN

Hasta ahora el tema que nos ocupa, el de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, había partido de la consideración de su rareza dentro de la iconografía religiosa y de su carácter especialmente atípico en lo que se refiere a la imaginería pasionista. Se pretende aquí, establecer las relaciones iconográficas entre el modelo de estudio y aquellas fuentes literarias que lo inspiraron a lo largo de de los siglos, con el objetivo de ampliar su margen de producción mas allá de los límites de la Contrarreforma, y romper con la tradicional idea de Cristo recogiendo sus vestiduras versus barroco.

PALABRAS CLAVE: Jesús recogiendo sus vestiduras/ Flagelación/ Literatura mística/ Iconografía religiosa.

At the beginning was... the iconography of "Christ gathering his clothes" and its sources

ABSTRACT

The iconography of "Christ gathering his clothes" after the Flagellation is considered often a strange subject in the visual context of the Passion. This article studies literary and iconographical sources of this episode, before and after The Catholic Reform.

KEY WORDS: Christ gathering his clothes/ Flagellation/ Mystical Literature/ Sacred Iconography.

1. AL PRINCIPIO FUE... LAS FUENTES LITERARIAS Y SU RELACIÓN CON EL MODELO ICONOGRÁFICO.

"Desatado de la columna, tú caes en tierra, a causa de tu debilidad, estás tan rendido por la pérdida de tu sangre que no puedes sostenerte sobre tus pies. Las almas piadosas te contemplan arrastrándote sobre el pavimento, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando, acá y allá tus vestimentas"

Álvarez de Paz, *Meditaciones*, 1620, p. 151.

"Querer estudiar cada uno de los grandes artistas de este tiempo, como si se tratase de individuos aislados, sin preguntarse lo que debían al pensamiento de la iglesia, sería estudiar los planetas sin saber que giran alrededor del Sol"¹. Según la bibliografía publicada hasta el momento, nuestro modelo iconográfico debió ser el mejor resultado material de la Contrarreforma: los franciscanos y Álvarez de Paz dicen esto,

* FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael: "Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 251-263. Fecha de recepción: Diciembre de 2010.

1 MÅLE. Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma* (1932). Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pg. 1



1. JOHAN SADELER I, 1550-1600: *Flagelación, 1570-1600. 44.0 x 29.2 cm. Grabado a Buril. San Francisco (Estados Unidos de América), Museum of Fine Arts. Sobre cuadro perdido de Christoph Schwart.*



2. ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras, siglo XVII. 28 x 48 cm, óleo sobre lienzo. Brujas (Bélgica), Monasterio Agustino de Zwartzusters.*

y estas son las obras que lo demuestran. Todo lo demás es rareza, Andalucía, Barroco y misticismo. Los autores que han tratado el tema hacen especial inca pie en lo barroco de la representación, tanto a nivel estilístico como cronológico, pero la Iglesia, no solo pensó durante la Contrarreforma, que lo hizo bastante, sino que hay todo un sustrato literario que llega desde el Medievo y enlaza directamente con la sociedad barroca. Nuestros místicos se entretenían leyendo viejos libros que andaban por

ahí amontonados, unas pocas mentes privilegiadas aportaban conocimiento nuevo (bibliometría), la mayoría vive de las rentas.

Sería absurdo no reconocer la importancia de según que obras, pero también lo es obcecarse en que solo esas tuvieron algo que decir. Al igual que hemos comprobado que las obras materiales conservadas son bastante más de las que se venían contando, con este trabajo pretendemos enriquecer el punto de vista de lo que nuestros pensadores, sean religiosos o Pacheco, podían manejar entre sus manos a la hora de crear nuevo conocimiento. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación no fue un invento de los siglos XVII y XVIII, ya que desde la Edad Media el tema andaba latente en el ambiente. Literatura, poesía y tratados artísticos se hicieron eco del pasaje. Lo que sí aportó el periodo fue el concepto Barroco del espacio, movimiento y el punto de vista. Si no miramos más allá del Barroco, no cabría entender el grabado de Johan Sadeler I (1550-1600) [1], el lienzo conservado en el monasterio agustino de Zwarzusters, Brujas, o el relieve en piedra conservado en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich, entre otras, que se consideraban realizadas en el siglo XVI. Si tomamos como ejemplo la tela de Brujas [2], llama la atención

la “no” composición de lugar, hecho que demuestra que hubo vida antes de los Ejercicios Espirituales. De esta manera, si no entendemos el grabado de Baldung Grien [3], fechado en 1513, no podremos entender al antequerano Cristo del Mayor Dolor de Carvajal, realizado en 1771.

1.1. LAS FUENTES LITERARIAS DEL MODELO.

Partiendo del hecho de que fue mucho y variado lo que se publicó, con la siguiente relación se pretende ejemplificar obras representativas de diferentes periodos, autores y tendencias. Se han recogido pasajes de místicos, historias de la pasión, vidas de la Virgen y de los santos, revelaciones, poesía y tratados de iconografías. Hasta ahora ha sido una constante destacar que el tema no estaba recogido en las Sagradas Escrituras, quizá si lo estuviese sería el Espasa y no la Biblia.

Los pasajes que presentamos están ordenados por la fecha de la primera edición de la obra, según recoge Melquíades Andrés en su *Historia de la Mística de la Edad de Oro en España y América* y conforme al Palau². En el caso de Santa Brígida se recoge la fecha de compilación y edición por parte del Obispo Alfonso Pecha, no la de la primera edición latina, publicada en 1492. En algunos casos se ha consultado la primera edición; en otros, ediciones posteriores o alguna reproducción facsimilar. Tomamos también de Melquíades el número de ediciones de algunos ejemplares.

Recogemos 21 obras publicadas entre 1377 y 1800. De ellas 3 corresponden, si tomamos como referencia la primera edición latina de las Celestiales Revelaciones, al siglo XV; 8 al XVI; 9 al XVII y 1 al XIX. De ellas, 9 fueron publicadas antes de la primera edición de los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola en 1548. La publicación, en 1605, de las *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe* de Luís de la Puente, iba precedida de 11 obras que reseñaban el momento en el que Jesús recoge las vestiduras. La publicación de la obra de Álvarez de Paz contaba con



3. HANS BALDUNG GRIEN, 1484/5-1545:
Filis y Aristoteles.

2 Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos : con el valor comercial de los impresos descritos de Antonio Palau y Dulcet.

14 precedentes. De las obras recogidas, por lo menos cuatro fueron auténticos “best seller”, según Melquíades Andrés. Del *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa* (1506), de Juan de Padilla, impreso en Sevilla, se editaron más de 15 ediciones; de la *Subida al Monte Sión* (1535), de Bernadino de Laredo, seis. El “Premio Planeta” se lo llevó Luis de la Puente, de su obra *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe* (1605), se editaron más de 377 ediciones, en las lenguas más pintorescas: 35 ediciones en castellano completas y 46 en compendio; 108 en francés; 62 en italiano; 40 en latín; 34 en alemán; 8 inglés; 7 en portugués; 3 en bohemio; 27 en flamenco; 6 en polaco y 1 árabe. Es curioso destacar el hecho que el área germánica, Flandes y Polonia contasen en total con 70 ediciones. El morbo vende, el proceso inquisitorial abierto contra María Jesús de Agreda hizo que de su libro *Mística ciudad de Dios* (1670) se editasen mas de 30 ediciones. El siguiente cuadro resume brevemente el contenido de los pasajes literarios:

RESUMEN DE CONTENIDO DE LOS PASAJES LITERARIOS.	
Lugar donde se desarrolla la escena	1495. Pedro Jiménez de Pregano ³ . Casa 1499. San Buenaventura ⁴ . Casa 1651. Martín de la Madre de Dios ⁵ . Sala o patio 1659. San Buenaventura ⁶ . Palacio.
Condiciones Climatológicas.	1495. Pedro Jiménez de Pregano ⁷ 1499. San Buenaventura ⁸
Sensación de Frío	1535. Bernardino de Laredo ⁹ 1670. María Jesús de Agreda ¹⁰
Espectadores que realmente contemplaron la escena	1590. Juan Basilio Santero ¹¹ 1652. Alonso Villegas ¹²

3 JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro: Lucero de la vida cristiana. Burgos, Fadrique [Biel] de Basilea, 1495, pg. 68.

4 BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1499): Meditaciones de Passione Iesu Christi, en Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura. Madrid, 1824, pgs. 266-267.

5 MADRE DE DIOS, Martín de la: Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres heremitas carmelitas descalços del santo desierto del Monte Cardón. Zaragoza, 1651, pg. 247.

6 BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA: Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasion de Nuestro Salvador Jesu Christo. Brusselas, 1659, pgs. 137-138.

7 cfr. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, op. cit., pg. 68.

8 cfr. BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, op. cit., 1824, pgs. 266-267.

9 LAREDO, Bernardino de (1535): Subida al Monte Sión. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pg. 271.

10 ÁGREDA, M^a Jesús de, (1670): Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios. Madrid, 1888, libro VI, capítulo 20, pg. 293.

11 SANTERO, Juan Basilio: La pasión del señor en siete estaciones. Pamplona, 1590, estación V. pg. 85.

12 VILLEGAS, Alonso de: Historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo... y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Católica...: junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes. Madrid, Melchor Sánchez, 1652, pg. 57.

Hecho de desatar a Cristo	Recogido por la mayoría de los autores 1551. Antonio Aranda ¹³ . Resalta como le desatan los pies
Pasajes en los que se le indica que se vista.	1526. Francisco Sánchez del Campo ¹⁴ 1551. Antonio de Aranda ¹⁵ 1590. Juan Basilio Santero ¹⁶ 1623. <i>Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones...</i> ¹⁷ 1651. Martín de la Madre de Dios ¹⁸ 1670. María Jesús de Agreda ¹⁹
Pasaje en los que “busca” las vestiduras”	1495. Pedro Jiménez de Prejano ²⁰ 1499. San Buenaventura ²¹ 1506. Juan de Padilla ²² 1609. Francisco Pacheco ²³ 1652. Alonso Villegas ²⁴
Pasajes en los que se “agacha”, “inclina” o “recoge las vestiduras	1512. San Buenaventura ²⁵ 1526. Francisco Sánchez del Campo ²⁶ 1605. Félix Lope de Vega ²⁷ 1623. <i>Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones...</i> ²⁸
Pasajes en los que “cae” a tierra o se “arrastra”	1605. Luís de la Puente ²⁹ 1619. Diego Álvarez de Paz ³⁰ 1652. Alonso Villegas ³¹
Autores que solo indican que se viste	1377. Santa Brígida ³² 1501. Gonzalo de Ocaña ³³ 1533. Pedro de Alcántara ³⁴
Autores que inciden en la sangre	1377. Santa Brígida ³⁵ 1495. Pedro Jiménez de Prejano ³⁶ 1603. Luís de la Puente ³⁷ 1619. Alonso Villegas ³⁸
Autores que recogen la prohibición de que se lave las heridas	1533. Pedro del Alcántara ³⁹
Pasajes en los que se indica que le quitan las vestiduras de las manos y juegan con ellas	1651. Gonzalo de Ocaña ⁴⁰ 1670. María Jesús de Agreda ⁴¹
Hechos varios	1501. Gonzalo de Ocaña ⁴² . Enlaza el hecho con la coronación de espinas. 1609. Francisco Pacheco. “Por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baja la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa” 1659. San Buenaventura. Arrastran a Cristo ⁴³ 1670. María Jesús de Agreda ⁴⁴ . La Virgen intercede.

Una primera consideración a tener en cuenta es dónde se desarrolla la escena, y en qué condiciones Y, además ¿Que elementos aparecen en ella? De la muestra de autores recogidos, sólo cuatro, dos en el siglo XV y dos en el XVII, dan una breve reseña del lugar donde se desarrolla la escena: los dos primeros hacen referencia a una casa; el tercero, a una sala o patio y Buenaventura, a un Palacio. De manera directa o indirecta, se cita la Columna y los sayones. Sólo con María Jesús de Agreda en 1670 aparecen los ángeles, la Virgen y el demonio. Desde 1495 aparecen expresiones como “mírale”, y a lo largo de los siglos XVI y XVII la locución general será “contempla ánima”.

13 ARANDA, Antonio de: Loores del dignissimo Lugar de Calvario : en que se relata todo lo que nuestro redemptor Jesus hizo y dixo en el. conforme al texto del sacro euangelio, perteneciente a su passion, muerte, sepultura y resurreccion. Alcalá de Henares, 1551, pg. 169 v^a.

14 SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco: Tratado de deuotissimas muy lastimosas cotemplaciones de la passio del hijo de dios: compassion de la virgen sancta maria su madre Por esta razon llamado Passio duorum. Con las horas de la misma passion deuotissimas muy breues. Valladolid, 1526, pg. 94 v^a.

15 cfr. ARANDA, Antonio de, op. cit., pg. 169 v^a.

16 cfr. SANTERO, Juan Basilio. op. cit., pg. 85.

17 ANÓNIMO: Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del hijo de Dios, y de la compasión de la Virgen Santa María su madre, por esta razón llamado Pasió Duoru. Madrid, 1623, p. 156.

18 cfr. MADRE DE DIOS, Martín de la, op. cit., pg. 247.

19 cfr. ÁGREDA, M^a Jesús de, op. cit., pg. 293.

20 cfr. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, op. cit., pg. 68.

21 cfr. BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, op. cit., 1824, pgs. 266-267.

22 PADILLA, Juan de, Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa (1506), Valencia, Vicent García, 2005, pg. 54.

23 PACHECO, Francisco, Arte de la pintura, (1649), Edición de Sánchez Cantón, Francisco José. Madrid, Instituto Valencia de don Juan, 1956, pg. 287-96.

24 cfr. VILLEGAS, Alonso de, op. cit., pg. 57.

25 cfr. BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1512): Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo. Madrid, 1824, pg. 269.

26 cfr. SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco, op. cit., pg. 94 v^a.

27 LOPE DE VEGA, Felix (h. 1605): Los cinco Misterios Dolorosos. Edición, estudio y notas de César Hernández Alonso. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1987, pgs. 50-51

28 cfr. ANÓNIMO, op. cit., pg. 156.

29 PUENTE, Luis de la: Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos. Valladolid, Juan de Bostillo, 1605, t. II, meditación XXXV, pg.213.

30 ÁLVAREZ DE PAZ, Diego (1619): Opera Omnia. Lyon, 1623, t. III, meditación XIV, párrafo 5, col. 716-17.

31 cfr. VILLEGAS, Alonso de, op. cit., pg. 57.

32 BRÍGIDA DE SUECIA, Santa: Celestiales revelaciones de Santa Brígida Princesa de Suecia. Madrid, 1901, libro I. revelación 9, págs. 49-50. Las palabras de la Santa son recogidas casi literalmente por Luis de la Palma, Historia de la Sagrada Pasión. Madrid, 1967, pgs. 197-98.

33 OCAÑA, Gonzalo de: La vida de nuestro señor jesuchristo y de su santissima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas. Zaragoza, 1501, pg. 85 v^a.

34 PEDRO DE ALCÁNTARA, San (1533): Tratado de la Oración, Meditación y Devoción. Madrid, 1731, pg. 130.

35 cfr. BRÍGIDA DE SUECIA, Santa, op. cit., pgs. 49-50.

36 cfr. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, op. cit., pg. 68.

37 cfr. PUENTE, Luis de la, op. cit., pg. 213.

38 cfr. VILLEGAS, Alonso de, op. cit., pg. 57.

39 cfr. PEDRO DE ALCÁNTARA, San, op. cit., pg. 130.

40 cfr. OCAÑA, Gonzalo de, op. cit., pg. 85 v^a.

41 cfr. ÁGREDA, M^a Jesús de, op. cit., pg. 293.

42 cfr. OCAÑA, Gonzalo de, op. cit., pg. 85 v^a.

43 cfr. BUENAVENTURA, SAN/ PSEUDO-BUENAVENTURA, op. cit., 1659, pgs. 137-138.

44 cfr. ÁGREDA, M^a Jesús de, op. cit., pg. 293.

A nivel literario contrasta la economía de medidos con la que se construye la escena, a diferencia de las fuentes grabadas y materiales conservadas, con apelaciones, 10 en total, hacia el espectador/lector al que se introduce en la obra para que presencie y haga propio el dolor y sufrimiento del Señor. En relación a esto, serán una constante las inscripciones en los grabados y telas que nos hagan parte de la austera escenografía donde Jesús recoge sus vestiduras. Juan Basilio Santero, en 1590, y Alonso Villegas, en 1652, se saltan el hecho literario y enlazan sus obras directamente con el hecho real: “y según conjeturan algunos contemplativos”, y “dizenlo algunos contemplativos”. Cuatro autores, en tres siglos diferentes, hacen referencia a las condiciones climatológicas. El énfasis en la sensación de frío permite crear mayor dramatismo en la escena, da pie a resaltar hechos relacionados con la sangre y las llagas y sitúa al “alma contemplativa” en una posición preferente respecto al Nazareno.

La mayoría de los autores tratados recogen el hecho de desatarle las manos, pero en 1551, Antonio Aranda se centra el hecho de como le desatan lo pies y tiene fuerzas para levantarse, lo cual no tiene precedentes en las obras tratadas.

Tenemos dónde y en qué condiciones climatológicas se desarrolla la escena, los espectadores directos y las ánimas que contemplan el drama. Sólo nos falta el protagonista, y es aquí donde vienen los matices. Que Jesús recoge sus vestiduras es un hecho, y lo hace desde antiguo. Cinco son las posibilidades que la construcción del momento, según la literatura ha dado de sí: autores que reseñan como a Cristo se le indica que se vista; autores que sólo indican que se viste; pasajes en los que “busca” las vestiduras; textos en los que se “inclina”, “agacha” o “recoge”; y aquellas obras en las que Cristo “cae a tierra” y se “arrastra”, normalmente sobre su propia sangre.

Los dos primeros matices, el hecho que le indiquen que se vista y que lo haga sin que nadie se lo mande, hacen suponer que una vez desatado, se levante o no, tuvo que realizar el acto físico. Como consecuencia se establece un punto de inicio sobre el que algún artista pudo partir. Aún así, una cosa es suponer que “hace algo” y otra es leer de manera expresa que “busca” algo. Mientras que se demuestre lo contrario, Jesús se viste desde 1377, pero “busca” sus vestiduras, hasta donde sabemos de momento, desde 1495. También “busca” en 1499, 1506 y 1609. Los años finales del XV y principios del XVI fueron propensos a “buscar”, y curiosamente la obra de Juan de Padilla (1506), fue uno de los “best seller” del momento y la primera en la que literalmente “busca” sus vestiduras. Pero si una cosa es buscar en abstracto, otra lo es que Cristo se “agache”, “incline” o “recoja” las vestiduras. El artista antes se movía en el mundo de las posibilidades, ahora sabemos que Cristo está relativamente cerca de suelo. La obra de San Buenaventura *Contemplacion de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepcion hasta la venida del Espiritu Santo* (1512) se sitúa como la primera en la que Jesús recoge sus vestiduras: “contempla aquella inmensa, é incomprendible majestad de Rey de Reyes como se baja y se inclina a la tierra, coge sus vestiduras, y se vuelve a vestir con grandísima vergüenza, y pudor”. Francisco de Sánchez del Campo estará en esta misma línea, siendo también esta figura el motivo de inspiración para el poema “Los cinco Misterios Dolorosos” de Lope de Vega.

Si hasta ahora no hay una mención expresa de cómo está representada la figura de Cristo, la carta de Pacheco fechada el 13 de octubre de 1609 supone todo un precedente iconográfico: “por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baxa la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa”. ¿Se refiere acaso al modelo que esta arrodillado?

El quinto y último de los matices que señalamos era aquel en el que se establece que Cristo “cae a tierra” y se “arrastra” sobre su propia sangre. Junto con lo dicho por Pacheco son los dos únicos momentos en los que realmente se asienta un punto de inicio iconográfico. Archiconocidas y publicadas son las obras de Luís de la Puente (otro de los “best seller” del momento) y Diego Álvarez de Paz, de 1605 y 1619 respectivamente. Añadimos a Alonso Villegas (1652), que presenta pocas diferencias con respecto a los anteriores. Las obras de los Jesuitas son presentadas como el paradigma de la manifestación artística de la “composición de lugar” ignaciana, en ellas se fusionaba la composición de lugar previa a la meditación con la meditación misma, dando como resultado un texto sumamente visual. Así se explica el éxito obtenido entre los fieles, además de su interés cómo fuente iconográfica de creación de nuevos temas o variantes de los ya existentes.

1.2. DE LOS ORÍGENES FRANCISCANOS A LA DIFUSIÓN JESUITA.

Alguien dijo que el Manierismo era un arte intelectualizado, mientras que el Barroco afectó al modo de vida de todas las capas sociales. Por consiguiente podemos hablar de una sociedad barroca, pero no de una sociedad manierista. Nuestro referente es qué dicen nuestros autores, cómo lo dicen y qué efectos produjeron sobre las obras físicas. Si miramos más allá y ojeamos sus biografías, dos son las cuestiones que nos llaman la atención: el afán viajero y la relevancia social de muchos de ellos, inmersos en los círculos intelectuales de las épocas en las que les tocó vivir. Si afirmamos como consecuencia de esto, que Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación es una manifestación artística intelectualizada, y el arte intelectualizado es un arte de minorías, quedaría justificado el difícil acceso que muchas de las obras conservadas han tenido y la “rareza” del referente iconográfico en la Historia del Arte. Y quizás ese afán viajero, conllevó que nuestros escritores llevaran consigo ejemplares de sus amados libros, y que quizás los fueron dejando por el mundo, y con un poco de suerte cayeron en mano del algún artista deseoso de romper moldes. Los grabaditos hicieron el resto. Curioso es el hecho de que muchos de los grabados, telas y esculturas salieron de las manos de los más afamados artistas, algunos de ellos agentes de la vida política y social de la época en la que vivieron: Sadeler (1550-1600); Francisco Pacheco (1564-1644); Juan de Roelas (h. 1558/60-1615); Alonso de Mena y Escalante (1587-1646); Cornelis Galle (1576-1675); Antonio Arias (1614-1684); Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682); Bocanegra (1638-1689); José de Mora (1642-1724); Diego de Mora (1658-1729); Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779), etc.

Citaremos algunos ejemplos de la vida social tan intensa que llevaron nuestros creadores. Pedro Jiménez de Prejano (h.1420-1495), entre otras muchas cosas, fue catedrático de la Universidad de Salamanca, Canónigo de Toledo, cronista oficial de Enrique IV. También acompañó al Cardenal Cisneros en la toma de Málaga y Obispo de Badajoz y Coria. San Pedro de Alcántara fue fundador de la Orden de los Alcantarinos y Consejero de Juan III de Portugal. Antonio de Aranda estuvo en una Misión Francisca en Jerusalén. Juan Basilio Santoro fue canónigo de la Catedral de Calahorra. Lope de Vega es uno de los Grandes del siglo de Oro; Pacheco, el tratadista español por excelencia; Diego Álvarez de Paz fue rector del Colegio Jesuita de Quito y Cuzco y Primer director del Colegio del Príncipe. Alonso Villegas publicó "Comedia Selvagia", que imita a la celestina y María Jesús de Ágreda, que se libró de la Inquisición, fue la consejera de Felipe IV.

Hasta 1551, por lo menos cuatro franciscanos recogieron en sus escritos la escena en la que Jesús recoge sus vestiduras, hay que recordar que la *Subida al Monte Sión* de Bernadino de Laredo tuvo seis ediciones. Habrá que esperar hasta 1670 para encontrar otra publicación en la estela de las de los franciscanos, será la obra de María Jesús de Ágreda, perteneciente a la Orden de la Inmaculada Concepción. El *Retablo de la Vida de Cristo* (1506) del cartujo Juan de Padilla, con sus más de 15 ediciones, quizás sea la obra más estrechamente relacionada con los textos jesuitas del XVII. En general el texto de Padilla, y en concreto el pasaje de Jesús recogiendo sus vestiduras, se presentan como un perfecto manual para búsqueda de Dios en la soledad que propugnan los seguidores de San Bruno. Órdenes como los Jerónimos y los Carmelitas Descalzos, contaron también entre sus teólogos, Gonzalo de Ocaña (1501) y Martín de la Madre de Dios (1651) respectivamente, con partidarios de la causa.

Si en la primera mitad del siglo XVI la representación del Cristo es de clara raíz franciscana, la segunda mitad de la centuria vendrá marcada por el creciente protagonismo de los Jesuitas. En la orientación del tema un cúmulo de circunstancias variadas relacionan a Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación con la Compañía de Jesús. La primera de ellas sería lo propenso del tema a ilustrar la composición ignaciana de lugar.

En la Sevilla de la primera mitad del XVII proliferaron los más selectos cenáculos donde los eruditos locales, provenientes del clero, de la nobleza o del mundo artístico, daban un lustre cultural a la ciudad. Celebres eran las reuniones que organizaba el duque de Alcalá de Guadaíra en su palacio de la Casa Pilatos o el poeta Juan de Arguijo en su casa de la calle Laraña, por donde pasó lo más granado de las artes, como el pintor Francisco Pacheco, el grabador Juan de Jauregui, y personajes del ambiente eclesiástico, como el deán de la catedral Vázquez de Leca. En ellos se intelectualiza acerca de teología, arqueología, historia, arte o poesía. Muy vinculada a este grupo se encontraba desde un principio la orden Jesuita: Jauregui estudió con ellos en el colegio de San Hermenegildo; Juan de Arguijo después de su ruina económica se refugió en la profesa y Pacheco, con tan solo 16 años y recién llegado a Sevilla, tomó al jesuita Gaspar de Zamora como confesor y director espiritual. Como

ha señalado Gutiérrez de Cevallos (2002), la casa de los Arguijo se encontraba frente por frente con los edificios de la profesa y bastaba cruzar la calle para que Pacheco se trasladase a dialogar con sus amigos los jesuitas sobre cuestiones de toda índole, incluidas las teológicas, artísticas e iconográficas, que le ayudaran a componer su *Arte de la Pintura*.

Según Mâle, “Álvarez de Paz no solo era leído en España. En Flandes se conocían sus meditaciones, como lo demuestra el emocionante dibujo de Van Diepenbeeck, grabado por Cornelius Galle”⁴⁵. Más adelante el mismo autor recoge: “Los jesuitas, a menudo, hicieron representar su vida (la de San Iganacio). En su casa de Alcalá de Henares, quince cuadros de Juan de Mesa, la contaban enteramente, según la biografía de Ribadeneira. En la Orden este libro tenía una especie de carácter canónico y, en 1610, los Padres lo hicieron ilustrar en Amberes por muchos artistas flamencos, siendo los principales Cornelius y Théodore Galle. Estos grabados, publicados aparte, formaban un pliego que se extendió por Europa y sirvió de modelo temático a los artísticas”⁴⁶. Conforme a esto, podríamos especular que los grabados representando a Jesús recogiendo las vestiduras que fueron realizados por Galle podrían haber sido un encargo directo de los Jesuitas. Lo que no recoge Mâle son las más de 377 ediciones de las *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe* de Luís de la Puente, ni las 27 traducidas al flamenco, pero quizás sean estas las que realmente influyeron en los artistas. Otro hecho que sitúa a los Jesuitas a la cabeza de la difusión del modelo iconográfico durante los siglos XVII y XVIII, en este caso por Sudamérica, fue el viaje y asentamiento de Álvarez de Paz por aquellas tierras. Esto podría ser una explicación a la cantidad de representaciones conservadas en varios países del nuevo continente, algunas de ellas en ciudades en las que el Jesuita estuvo.

Analizadas las obras conservadas, vemos que, desde muy pronto los artistas tuvieron un modelo literario fiel que seguir. Además desde comienzos del siglo XVII, hay varios modelos iconográficos establecidos. Si la primera mitad del XVI viene marcada por la hegemonía franciscana, la segunda mitad y el siglo XVII lo estarán por el triunfo de los ideales Jesuitas. A nivel literario podemos afirmar que Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación contó con precedentes desde finales del siglo XV, y que algunas de las obras tratadas, básicas en la configuración del tema, fueron verdaderos éxitos de ventas.

“Tú que pasas, mírame: contempla un poco en mi llagas y verás qué mal me pagas la sangre que derramé”⁴⁷.

45 cfr. MÂLE. Emile, op. cit., pg. 248.

46 cfr. MÂLE. Emile, op. cit., pg. 413.

47 VEGUE Y GOLDINI. Ángel, *Temas de Arte y Literatura*. Madrid, 1958. pgs. 45 y ss

2. BIBLIOGRAFÍA.

AA.VV, *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de exposición. Granada, Caja Sur, 2000.

ÁGREDA, M^a Jesús de, *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios* (1670). Madrid, 1888,

ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, *De Inquisitione pacis sive Studio orationis*. Lyon, 1617.

ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, *Opera Omnia*. Lyon, 1623.

ANDRÉS, Melquíades, *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*. Madrid, La Editorial Católica, 1994.

ANDRÉS, Melquíades, *Los místicos de la edad de oro en España y América: antología*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

ANDRÉS, Melquíades, *Los recogidos: nueva visión de la mística española (1500-1700)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.

ANÓNIMO, *Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del hijo de Dios, y de la compasión de la Virgen Santa María su madre, por esta razón llamado Pasión Duorum*. Madrid, 1623.

ARANDA, Antonio de, *Loores del dignissimo Lugar de Calvario: en que se relata todo lo que nuestro redemptor Jesus hizo y dixo en el, conforme al texto del sacro euangelio, perteneciente a su passion, muerte, sepultura y resurreccion*. Alcalá de Henares, 1551

BERMEJO Y CARBALLO (1882). José, *Glorias Religiosas de Sevilla. Noticia histórico descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*. Sevilla, Editorial Castillejo, 1994.

BRÍGIDA DE SUECIA, Santa, *Celestiales revelaciones de Santa Brigida Princesa de Suecia*. Madrid, 1901.

BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1499), *Meditaciones de Passione Iesu Christi*. En *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura*. Madrid, 1824

BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1512), *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo*. Madrid, 1824.

BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Passion de Nuestro Salvador Jesu Christo*. Brusselas, Francisco Foppens, 1659.

CAMÓN AZNAR. José, *La Pasión de Cristo en el arte español*. Serie Cristológica T. III. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.

CEÁN BERMÚDEZ. Juan Agustín (1800), *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Real Academia de Bellas artes de San Fernando y de la Historia, 1965.

ESCALANTE JIMÉNEZ, José, "El caudal del Santísimo Cristo del Mayor Dolor". *Pregón*, 1997. pp. 53-54.

GALLEGO BURÍN, Antonio (1925), *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada,

Universidad de Granada, 1988.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María y VANDERBROECK, Paúl, “Una nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las vestiduras”, *Boletín Camón Aznar*, LV, 1994 pp.55-60.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Una obra inédita de Lorenzo Cano. Jesús del Mayor Dolor de Écija”, *Laboratorio de Arte*, 13, Sevilla, 2000, págs. 193-206.

HATZFELD, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Editorial Gredos, 1955.

INTERIAN DE AYALA. J, *El pintor Cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1782.

JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, *Lucero de la vida cristiana*. Burgos, Fadrique [Biel] de Basilea, 1495.

JUAN DE LA CRUZ, San (1618), *Subida al Monte Carmelo*., Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1983.

LAREDO, Bernardino de (1535), *Subida al Monte Sión*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

LOPE DE VEGA, Félix (h. 1605), *Los cinco Misterios Dolorosos*. Edición, estudio y notas de César Hernández Alonso. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1987,

LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, “Literatura Mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 32, Madrid, 2007. págs. 447-476.

MADRE DE DIOS, Martín de la (1651), *Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres heremitas carmelitas descalços del santo desierto del Monte Cardón*. Zaragoza, 1652.

MÂLE. Emile (1932), *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, “Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor”. *Miscelánea Augusto*, 21, Segovia 1986, págs. 219-242.

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, *Cultura Religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (Estudio Iconológico)*. Granada, Universidad de Granada, 1989.

MORENO GARCÍA, Juan Manuel, “Genealogía línea paterna del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779)”, *Sol de Antequera, Especial Semana Santa 1997*. Antequera, 1997.

MORENO VILLA. José, *La escultura colonial mexicana*. México, Colegio de México, 1942.

OCAÑA, Gonzalo de, *La vida de nuestro señor Jesuchristo y de su Santísima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas*. Zaragoza, 1501.

OROZCO DÍAZ, Emilio, “La literatura religiosa y el Barroco”, *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, 1962.

OROZCO DÍAZ, Emilio, “Unas obras de Risueño y Mora desconocidas”, *Archivo Español de Arte*, 175, 1971. págs. 233-257.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, (1649). Edición de Sánchez Cantón,

Francisco José. Madrid, Instituto Valencia de don Juan, 1956.

PADILLA, Juan de (1506), *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa*. Valencia, Vicent García, 2005.

PALMA, Luís de la, "Historia de la Sagrada Pasión". en Anónimo: *Obras completas del Padre Luis de la Palma*. Madrid, Editorial Católica, 1967.

PEDRO DE ALCÁNTARA, San (1533), *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción*. Madrid, 1731.

PIZANO, Roberto, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. París Camilo Bloch, Editor, 1926.

PUNTE, Luis de la, *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos*. Valladolid, Juan de Bostillo, 1605.

RAMAIX, Isabelle de, *The Illustrated Bartsch Vol. 70 Part 4 Johan Sadeler I*. New York, Abaris Book, 2004.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. T. I, Volumen 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velásquez "Cristo y el Alma Cristiana", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, 8, págs. 82-90.

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid, E. Voluntad, 1927.

SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco, *Tratado de deuotissimas muy lastimosas cotemplaciones de la passio del hijo de dios: compassion de la virgen sancta maria su madre Por esta razon llamado Passio duorum. Con las horas de la misma passion deuotissimas muy breues*, Valladolid, 1526.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, "Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta", *Baetica* 17, 1995, págs. 31- 52.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, págs. 149-150.

SANTERO, Juan Basilio, *La pasión del señor en siete estaciones*. Pamplona, 1590.

SANZ VALDIVIESO, Rafael, *Místicos franciscanos españoles*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996-1998. 2 Volúmenes.

SAXONIA, Ludophus a, *Vita Jesé Christi*. París, 1878.

VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Roelas*. Col. Arte Hispalense, número 18. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1978.

VILLEGAS, Alonso de, *Historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo... y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica...: junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes*. Madrid, Melchor Sánchez, 1652.

Pablo Picasso y la cinematografía

Laura Franco Carrión

Investigadora vinculada a la UMA

RESUMEN

Son diversos y amplios los campos en los que Pablo Picasso desarrolló su actividad artística. Conocidas son sus intervenciones en ámbitos diversos, incluidos la fotografía y el cine.

En este caso, queremos dirigir la mirada hacia un campo aun no demasiado conocido en el que Pablo Picasso se desarrolló y a través del cual pudo recibir influencias importantes para su propia producción artística. Nos estamos refiriendo a la relación entre Picasso y la cinematografía.

PALABRAS CLAVE: Pablo Picasso/ cinematografía/ película/ cubismo/ Le mystère Picasso/ La mort de Charlotte Corday/ Guernica.

Pablo Picasso and cinematography

ABSTRACT

Diverse and broad are the fields in which Pablo Picasso developed his artistic activities. His interventions in many different disciplines including photography and film are not a mystery for anyone.

In this work, we want to focus on a field that is not very well-known yet, where Pablo Picasso developed himself and which may have served him as an input of important influences to his own artistic production. We are talking about the relationship between Picasso and cinematography.

KEY WORDS: Pablo Picasso/ Cinematography/ film/ cubism/ Le mystère Picasso/ La mort de Charlotte Corday/ Guernica.

1. COLABORACIONES, CO-AUTORÍAS, AUTORÍAS Y PARTICIPACIONES DIVERSAS ENTORNO AL CINE.

Pablo Picasso, bien pudiera haber presumido de ser el pintor al que se le han dedicado más recursos audiovisuales y de las formas más dispares posibles.

Creyendo conveniente adentrarnos no sólo en aquellos factores cinematográficos de principios del siglo XX que influyeron en el surgimiento y desarrollo del Cubismo de Pablo Picasso, a lo largo de este artículo, comprobaremos lo fértil y fructífera que fue la relación entre Picasso y el cine, viendo al artista en ocasiones como colaborador, autor o co-autor (actor esporádico o como mera influencia) en la creación de un material audiovisual heterogéneo .

* FRANCO CARRIÓN , Laura: "Pablo Picasso y la cinematografía", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 265-280. Fecha de recepción: Enero de 2011.

Para la elaboración de este documento, hemos tenido especialmente en cuenta dos monografías esenciales entorno a “Picasso y el cine”. La primera titulada *Picasso en el cine también*, de Fernández Cuenca así como *Picasso à l'écran*, en la cual tenemos acceso al estudio de Marie-Laure Bernadac «Picasso et même le cinéma».

Por último y como síntesis de las monografías mencionadas, hemos de destacar la conferencia titulada “Picasso y el cine”, llevada a cabo por Agustín Sánchez Vidal y publicada por la Fundación Cultural Mapfre Vida, la cual ha resultado de gran utilidad por su completa síntesis, para el desarrollo de este trabajo.

■ LA LLEGADA TARDÍA DE PICASSO AL CINE.

Tal y como es nuestro objetivo demostrar en este trabajo, Picasso se vio influenciado por el cine desde aquellas primeras proyecciones a las que asistió siendo aun muy joven, en la primera y segunda década del siglo XX.

Sin embargo, no es hasta la década de los cincuenta cuando se involucra de forma activa en la creación cinematográfica dando lugar a una filmografía que podríamos denominar genuinamente picassiana.

Es significativo cómo, durante la década de los años treinta, Picasso aparece en dos películas casualmente españolas. Una de ellas *Esencia de verbena* «poema documental de Madrid en 12 imágenes», realizada por Ernesto Giménez Caballero, donde aparecen determinados grabados del artista.

Posteriormente en 1937, otra obra cinematográfica vuelve a ocuparse de Picasso y su *Guernica* en *El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París*, documental rodado durante la Guerra Civil por la productora del Partido Comunista Español, Film Popular¹.

Durante la posguerra se asentó un nuevo género fílmico. Nos referimos a las “películas sobre arte”, surgidas en Europa como variante del documental. Este tipo de películas, se encargaban de resaltar la barbarie de la guerra, al mismo tiempo que aportaba ciertas dosis de esperanza, al mostrar un patrimonio cultural dentro de un continente devastado por el conflicto bélico. Este patrimonio cultural al que aludían los filmes, se situaban como iconos aun vigentes, augurando tiempos mejores aun por venir.

Como cita también Sánchez Vidal, no es de extrañar que la figura de Picasso resultase atractiva para cineastas pioneros en el cine sobre arte como Paul Haesaerts,

¹ 1937. EL PABELLÓN DE ESPAÑA EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS. Producción Film Popular. Barcelona. España. Blanco y negro. 20 minutos.

Alain Resnais o Luciano Emmer, que veían en la figura del pintor malagueño un mecanismo para apaciguar el conflicto².

Quizá, por este motivo que señalamos, la década de los cincuenta fue aquella que vio a Picasso implicarse más activamente en el medio cinematográfico, a través de la participación en rodajes, que lo sitúan como protagonista o como director.

En estos diez años, es preciso destacar que se comienzan a llevar a cabo de forma más asequibles las películas en color, aspecto esencial para la filmación de pinturas.

Como compartimos con Fernández Cuenca y Sánchez Vidal, esta década de los cincuenta que podríamos calificar de floreciente relación entre Picasso y el cine, comienza en 1949 con la película de Nicole Védrès *La vie commence demain*. Después continúa con el *Guernica* (1949-1950) de Alain Resnais y Robert Hessens y *Visite à Picasso* de Paul Haesaerts, de 1950, obras mencionadas en el siguiente apartado en el que tratamos principalmente la figura de Picasso como fuente de inspiración para la creación cinematográfica .

Durante 1950, el pintor rueda *La mort de Charlotte Corday* e inicia su colaboración con Robert Picault a través de cuatro cortometrajes que aluden a su creación entorno a la cerámica durante su estancia en Vallauris, que seguirá durante 1951 con Robert Mariaud.

En 1953 encontramos la obra cinematográfica *Picasso* de Luciano Emmer y en 1955 *Le mystère Picasso*, realizado por Clouzot.

Posteriormente Picasso aparecerá como actor ocasional en diversas obras, entre ellas *Le testament d'Orphée* de Jean Cocteau (1959), como espectador de una corrida de toros³.

Como paradigmas de la relación creativa entre Picasso y el cine, situando al artista, como parte activa en la creación de determinadas obras cinematográficas, consideramos centrarnos en dos obras concretamente; *La mort de Charlotte Corday* y *Le mystère Picasso*.

■ LA MORT DE CHARLOTTE CORDAY.

Esta película a la que nos referimos como obra también perteneciente a Pablo Picasso, no llegó a ser montada ni explotada comercialmente, aunque sí exhibida en

2 SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: "Picasso y el cine". *Picasso*.Fundación cultural Mapfre Vida, D.L. ,Madrid, 2002,pp. 321.

3 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos : *Picasso en el cine también*. Editorial Nacional, Madrid, 1971.

el Festival de Antibes. Este hecho junto a otros testimonios y documentos permiten dar cuenta de su relevancia.

La producción del proyecto corrió a cargo del director de la Cinemateca Francesa, Henri Langlois. Este mismo, en la edición anterior del Festival de Antibes, propuso a Picasso la realización de "películas de artistas", que incluiría también a Matisse, Braque, Cocteau, Cendras y Queneau, entre otros.

Se trataba de una idea que pretendía poner todos los medios cinematográficos posibles al alcance de artistas no necesariamente vinculados con este medio para que se expresaran libremente a través del mismo.

Picasso se situaría como el primer artista, con la asistencia técnica de Frédéric Rossif, la ayuda de un operador y cinta virgen proporcionada por Iris Barry, de la Filmoteca del MOMA. La duración debía mantenerse en una hora aproximadamente y se quería estrenar en la Cinemateca Francesa en diciembre de 1950⁴.

A lo largo de un mes aproximadamente, Picasso se dedicó por entero a dirigir el filme, mediante improvisaciones a partir de un esquema provisional.

Efectuaba apariciones delante de la cámara ensamblando materiales encontrados (cartón ondulado, alambre, cerámicas, maderas, desechos...), pintaba sobre los cuerpos de las personas que se encontraban alrededor, componía pequeñas escenografías de terracota, entre muchas y diversas ideas que fueron surgiendo de forma espontánea durante el rodaje .

Picasso ya había abordado la temática relativa a "La muerte de Marat", en algunas de sus pinturas y grabados entre 1931 y 1934.

Cabe mencionar con respecto a la relación entre Picasso y la obra "La muerte de Marat", el trabajo llevado a cabo por Inocente Soto Calzado⁵, que dedica su tesis doctoral a investigar en esta dirección.

En el caso de esta película, el título alude de forma simétrica al título de la obra de Jacques-Louis David.

La protagonista, Charlotte Corday, asesina de Marat, es evocada en el largometraje, a través de una máscara de cartón ondulado y pintado, cuyo cuerpo se muestra cubierto con tela de flores. Aparece tendida sujetando e una de sus manos un trozo de madera.

4 SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, op.cit: p.324.

5 SOTO CALZADO, Inocente: *La creación según Picasso : la muerte de Marat* . Granada : Universidad, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2003.



1. A la derecha aparece la evocada "Charlotte Corday" por Picasso y Frédéric Rossif. A la izquierda otra imagen de La mort de Charlotte Corday de 1950, "El pintor y su modelo".

Puede observarse la reconstrucción de un segundo personaje que "recuerda a Don Quijote, reconstruido plásticamente mediante una coraza y sosteniendo en sus manos una paloma de papel", (Sánchez Vidal, 2002).

Un tercer personaje, es creado para representar un tema muy vinculado a Picasso, el del pintor y su modelo. Para la construcción de este tercer personaje utiliza materiales como unas botas viejas, cartón o alambre.

Junto a los "personajes ficticios", se encontraban los propios Picasso y Rossif, que aparecían en escena con máscaras y haciendo de monstruos.

En cuanto a los demás personajes de "carne y hueso", el artista iba fabricándolos a medida que los necesitaba, efectuando pintadas sobre los rostros, torsos, extremidades u otras partes del cuerpo. [1]

Más adelante, sobre una mesa Picasso, dispuso un grupo de figurillas de terracota de entre quince y veinte centímetros de altura aproximadamente, con la ayuda de Robert Picault.

Una muestra descriptiva del escenario creado, se compuso por una ciudad antigua, con templos y columnatas. Dentro de esta ciudad Picasso introdujo su característico bestiario de faunos, sátiros y ninfas.

El fondo se cerraba a través de láminas de cobre y el conjunto se iluminaba mediante reflexión, con chapas de metal.

El interior estaba formado al estilo de las casas de muñecas, en miniatura y dotando la escena de un carácter burgués.

Tanto esta película como *Guernica*, de la cual nos ocuparemos en el siguiente apartado, a pesar de distar mucho en cuanto a la temática y el tono, coinciden en un aspecto significativo y es que ambas adoptan materiales plásticos para reorganizarlo al servicio de un desarrollo fílmico argumental.

■ LE MYSTÈRE PICASSO⁶.

A pesar de que el criterio que hemos seguido en este trabajo, sitúa como objeto de análisis en primer lugar *Le mystère Picasso* a otras obras como *Visite à Picasso* de Paul Haesaerts o *Picasso* de Luciano Emmer, hemos de reseñar que *Le mystère Picasso*, se benefició altamente de las aportaciones anteriores introducidas en estas obras cinematográficas citadas, así como de la experiencia con la que ya contaba Picasso delante y detrás de las cámaras.

A estos antecedentes y hallazgos previos, debemos sumar la experiencia del director Henri-Georges Clouzot, que no procedía del documentalismo artístico sino del cine comercial y policíaco.

La propia película, en su comienzo y a través de una voz en off del realizador, nos adelanta la información con la que nos vamos a encontrar a continuación.

Sánchez Vidal, hace referencia a esta voz en off como un agente encargado de atraer al público con expresiones más propias de “espectáculos circenses” como “estar en la cuerda floja” o “el drama del genio”.

Así mismo, califica la intervención de Picasso en el filme como la manera en que el pintor se plantea muy explícitamente la ejecución de ciertos motivos como si fueran auténticas faenas toreras, con su dramatismo, sus tanteos, sus revolcones y su entrar a matar, logrando salir airoso de embestidas que para otros podrían haber sido mortales.

La relación entre Picasso y Clouzot era larga y duradera, estando vinculados por una amistad de veinte años.

Picasso y Clouzot se reencontraron en Nimes en una corrida de toros y es durante ese encuentro donde surgió la idea de una colaboración cinematográfica entre ambos. [2]

6 1954. EL MISTERIO PICASSO (LE MYSTERE PICASSO) .

Producción : Filmsonor. Francia.

Productores : Henri-Georges Clouzot y Pablo Picasso. Productor asociado : Georges Loureau. Director: Henri-Georges Clouzot. Secretaria de rodaje : Jaqueline Roque. Fotografía : Claude Renoir. Segundo operador: Jacques Métehen. Sonido : Joseph de Bretagne. Montaje: Henri Colpi. Blanco y negro y Eastmancolor. Pantalla normal y cinemascopio. 82 minutos. Estreno en Madrid : Cinema Palace, 25 de marzo de 1968.

2. Picasso y Henri-Georges Clouzot durante el rodaje de *Le mystère Picasso*.



Tras ese encuentro, Picasso recibió procedente de Estados Unidos unos dispensadores de tinta que traspasaba el papel y que, como se observa en la película, eran un prototipo de rotulador.

Para la filmación, encargaron un papel especial, consiguiendo así dibujar por una de las caras del papel y que este dibujo se transparentara por el otro lado, donde estaba situada la cámara⁷.

Con esta acción Clouzot consiguió aunar tanto las experiencias recogidas en *Visite à Picasso* como en *Jackson Pollock* de 1951 y perteneciente a Hans Namuth y Paul Falkenberg a través de la imposición de vidrios transparentes sobre los cuales se pintaba⁸.

El director de fotografía de la película fue Claude Renoir, nieto del pintor impresionista Auguste Renoir y la música creada por Georges Auric, encargado de entablar una relación entre su música y el ámbito cinematográfico de la mano de Jean Cocteau años atrás, encargándose de las partituras de todas sus películas además de componer para otros directores, entre ellos el propio Clouzot⁹.

El montaje de la película pertenece a Henri Colpi quien publicó un artículo en *Cahiers du Cinéma*¹⁰ en el que explica la técnica de *Le mystère Picasso*.

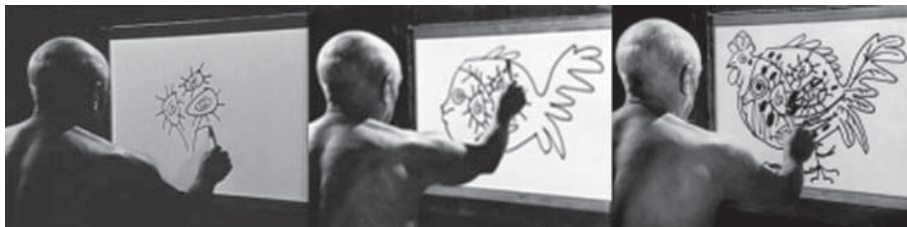
Ciertamente, en esta película el montaje es muy importante ya que se pueden observar fragmentos en los que tal y como se cita en las fuentes a las que hemos recurrido "el objetivo de la cámara fija hasta cien momentos distintos de una pintura

7 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, op.cit; p.151- 175.

8 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, ibidem.

9 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, ibidem.

10 COLPI, Henri. *Comment est né 'Le mystère Picasso'*. Cahiers du Cinéma, N° 58, pp. 2 – 9. Abril, 1956.



3. Secuencia en la que Clouzot pregunta a Picasso si se cree capaz de pintar algo en cinco minutos que quedan de película. Picasso pinta lo que primero parecen flores, luego pasa a ser un pez, continúa siendo un ave y acaba transformado en fauno.

que se filma con un mismo encuadre”¹¹.

Este factor da lugar a ejercer una gran precisión en los empalmes, lo cual evitó la percepción indebida de saltos, que habrían molestado durante el seguimiento en la actividad de Picasso durante la filmación que sin duda es rigurosa, y segura.

El rodaje de la película resultó ser agotador. Estuvieron grabando durante julio, agosto y septiembre de 1955, llegando a rodar hasta catorce horas seguidas. En ocasiones, Picasso tenía que levantarse, desplazarse y volverse a sentar más de cien veces en una hora, además de soportar el calor de los focos y del propio mes de agosto. Todos estos factores se unían a la tensión que suponía no solo estar pintando, sino hacerlo frente a las cámaras.

Lo que en principio iban a ser unos veinte minutos de película, se convirtió en el doble debido al constante ritmo de trabajo de Picasso y a la seguridad con la que trabajaba.

Finalmente la película y no cortometraje, fue estructurada en dos partes. La primera de ellas, que abarca los primeros cincuenta minutos, el pintor utiliza el sistema que describimos anteriormente con los roturadores y el papel traslúcido. [3]

Gracias a la técnica descubierta, podemos acceder a la manera y el ritmo de trabajo del artista.

Los trazos van apareciendo de manera casi “mágica”, ya que la disposición de los focos, nos ofrecen la ilusión de transmitir el avance de un dibujo que se va creando solo, al no poder ver al pintor tras el papel.

En la segunda parte de la película, Picasso comienza a utilizar óleo, por lo que

¹¹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, op.cit; p. 332.

el sistema de transparencias queda ya descartado, siendo la cámara ahora la que se pone de lado del pintor para filmar trazo por trazo, teniendo el artista que levantarse después de cada pincelada.

En este caso, siendo imposible la filmación en directo, la cámara condensa en unos pocos minutos, horas y días de trabajo.

Pueden observarse aspectos significativos como los cambios de color cuando la pincelada se ha secado o determinados retoques, lo que resta espontaneidad, como en el caso de las obras llevadas a cabo durante la primera parte de la película pero añade modificación y por consiguiente exploración y transformación de la obra, algo que como el propio Picasso apuntó, constituye la esencia de su modo de estar ante el cuadro.

La parte final de la película, se centra en la obra los Bañistas en la playa de la Garoupe, que es captada por el Cinemascope y su formato panorámico.

Gracias a dicho formato, tenemos la oportunidad de acceder a cada uno de los pasos que ofrece la evolución de esta obra, en la que cada etapa constituye una obra en sí misma siendo el punto de partida muy distinto del resultado final o de la multitud de escenas intermedias.

Como ejemplo ilustrativo traslado para cerrar este epígrafe, un comentario que Carlos Fernández Cuenca incluye en su libro *Picasso en el cine también* acerca de lo que supone para él, esta película :

“Después de haber visto varias veces *El misterio Picasso* -en el ambiente excepcional del Festival de Cannes, y en una sala comercial de París, y rodeado de pintores y críticos de arte en sesión privada madrileña, y con un público de aficionados al documental en Bilbao- y tras de descifrar y ordenar las notas tomadas a oscuras y de meditar sobre ellas, resulta evidentísimo para mí que en esta deslumbradora improvisación de creación ritmada y completa, que va de menor a mayor, con las alternativas que corresponden a la acción visual.

Es posible, pues no he podido averiguar su exacta cronología, que el orden de composición de las obras no sea el mismo con que aparecen en la pantalla, pero el dato importa poco para la conclusión admirativa. Por genialidad de Picasso o por sabiduría de Clouzot, la construcción dramática responde a certero rigor de temas y atributos”¹².

12 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, , op. cit; p.170.

2. APORTACIONES DE PABLO PICASSO AL ARTE CINEMATográfico.

Como hemos podido comprobar en el apartado 4.1, Picasso vio en el cine, un mecanismo más para expresarse y experimentar, dando rienda suelta a su necesidad creadora, siendo esta necesidad a la que aludimos, la participe de que el artista se introdujera de igual forma en otras artes como la literatura, la escultura o la escenografía.

Al mismo tiempo, fueron varios los cineastas que encontraron en Picasso una fuente de recursos para sus creaciones cinematográficas, bebiendo de la propia creación artística del pintor para elaborar y construir sus mensajes audiovisuales con un estilo propio.

En este sentido, el material disponible también es heterogéneo, hallando obras como *Guernica* de Alain Resnais y Robert Hesens, autores de reconocido prestigio. Esta obra además se encuentra complementada por textos de Paul Eluard.

Por otra parte, encontramos documentales dedicados a la figura del artista, como *Picasso*¹³, de Luciano Emmer.

En la categoría de ficción, existen algunas películas enmarcadas dentro de la categoría de bio-pic comercial, que reflejan de manera más reconocible o fidedigna, algunos aspectos de la vida del pintor como es el caso de *Sobrevivir a Picasso de James Ivory*.

Esta película está basada en el libro "Vida con Picasso" de Françoise Gilot y Carlton Lake.

Sin embargo, otros filmes como *Picassos Aventyr* de Tage Danielsson, nos ofrecen una historia inverosímil y casi por completo ficticia, presentada como un relato disparatado y alocado.

El material que diversos creadores audiovisuales han dedicado a Picasso es tan heterogéneo, que podemos encontrar incluso tres películas de animación (una polaca, una checa y una inglesa), las cuales se centran en obras pictóricas concretas del pintor como *Los tres músicos*, en las que se da vida a los personajes del cuadro¹⁴.

13 1953. PICASSO

Producción: Rizzoli Film. Italia.

Productor: Sergio Amidei. Guión, dirección y comentario: Luciano Emmer.

Fotografía: Giulio Giannini. Música : Roman Vlad. Dirección musical: Franco Ferrara. Solos de guitarra Gangi.

Montaje : Yolanda Benvenuti.

Ferranicolor. 55 minutos.

14 SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, op. cit; p.319.

Dentro de este material audiovisual tan diverso en cuanto a enfoques, visiones y formatos, también pueden encontrarse programas de televisión dedicados al cubismo, filmaciones de visitas al taller de Picasso, entrevistas a los allegados como en el caso de la obra *Picasso Insólito*¹⁵ de Antonio Mercero, e incluso conferencias sobre el artista impartidas por personalidades relevantes dentro del mundo del arte.

Así como en el apartado 4.1, hemos analizado la figura de Picasso como “colaborador activo” en la elaboración de diversas películas, en este apartado que sigue, es nuestra intención mostrar principalmente aquellas obras creadas por otros autores que adoptaron la figura y las obras de Picasso como fuente directa de inspiración.

En esta línea, consideramos oportuno detenernos en dos obras concretamente; *La vie commence demain* de Nicole Védrens y el *Guernica* de Alain Resnais y Robert Hessens.

■ LA VIE COMMENCE DEMAIN DE NICOLE VÉDRÈS¹⁶.

A través de esta típica película de “rearme moral”, militante y pedagógico, se trata de aportar nuevas esperanzas de futuro desde una perspectiva progresista mediante la muestra de la actualidad literaria, artística y científica de Francia durante la posguerra.

En este sentido, se introducen los testimonios de personalidades intelectuales como Jean Paul Sartre, Le Corbusier, André Gide, Jacques Prévert o el mismo Picasso.

Picasso, aparece en diversos ambientes y con distintos acompañantes, como en la playa con François Gillot, el Museo de Antibes junto a Gide o en su taller de Vallauris bromeando junto a diversas piezas de cerámica con Prévert.

Como reza a modo de curiosidad en algunas publicaciones ya mencionadas que tratan la relación entre Picasso y el cine, en esta obra no queda recogida la voz de Picasso aunque Nicole Védrens intentara grabarla después del rodaje para incluirla a la banda sonora. Queriendo compensar dicha carencia, la realizadora añadió a la banda sonora de Darius Milhaud, un poema titulado *Lanterna magique de Picasso* de Jacques Prévert¹⁷. [4]

15 1981. PICASSO INSÓLITO

Dirección : Antonio Mercero.

Málaga: Banco de Bilbao.

16 1949. LA VIE COMMENCE DEMAIN.

Dirección : Nicole Védrens.

Blanco y negro, 20 minutos.

17 PRÉVERT, Jacques, «Lanterna magique de Picasso», en *Paroles*, Gallimard, Le livre de poche, 1964, París, p. 240.



4. Imágenes de la película *La vie commence demain* de Nicole Védres, donde Picasso aparece en su taller de Vallauris junto a diversas piezas de cerámica y bromeando junto a Jacques Prévert.

■ GUERNICA DE ALAIN RESNAIS Y ROBERT HESSENS¹⁸.

Guernica de Alain Resnais y Robert Hessens es un cortometraje caracterizado por determinados aspectos que lo dotan de gran interés a pesar de su corta duración.

En esta obra, el *Guernica* de Picasso no solo actúa como un icono que sirve para representarse a sí mismo y por consiguiente a la Guerra Civil española, sino que sirve además como medio para poner de manifiesto aspectos clave en la historia mundial como la ascensión del nazismo, la Segunda Guerra Mundial y la bomba de Hiroshima.

Debemos destacar en esta obra una utilización muy trabajada de los recursos fílmicos introducidos. El *Guernica*, no aparece de forma íntegra sino fragmentado y alternado con otras obras de Picasso, dibujos, grabados, collages, esculturas y cerámicas.

Robert Hessens fue el encargado de elaborar un guión muy cuidado que contó con la revisión de Pablo Picasso. El material filmado se organiza en tres tiempos básicos, tal y como señala Sánchez Vidal: víctimas, verdugos y masacre. Tanto al principio como al final se sitúan un prólogo breve y un cierre con toques esperanzadores¹⁹.

Al comienzo del cortometraje, podemos observar una imagen de la villa de Guernica en ruinas y posteriormente, obras picassianas pertenecientes a los periodos “rosa” y “azul” en las que podemos ver arlequines y saltimbanquis ordenados a través de una sucesión suave.

Después, el ritmo de la obra cambia a partir de la aparición de un muro cubierto

18 1949 – 1950. GUERNICA.

Directores : Alain Resnais y Robert Hessens.

Blanco y negro, 15 minutos.

19 SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, op. cit; p.323.



5. Imagen de la ciudad de Guernica tras el bombardeo nazi en Abril de 1937, perteneciente a la película *Guernica* de Alain Resnais y Robert Hessens.

6. Fragmento del *Guernica* de Picasso, utilizado por Alain Resnais y Robert Hessens para el cortometraje *Gernica*.



por graffitis. Podemos distinguir el ruido de las ametralladoras y las sirenas, a la par que comienzan a aparecer cuerpos descoyuntados.

A través de un montaje que combina planos muy cortos y movimientos de cámara calificados por Sánchez Vidal como “espasmódicos”, nos vamos introduciendo en el *Guernica* de Picasso.

El ritmo vuelve a tornarse lento mediante un travelling que va escrutando el horror de la masacre que se extiende delante. [5 y 6]

Este cortometraje, parece terminar con un canto a la esperanza mostrando la escultura del hombre con el cordero.

“Esta narrativización y dramatización de los materiales picassianos, valiéndose de recursos de la mejor ley-cinematográficamente hablando-, constituye un hito en la filmografía sobre el pintor, cuyas consecuencias se dejan notar en varias de las películas posteriores, empezando por *La mort de Charlotte Corday*, que en 1950 dirige el propio pintor”, (Agustín Sánchez Vidal, 2002).



7. Imagen de la película *Visite à Picasso* de Paul Haesaerts.

La citada obra cinematográfica, perteneciente a Alain Resnais y Robert Hessens, no fue la única que se centró en la obra “Guernica” de Picasso. Con anterioridad, cabe destacar la aparición de determinados testimonios, tanto por escrito como en soporte audiovisual, que centran su interés en la obra mencionada del pintor y la dotan de un carácter vinculado al cine.

En primer lugar debemos mencionar un análisis del “Guernica” como tema cinematográfico que aparece a

principios de 1941 en la publicación norteamericana *Pacific Art Review*, de la mano de Sidney y Harriet Janis y titulado “Picasso’s Guernica : a film analysis”²⁰.

Posteriormente y además del *Guernica* de Alain Resnais y Robert Hessens, encontramos otras dos obras que se centran en el cuadro de Picasso; la versión de Robert J. Flaherty y la del danés Helge Ernst.

■ OTRAS OBRAS CINEMATográfICAS QUE MIRAN HACIA PICASSO.

Dentro de esta categoría que hemos fijado de obras cinematográficas que se nutren de Picasso y su actividad artística, podemos encontrar también *Visite à Picasso*²¹ de 1950, perteneciente al crítico, pintor y cineasta belga Paul Haesaerts . [7]

Rodada en el taller de Vallauris, en esta película podemos ver al artista malagueño dibujar, pintar o esculpir. La cámara muestra especial interés por la obra picassiana *La cabra*.

Esta película es digna de mención porque utiliza por vez primera un recurso que posteriormente adoptaría Clouzot en su obra *Le mystère Picasso* : la utilización de un cristal transparente superpuesto entre el pintor y la cámara cinematográfica, en el que Picasso llevaría a cabo diversas pinturas.

La interposición de este cristal entre el artista y la cámara, permitió acceder a

20 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, op. cit; p. 84.

21 1950. VISITE À PICASSO.

Director: Paul Haesaerts.

Blanco y negro, 21 minutos.



8. *Picasso en su taller de Vallauris.*
 Imagen perteneciente a la película
Picasso de Luciano Emmer.

aspectos como la mirada, gestos y reacciones del pintor, así como el curso que seguía su brazo y el pincel en cada trazo, la aplicación de las acentuaciones formales, en qué elemento ponía mayor o menor énfasis. La transparencia de este nuevo lienzo permitió acceder a la manera física, los movimientos corporales y la actitud tomada por Picasso cuando se enfrascaba en sus procesos creadores.

Según explicó Haesaerts, fue complicado trabajar con Picasso ya que se negaba a repetir gestos o a interpretar como un actor profesional con el objetivo de guardar los raccords de continuidad en los cambios de emplazamiento de la cámara.

De Luciano Emmer de procedencia italiana y con una trayectoria cinematográfica centrada en los documentales artísticos significativa, encontramos en 1953 su *Picasso*²².

Emmer se centró en el material procedente de la gran exposición picassiana acontecida en Roma en 1953. Posteriormente capta al pintor malagueño trabajando a su propio ritmo, en su taller de cerámicas de Vallauris y en la Capilla de la Paz de la misma localidad en la cual vemos su gran trabajo de cincuenta metros cuadrados. [8]

Esta película, que ya nos muestra imágenes en color, lo cual supone un gran avance en especial en obras cinematográficas dedicadas al ámbito artístico, es minuciosa y está muy bien documentada. En ella aparecen más de cien obras de Picasso que fueron distribuidas en seis partes : *Saltimbanquis; vida y muerte de la pintura (1906-1934); El sueño de la razón (1937-1945); Faunos (Vallauris y Antibes); La colombe (Vallauris) y Picasso, la guerra y la paz.*

■ EXPANSIÓN DE LA RELACIÓN ENTRE PICASSO Y EL CINE.

La magnitud con la que se han expandido y proliferado las producciones audiovisuales que están relacionadas con Picasso a partir de los años sesenta, bien podrían ocupar la totalidad de un trabajo como el que aquí se presenta, siendo imposible su análisis completo a lo largo de

22 EMER, Luciano, op. cit.

uno o dos capítulos únicamente.

Es cierto, como recogen las fuentes consultadas y ya citadas, que Picasso ya no es tratado por esas producciones audiovisuales a las que aludimos a partir de los sesenta, como pintor, sino como celebridad, a la altura de personalidades cercanas a ámbitos tan dispares como el de los deportes o el del toreo, por citar varios ejemplos.

Este hecho, unido al avance de la tecnología audiovisual, ha provocado y seguirá provocando un avance inabarcable de la relación entre el pintor y el medio de la imagen y el sonido, aunque en lo que respecta a la figura de Picasso como “creador audiovisual” o al menos como participante activo de obras audiovisuales, los ejemplos más significativos, sean los que se recogen en estos dos capítulos.

Convendría destacar sin embargo dos obras posteriores que adquieren importancia por diversos motivos como *Le regard Picasso*²³ de Nelly Kaplan que incluye una amplísima revisión de la obra del pintor como motivo de la retrospectiva de 1966 en el Grand Palais de París o *Picasso, The Sculptor*, que realizó Roland Penrose en 1968 con un carácter más restringido a partir de la exposición del mismo nombre celebrada en la Tate Gallery de Londres.

Tanto el nonagésimo cumpleaños del artista en 1971 como su posterior muerte en 1973, dieron lugar a la proliferación de multitud de documentales y programas de televisión que se constituirían en forma de homenajes o balances de su trayectoria no solo profesional sino personal, a modo de reflexión o repaso por su vida y su papel en la historia del arte, distando de los enfoques que habían caracterizado estas películas en la década de los cincuenta.

Para finalizar este artículo, me gustaría trasladar de nuevo un fragmento de Sánchez Vidal entorno a la relación entre Picasso y el cine y que condensa algunas de las ideas esenciales entre la relación del artista con el medio audiovisual :

“La rapidez de reflejos que siempre le caracterizó le permite aperebirse de que ciertos componentes de su personalidad quedaban potenciados por la cámara. Así sucede con su gusto por el juego y la prestidigitación, su rapidez y seguridad de trazo, su virtuosismo, su interés por el proceso creador, al que podía asistir, así como un espectador privilegiado, su tendencia a la serialidad más que a la obra única y al desarrollo de una idea en varias direcciones posibles.

En esa tesitura, la cámara era un cómplice que le hacía justicia y lo convertía en una auténtica vedette”²⁴.

23 1967. LE REGARD PICASSO.

Director : Nelly Kaplan.

Color, 52 minutos.

24 SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, op. cit; p. 336.

A propósito de un agente de Pedro de Mena en Lucena: El pintor Bernabé Ximénez de Illescas

Manuel García Luque
Universidad de Granada

RESUMEN

Una relectura de la carta que el pintor lucentino Bernabé Ximénez de Illescas envió en marzo de 1669 al escultor Pedro de Mena nos permite revisar la figura del primero y reflexionar sobre las complejas redes clientelares del segundo, que permitieron el arribo de obras de su taller a ámbitos periféricos como Lucena, donde hacemos un repaso de su obra documentada y atribuida.

PALABRAS CLAVE: Mena, Pedro de/ Ximénez de Illescas, Bernabé/ Málaga/ Lucena/ Escultura barroca/ Pintura barroca/ Escultura policromada/ Barroco/ Iconografía cristiana.

About the painter Bernabé Ximénez de Illescas, Sculptor Pedro de Mena's business agent in Lucena

ABSTRACT

Rereading the letter that the painter of Lucena Bernabé Ximénez de Illescas sent to the sculptor Pedro de Mena in March of 1669 allows us to review the figure of the first and reflect on the complex networks of clients of the latter. These networks allowed for pieces from his workshop to arrive at places on the periphery, like Lucena, where we can examine the work which is documented and attributed to him.

KEY WORDS: Mena, Pedro de/ Ximénez de Illescas, Bernabé/ Málaga/ Lucena/ Baroque sculpture/ Baroque painting/ Polychromed sculpture/ Baroque/ Christian iconography.

La figura del pintor lucentino Bernabé Ximénez de Illescas (1608-1678) está aún por estudiar, debido fundamentalmente a las escasas referencias documentales hasta ahora conocidas y a la práctica inexistencia de obra conservada. Sin embargo, sí se conocían noticias sobre su actividad como pintor policromador, en alguna ocasión vinculado a importantes escultores de su época como Pedro Roldán o Pedro de Mena, síntoma del prestigio que pudo tener entre sus colegas y que le permitió entablar contactos profesionales con dos de los más reputados centros artísticos de Andalucía del siglo XVII: Sevilla y Málaga. En esta última ciudad pudo haber desarrollado parte de su actividad y conocer al escultor Pedro de Mena, a quien aparece encargando diversas esculturas desde Lucena (Córdoba). Tal fue el caso del Nazareno que Mena

* GARCÍA LUQUE, Manuel: "A propósito de un agente de Pedro de Mena en Lucena: El pintor Bernabé Ximénez de Illescas", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 281-309. Fecha de recepción: Mayo de 2010.

realizó para la Cofradía de Pasión de dicha ciudad, documentado gracias a una carta que Bernabé Ximénez de Illescas envió al escultor el 29 de marzo de 1669. Una relectura del documento nos permite hacer una revisión sobre la figura de este pintor y analizar su papel como agente comercial de Mena.

LA CARTA.

El 30 de junio de 1903, el granadino Francisco de Paula Valladar publicaba en la revista *La Alhambra*, una noticia de sumo interés para el conocimiento de una de las cimas de nuestro Barroco: el tipógrafo Enrique López, responsable de la imprenta donde se imprimía la citada revista, le había facilitado unas cartas que por casualidad había hallado en el respaldo de un espejo antiguo¹. Aquellas seis cartas, aunque escritas por diferentes remitentes, estaban dirigidas a un mismo destinatario, nada menos que al escultor Pedro de Mena y Medrano. Fechadas entre agosto de 1668 y abril de 1669, cabe suponer que formaron parte del archivo personal del artista y que, llegado el momento en que fueron consideradas inservibles, se emplearon como papelajos viejos, relegados al olvido y condenados a desaparecer. Sin embargo, quiso la diosa Fortuna que estas cartas fueran a parar a un hombre de fina sensibilidad por la cultura como Valladar, quien se apresuró a publicar su contenido. Tres de las misivas ofrecían datos de interés para el conocimiento de la obra del escultor, pues habían sido remitidas desde Madrid por el genovés Sebastián de Benedictis, intermediario de Mena en la corte, escribiéndole sobre diversos encargos y la demora en algunos pagos. Las otras tres cartas, en cambio, fueron enviadas desde Granada por su sobrino Fray Alonso de Mena, por su hijo Alonso y por Cristóbal Montero de Espinosa respectivamente, sobre asuntos personales del artista que también resultan de interés.

Tras su publicación en la revista *La Alhambra*, de ellas se hizo eco Ricardo Orueta en su antológica monografía sobre Pedro de Mena² y es probable que entonces fueran depositadas en el Archivo de la Casa de los Tiros de Granada, donde hoy se encuentran. Sin embargo, la carta que ahora estudiamos, enviada por Bernabé Ximénez de Illescas desde Lucena, no aparece recogida entre estas seis primeras, aunque obviamente por cronología pertenece a la serie y de hecho se encuentra custodiada junto al resto, en una caja sin numerar en el citado archivo. Fue dada a conocer por Romero Torres en 1989 en el catálogo de la exposición que, con motivo del tercer centenario de la muerte del artista, se celebró en el coro de la catedral malagueña, aunque parece que el documento había sido transcrito por Encarnación Isla Mingorance³. Una revisión del mismo, hasta ahora conocido parcialmente, nos ha

1 VALLADAR, Francisco de Paula: «Documentos y noticias de Granada. Cartas de los "Mena"». *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, 132, Granada, 30 de junio de 1903, págs. 277-280.

2 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, 1ª ed., Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas del Centro de Estudios Históricos, 1914, págs. 323-325 [ed. facsímil, Málaga, Colegio de arquitectos Arte y Arquitectura – Universidad de Málaga, 1988].

3 ROMERO TORRES, José Luis: «El artista, el cliente y la obra de arte», en AA.VV.: *Pedro de Mena, III centenario de su muerte 1688-1988* [cat. exp.]. Málaga, Consejería de Cultura – Junta de Andalucía, 1989,

deparado abundantes sorpresas.

La carta, redactada en Lucena el domingo 29 de marzo de 1669 por el pintor Bernabé Ximénez de Illescas, está dirigida, con un tono encomiástico y una prosa algo farragosa, a su «señor y amigo Pedro de Mena Medrano»⁴. En ella se excusa el autor porque ya llevaba dos cartas sin responder, aunque extrañaba que la última de ellas se la hubieran entregado abierta. Cuenta que hasta el día en que escribe todavía no se había pasado a ver el Nazareno de Mena, debido a las desavenencias que había tenido con los comitentes, los hermanos de la Cofradía de la Pasión. Éstos habían decidido que la escultura se policromara en Málaga, lo que en la práctica privaba al pintor de los beneficios económicos que este trabajo le hubiera reportado; por otra parte, habían ignorado a Illescas en el pago a Mena de los doscientos ducados que había importado la hechura y que le fueron pagados a través de Francisco Garrafa. Pese a todo, el pintor había acudido finalmente a ver la escultura a petición de D. Antonio de la Cueva y, según asegura, por el respeto que guardaba al escultor.

Una vez reconocida la obra, Illescas transmite a Mena el malestar de los comitentes porque, a pesar de ser una imagen «tan buena», el Nazareno no se hallaba articulado para realizar la bendición durante su estación de penitencia cada Miércoles Santo, bien porque ellos no se lo habían pedido o porque al escultor se le había olvidado. Ante este panorama, entendían los hermanos que resultaría difícil fomentar la devoción de la nueva imagen entre los fieles, habida cuenta de la existencia en la ciudad de otra imagen más antigua, de arraigo secular: un Nazareno tardogótico del Quinientos, que sí estaba preparado para realizar el simulacro de la bendición en la mañana del Viernes Santo y que entraba claramente en competencia con la nueva imagen.

Así las cosas, las cofrades no proponen, como se dijo, la devolución del Nazareno, sino sólo de sus manos, para que el escultor las acomodara en otra imagen y a cambio realizara unas nuevas, convenientemente adaptadas para la bendición, de forma que:

«la que dobla a de ser la izquierda y la que alarga la derecha, que con que este como esta la izquierda estaba dispuesta para echar la bendición cuando se ofrezca ha hacer el paso y luego volverla a poner la mano en la cruz».

Illescas solicita al escultor que tenga a bien aceptar el trueque, pues de otro modo los propietarios podrían cometer alguna barbaridad con la imagen, como la posibilidad barajada de llevarla a un ensamblador del lugar, quizás Luis Sánchez de la Cruz, para que –literalmente– le «aserrara» los dedos, algo que hasta el momento no habían realizado por consideración al pintor. Hasta aquí se vierte lo que más o menos se conocía del contenido de la carta. Sin embargo, en lo que nunca se había reparado es que en la misma se está hablando de un segundo encargo:

pág. 99, n. 2.

⁴ Vid. apéndice documental.

«tambien suplico a Vuestra Merced sea servido de un niño que se an de pedir a Vuestra Merced que haga pa don Nicolas Salvador por mano del Señor don Manuel Boço, que la haga Vuestra Merced con todo primor porque es persona que lo entiende y dibuja alguna cosa y es hombre de buen gusto y tiene dineros con que se lo pagara a Vuestra Merced cuanto quisiere. Pidiome le suplicara a Vuestra Merced esto y ansi se lo suplico a Vuestra Merced y que me mande cuanto fuere de su gusto, que siempre estare para servir a Vuestra Merced a quien Dios me guarde los años de mi deseo».

Por cierto, esta carta, además de documentar este Niño Jesús –apelando al buen gusto y entendimiento del cliente–, ofrece otros aspectos a tener en cuenta, como sus alusiones intertextuales a otras cartas que el escultor le había enviado previamente y que, aunque no se conservan, demuestran varias cosas: que ambos artistas mantuvieron una correspondencia periódica –al menos en ese año– y que, según los términos en que se expresa el pintor, es probable que mantuvieran una cierta amistad. De lo que hay que estar totalmente seguros es de la consideración artística que tenían el uno del otro, pues si Mena solicitaba al pintor que retocara sus obras –quizás los pequeños desperfectos que las esculturas podían sufrir en el viaje–, Illescas se atrevía a parangonar al escultor con el divino Miguel Ángel:

«era forçoso escribir a Vuestra Merced agradeciendole la merced que me hace en decirme que enmiende sus obras y respondo que sus obras de Vuestra Merced no necesitan de correccion de ningun artifice por grande que sea (ilegible) ni mas deva /^o tan corto ynjenio como el mio, demas que aunque yo fuera Micaelanjelo no hallara que enmendar si no dar a Vuestra Merced infinitas gracias y alabanças por lo bien que a hecho esta Santa Ymajen».

Por último, existe también un detalle en la carta que nos introduce en la historia a un tercer protagonista. Una vez agotado el espacio del folio, continúa Illescas escribiendo en el margen hasta firmar y fechar la carta para, seguidamente, anotar: «suplico a Vuestra Merced me haga favor de dar esta carta al señor don Juan Niño, nuestro amigo». Este Juan Niño no ha de ser otro que el pintor malagueño Juan Niño de Guevara, de quien se ha afirmado que mantuvo una relación profesional con Mena⁵ pero no que los tres artistas fueran amigos o, cuando menos, se conocieran. Pudiera ser que la carta le fuera entregada a Pedro de Mena a través de Niño de Guevara, porque de otro modo no se entendería esta extraña posdata.

5 Siguiendo a Llordén, se cree que el desaparecido retablo de la Virgen de los Reyes de la catedral de Málaga fue tallado por Pedro de Mena, bajo traza de Juan Niño de Guevara. Cfr. CLAVIJO GARCÍA, Agustín: *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVII*. Málaga, Universidad, 1998, págs. 28 y 213. Sin embargo, Romero Torres cree que se trató de un concurso al que acudieron diversos artistas, como Juan Niño y Jerónimo Gómez, pues a este último también se le paga una traza, aunque finalmente Mena se hizo con el encargo. Cfr. ROMERO TORRES, José Luis: «El artista, el cliente...», pág. 110.

EL AGENTE: BERNABÉ XIMÉNEZ DE ILLESCAS.

Como suele ocurrir con numerosos pintores de nuestro Siglo de Oro, la principal fuente para conocer la vida y la obra de Bernabé Ximénez de Illescas son los apuntes biográficos que sobre él nos dio Palomino en su *Parnaso español pintoresco laureado*. De él dice que era natural de Lucena, hijo de padres nobles y que desde sus primeros años estuvo inclinado al arte de la pintura, práctica que

«interrumpió con la afición a la milicia, en que se empleó algunos años, con más ardimiento, que fortuna. Hallándose [...] en Roma en la edad juvenil todavía, aprovechó la ocasión de cultivar su genio para la Pintura en el espacio de seis años, que estuvo en aquella ciudad; de donde vino a Lucena muy aprovechado, especialmente en la puntualidad del copiar, y en la caprichosa inventiva de los grutescos, y follajes»⁶.

Sobre su fecha de nacimiento hasta ahora no existía certeza. Palomino no la citó y Ceán escribió que tuvo lugar en 1613⁷. El dato, sin embargo, ya fue tempranamente puesto en entredicho por el erudito local Fernando Ramírez de Luque en sus *Tardes divertidas*, asegurando que el pintor había sido bautizado el 12 de junio de 1616 en la parroquia de San Mateo de Lucena⁸. Es cierto que en tal día nació un Bernabé, hijo de Asensio Jiménez y Marina de Cuenca, pero no será éste el futuro pintor, pues en el Archivo Parroquial de San Mateo hemos encontrado la verdadera partida de bautismo. En realidad, Bernabé, hijo de Damián Ximénez de Illescas e Isabel de la Cruz, fue bautizado el 21 de junio de 1608 en la citada parroquia por el vicario Diego de Algar⁹. Fueron sus padrinos el regidor Juárez y su mujer doña Isabel, lo que avala el probable origen nobiliario de su familia como apuntó Palomino.

Su padre, natural de la localidad cordobesa de Castro del Río, se había casado con la lucentina Isabel de la Cruz el 19 de noviembre de 1598 en la parroquia de San Mateo de Lucena¹⁰. Por su parte, Bernabé Ximénez de Illescas casó a sus veinte

6 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo: *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo tercero. El Parnaso español pintoresco laureado...* Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724 [reed. Madrid, Aguilar, 1988], págs. 321-322.

7 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. VI. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800 [reed. Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965], págs. 13-14.

8 RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando: *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera historia de su patria Lucena*. Lucena, 1794-1808 [reed. Lucena, Tenllado, 1998], pág. 136.

9 Archivo Parroquial de San Mateo de Lucena [A.P.S.M.L.], *Libro 16º de bautismos*, fol. 47: «En la bylla de Lucena en veinte y un días del mes de Junio de mil y seiscientos y ocho años yo Diego Aº de Algar Vicario y cura de la iglesia Parrochial de San Matheo de esta dicha villa baptice a Bernabé hijo de Damián Ximénez y de Ysabel de la Cruz su muger fueron sus Padrinos el Regidor Juarez y doña Isabel su muger y les adverti el parentesco espiritual que contrajeron y lo firme. Diego de Algar [firmado y rubricado]».

10 A.P.S.M.L., *Libro 3º de desposorios*, fol. 106 vº: «Y a Damian Ximenez de Yllescas vezino de Castro el Rio y a Ysabel de la Cruz hija de Diego Luis de Nieba vezina de Lucena despose por palabras de presente abiendo precedido las tres municiones que el derecho manda y no abiendo enpedimento siendo testigos Bartolomé Ximenez y Andres de Nieba y Lorenço Rosales vecinos de Lucena a dezinuebe de noviembre de mil y quinientos y noventa y quatro años. Baltasar López [firmado y rubricado]».

años con doña Clara del Castillo en 1628¹¹ con quien al menos tuvo tres hijos: Damián (1632)¹², Isabel (1634)¹³ y María Margarita (1642)¹⁴.

Ximénez de Illescas se perfila como una figura enigmática por las numerosas incógnitas que todavía existen sobre su vida y obra. Si atendemos a sus supuestos orígenes nobiliarios y a su faceta militar no parece que tuviera a su cargo un amplio taller, como acreditan sus escasas obras documentadas. Su presumible desahogo económico le permitiría no depender directamente de los ingresos de su actividad como pintor. A este respecto, Palomino refiere que no ejerció mucho la pintura «porque el resto de su vida siguió con demasiada afición sus principios marciales». Sin embargo, su caso no fue el único, considerando por ejemplo el pasado militar del pintor flamenco Miguel Manrique.

Otro aspecto controvertido es su estancia romana, sobre todo si atendemos a que el paso por Italia no fue habitual entre los pintores españoles de su época, como ya señaló Pérez Sánchez¹⁵. Si, como afirma Palomino, en su juventud estuvo en Roma por tiempo de seis años, resulta difícil ajustar las fechas, habida cuenta que casó en 1628 a sus veinte años y que entre 1632 y 1634 tuvo dos hijos. Por ahora, y a falta de nuevos hallazgos documentales, existe un salto cronológico entre este último año y 1641-1642 en que se le registra un pago de «ciento y setenta y quatro reales... por raçon de un quadro que hiço para la capilla nueva del sagrario» que la Cofradía del Santísimo estaba construyendo en la parroquia de San Mateo de Monturque, lo que ha llevado a pensar en una probable participación en la decoración pictórica de la bóveda del *Sancta Santorum* del citado recinto¹⁶. Además, en septiembre 1642 su mujer dio a luz a su hija María Margarita, de modo que desde finales del año anterior debió estar afincado en la ciudad. Así las cosas, la única opción plausible sería ubicar su periodo romano entre 1634/1635 y 1640/1641, entre sus veintiséis y treinta y dos años, puesto que adelantarlo a su casamiento (1628), cuando todavía era un adolescente, resulta muy arriesgado. Si Palomino estaba en lo cierto, parece lógico que este hipotético contacto con la Roma de Urbano VIII indudablemente debió despertar su interés por

11 A.P.S.M.L., *Libro 6º de desposorios*, fol. 303. La referencia está tomada del índice de bautismos porque el citado libro no se conserva, lo que nos impide conocer la fecha exacta en que se casaron.

12 A.P.S.M.L., *Libro 20º de bautismos*, fol. 321 vº: «En la ciudad de Lucena en veinte y cinco días del mes de março de mil y seiscientos y treinta y dos años yo Antonio Moyano de Argote cura de esta iglesia mayor de señor San Matheo baptice a Damian hijo de Bernabe Ximenez y doña Clara del Castillo su muger. Padrinos Joan Ximenez Dominguez y Doña Mencía de Garbez su muger advertiles el parentesco spiritual que contrajeron testigos Fernando de Leon y Joan Baptista y firme. Antonio Moyano [firmado y rubricado]».

13 A.P.S.M.L., *Libro 21º de bautismos*, fol. 89: «En la ciudad de Lucena en diez y seis días del mes de febrero de mil y seiscientos y treinta y quatro años yo Pedro Ramirez de Arjona cura de esta iglesia parrochial de señor Sant Matheo de esta Ciudad baptice Ysabel hija de Bernabe Jimenez y de Doña Clara su muger. Padrino D. Alonso del Valle. Testigos Juan Baptista y Juan de la Cruz y lo firme. Pedro Ramirez de Arjona [firmado]».

14 A.P.S.M.L., *Libro 22º de bautismos*, fol. 211: «En Lucena en veinte de septiembre de mil y seiscientos y quarenta y dos años yo Antonio Moyano cura de esta iglesia parrochial de señor San Mateo baptice a Maria Margarita hija de Bernave Ximenez y de Doña Clara su mujer. Padrino Damian Ximenez de Yllescas su abuelo y lo firme de que doy fe. Antonio Moyano [firmado y rubricado]».

15 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Cátedra, 1992, pág. 27.

16 GALISTEO MARTÍNEZ, José y LUQUE JIMÉNEZ, Francisco: «El Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado 'locus dei' para el Barroco cordobés». *Boletín de Arte*, 25, Málaga, 2004, págs. 287-288.

las artes, en la década en que el barroco romano había eclosionando definitivamente, con el baldaquino de Bernini recién levantado y las propuestas pictóricas basculantes entre el clasicismo barroco de Andrea Sacchi y el lenguaje exuberante de un Pietro da Cortona. Además del importante bagaje técnico y teórico que pudo traer de esta experiencia, desde luego también debe ser valorada la ocasión como una oportunidad de excepción para hacerse con buenas estampas.

Lamentablemente resulta prácticamente imposible apreciar la huella de esta privilegiada formación romana en su obra, por inexistente o indocumentada. Por ejemplo existen algunas noticias de obras desaparecidas, como la que nos dan Orlandi y Guarienti en su *Abecedario pictórico*, donde dicen que en Roma se convirtió en un gran pintor de batallas y citan una batalla de Santiago «con una multitud de figuras» que hizo para el conde de Taroca en Lisboa¹⁷. También el pintor y escultor de Puente Genil, José Ruiz Rey, en su ejemplar de Palomino, que luego adquirió Ramírez de Luque, anotó junto a la biografía de Illescas que éste había pintado un gran lienzo de la Asunción que ocupaba todo el testero de la capilla de San Pedro de San Mateo de Lucena, «copiando a Rubens», que desapareció en 1788 por su mal estado según Ramírez de Luque, quien lo conoció; siguiendo la anotación de Ruiz Rey también pintó un ciclo de la vida de San Juan de Dios para el hospital de Lucena, que sin embargo ya había desaparecido en tiempos de Ramírez de Luque, probablemente tras la reforma dieciochesca¹⁸.

Tradicionalmente se le han atribuido los lienzos de los retablos colaterales y de la capilla vieja del Sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena, todos ellos de mitad del siglo XVII¹⁹. Sin embargo, la inexistencia de obra documentada nos impide establecer analogías con estas pinturas anónimas de discreta factura y con otras que, a falta de nuevos hallazgos, continuarán en el anonimato. Es el caso de las pinturas murales de la citada capilla sacramental, realizadas al temple hacia 1651 fundamentalmente a partir de grutescos y follajes y algunas figuras veterotestamentarias en hornacinas, que pudieran deberse a Illescas y hacer honor a su «caprichosa inventiva de grutescos y follajes» que Palomino loaba.

A pesar de esta producción perdida, se han registrado numerosas referencias de Bernabé Ximénez de Illescas actuando como pintor policromador y dorador. Además de los encargos que hasta ahora se conocían, y que luego abordaremos, ahora le documentamos dos nuevos. En 1674 se le abonaron 9.000 reales por «bruñir, blanquear y jaspear» el nuevo monumento del Jueves Santo para la parroquia de San Mateo de Lucena, que un año antes había realizado el retablista y escultor Luis Sánchez de la Cruz²⁰, al igual que en ese mismo año recibió otros 100 reales por dorar

17 ORLANDI, Pellegrino Antonio y GUARIENTI, Pietro: *Abecedario pittorico*. Venecia, Giambatista Pasquali, 1753, pág. 98.

18 RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando: *Tardes divertidas*, pág. 136.

19 AA.VV.: *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba*, t. V. Córdoba, Diputación Provincial, 1987, págs. 102 y 105.

20 A.P.S.M.L., *Cuentas de fábrica (1666-1685)*, Cuentas de 1674 tomadas por D. Jerónimo Gil Guerrero, regidor y alguacil mayor, como mayordomo y obrero de las fabricas de San Mateo y Santiago, s/f. Data 37: Bruñido, blanqueado y jaspeado al monumento. «Como consta de la partida numero 43 del descargo de dicha

las nuevas andas que para la procesión del Santísimo Sacramento había realizado Sánchez de la Cruz²¹. De ambas obras, realizadas a expensas del difunto duque de Segorbe y Cardona, nada queda.

También Palomino añade que tuvo a su cargo varios discípulos, como el presbítero lucentino Leonardo Antonio Hurtado de Castro (1656-1745), quien además de pintor y poeta, fue arquitecto y hombre de cierta erudición, probable maestro de Hurtado Izquierdo²² y autor de la Capilla del Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Lucena (1740-1772), cumbre del barroco cordobés; el otro fue el pintor malagueño Miguel Parrilla, activo en Málaga²³ y luego en Sevilla, adonde fue llamado para colaborar junto con Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán en el sagrario de la Cartuja de las Cuevas (1676-1678)²⁴. Allí se asentó Parrilla definitivamente para asumir nuevos encargos, como el dorado, estofado y encarnado de los retablos de San José en la Casa Profesa (1679)²⁵ y del convento de la Encarnación (1691-1693)²⁶, dirigir la renovación del monumento de la catedral (1688-1689)²⁷ y encarnar algunas imágenes salidas del taller de Pedro Roldán, caso de la primitiva Dolorosa de la sevillana Hermandad de la O (1678) y su Nazareno (1685)²⁸.

Precisamente que este pintor malagueño fuera a Lucena a aprender con él como cuenta Palomino subraya de nuevo el prestigio que tuvo Illescas entre sus contemporáneos y su constatado vínculo con la ciudad de Málaga, donde ya conocía a Mena y Niño de Guevara y donde pudo haber trabajado en algún encargo como apuntábamos al inicio. Y de lo que no cabe duda es que en el tercio central del siglo XVII, el pintor tuvo que ser el artista de más reputación en Lucena, lo que avalaría su papel como intermediario en la recepción de importantes encargos escultóricos que él se ocuparía de policromar.

uenta pasada el dicho señor Duque de Cardona dió principio a que se hiciese un monumento de madera de talla el qual se fenecio y su costo se bajo en dicha partida en la forma que en ella se hizo mención y ahora parece que para que al tiempo que se armara tuviese mas lucimiento y perfeccion se conzerto con Bernave Jimenez de Illescas Maestro pintor de esta ciudad el que lo avia de bruñir blanquear y jaspear con los colores y pintura nezzasarias y reparar las rajasy demás sentimientos que la madera pudiera hazer con el trascurso del tiempo sobre lo qual se hizo asiento y zeula con ziertas condiciones favorables a la mejor disposizion y obra y perpetuidad de ella y se ajusto en nuebe mil reales toda la dicha obra aviendose hecho conforme a las dichas condiciones el qual se esta feneciendo para que sirva el Juebes Santo próximo / Venidero y por averse reconozido que la dicha es buena y conforme al ajusto se le an pagado dichos nueve mill reales de que a dado diferentes rezivos el ultimo de primero de febrero de este año de setenta y quatro y así se vajan y por ellos».

21 *Ibidem*. Data 42: Gastos de cosas de madera y andas para la (ilegible). «De una peana de madera ochavada con quatro serafines para la custodia contenida en esta quenta rezivo Luis Sanchez de la Cruz escultor – 130 reales. De cinco libros de oro para el dorado – 115 reales. A Bernave Jimenez dorador del dorado – 100 reales».

22 TAYLOR, René: *Arquitectura andaluza: los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, Universidad, 1978, pág. 14.

23 LLORDÉN SIMÓN, Andrés (O.S.A.): *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico-documental (Siglos XV-XIX)*. Ávila, Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1959, págs. 246-247.

24 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...*, t. IV, pág. 57; BERNALES BALLESTEROS, Jorge: «El Sagrario de la Cartuja de las Cuevas». *Laboratorio de Arte*, 1, Sevilla, 1988, pág. 148.

25 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* [col. *Notas para la Historia del Arte*]. Sevilla, Rodríguez Jiménez y Cía., 1928, pág. 230.

26 LLORDÉN SIMÓN, Andrés (O.S.A.): *Pintores y doradores malagueños...*, pág. 248.

27 GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio: «Las imágenes escultóricas del monumento de la catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689». *Atrio*, 1, Sevilla, 1989, pág. 43.

28 RODA PEÑA, José: «Los encargos escultóricos de las instituciones sevillanas durante el reinado de Carlos II», en AA.VV.: *Roldana* [cat. exp.]. Madrid, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2007, pág. 89.

Sobre la fecha de su óbito, Palomino recogió que había muerto en la villa de Andújar, «por el año de 1671, habiendo sido llamado para una obra pública, que preocupado en la muerte, no la pudo ejecutar; siendo ya su edad de cerca sesenta años». De nuevo Ramírez de Luque en sus *Tardes divertidas* advirtió que el dato era erróneo, dado que se registra el entierro de Bernabé Ximénez de Illescas el 31 de agosto de 1678 en la parroquia de San Bartolomé de Andújar, probablemente enfermado tras un duro y caluroso viaje desde Lucena, teniendo en cuenta que cumplía ya setenta años²⁹.

EL ARTISTA: PEDRO DE MENA Y SU TALLER.

Conviene recordar que el entramado clientelar de Pedro de Mena tuvo que ser bastante amplio para explicar la dispersión geográfica de buena parte de su obra que, lejos de limitarse a Granada y Málaga, se reparte por toda España e Hispanoamérica. De hecho, gracias a las cartas que antes citábamos, sabemos que hacia 1668 Sebastián de Benedictis era su intermediario en la corte, del mismo modo que hacia 1686 lo era Felipe de Zayas³⁰.

Por otra parte, la recepción en la provincia de Córdoba de obras de Pedro de Mena fue un hecho. Además del citado Nazareno y el probable Niño para Lucena, en Cabra se conserva un *San Pedro Mártir* documentado en la parroquia de la Asunción³¹ y en la parroquia de Santiago de Montilla un *San Francisco*, misionero del Perú oriundo de Montilla, que le fue encargado por los marqueses de Priego en 1647 para el convento franciscano³², sin citar otras imágenes de segura atribución y los encargos que recibió para la capital. A pesar de esta presumible clientela cordobesa, conviene recordar que por entonces Pedro de Mena gozaba de un alto prestigio nacional, después de haber realizado la sillería coral de la catedral malagueña y haber probado fortuna en la corte entre 1662 y 1663. Aunque buscó, sin éxito, el título de escultor del rey, había sido nombrado maestro mayor de escultura de la catedral de Toledo y trabajaba asiduamente para importantes comitentes de la nobleza y el clero, caso del crucificado que realizó para el Príncipe Doria en Génova o las esculturas orantes de los Reyes Católicos para el cabildo de la catedral de Granada. A este factor se suma la envergadura de su taller malagueño, con un buen número de escultores a su cargo, de modo que conviene ser cautos a la hora de vincular obras con el maestro. Es cierto que existe un importante número de esculturas que llevan el sello del taller de

29 En el libro 15 de defunciones de la parroquia de San Bartolomé de Andújar, fol. 541: «Bernabé Jiménez vecino que fue de la ciudad de Lucena, maestro de la pintura, murió en esta ciudad en casa de Andrés García calle de la Plaza a esta Parroquia. Se enterró en ella el día 31 de agosto de 1678 años. No hubo bienes por haberlos enviado el difunto a dicha su tierra. Sólo supe le debían 36 reales en casa de Juan Eufasio el pintor de la plaza Mestanza». RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando: *Tardes divertidas...*, pág. 136.

30 GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena...*, pág. 49.

31 ROMERO TORRES, José Luis: «El artista, el cliente...», pág. 103.

32 AA.VV.: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, t. VI. Córdoba, Diputación Provincial, 1993, pág. 154; GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena...*, pág. 79.

Mena, lo que no implica que siempre se diera la intervención directa del maestro en ellas, dependiendo en buena medida de la importancia de la comitencia y del precio concertado. Ahora bien, si aceptamos que contó con un amplio taller, los encargos menores no deben ser desdeñados, pues darían faena cotidiana a sus oficiales y, sobre todo, redundarían en un mayor beneficio económico del maestro, teniendo en cuenta los múltiples negocios –comercio de seda, cera o esclavos, arriendo de inmuebles...– que llevaba al margen de la propia actividad artística³³.

Como demuestra la carta, se documentan al menos dos encargos a Pedro Mena para Lucena a través de Bernabé Ximénez de Illescas. Sin embargo, de nuevo nos encontramos ante la repetida tragedia de los documentos sin obras y obras sin documentos, de manera que de aquellas obras poco se sabe. El *Nazareno* de la Cofradía de Pasión se encuentra en paradero desconocido. La última noticia que de él tenemos es que hace unas décadas se encontraba depositado en el palacio de los marqueses de Campo de Aras en Lucena y que sus herederos lo custodian hoy en un oratorio particular de Sevilla. Sin embargo, esta imagen parece obra posterior, algo torpe y vinculable al estilo del escultor local Andrés Cordón (siglos XVIII-XIX), por lo que en nada tiene que ver con la obra de Mena. Tampoco tenemos noticia alguna de aquel *Niño Jesús* que Illescas le pide, ni tan siquiera del tal Nicolás Salvador que lo encarga. Sin embargo, Ramírez de Luque pudo ver a unos «Niños Jesús y San Juan» que eran «de lo mejor del mismo Mena» en casa de don Antonio de Mora, conde de Santa Ana³⁴, que quizás guarden alguna relación con aquel, aunque nada sepamos de su paradero.

Pese a que estas dos obras documentadas no se conserven, ciertamente existen en Lucena un pequeño grupo de esculturas afines al estilo de Mena, cuya autoría conviene reconsiderar atendiendo a la presencia de Bernabé Ximénez de Illescas en la ciudad.

EL CLIENTE: LAS ÉLITES LOCALES Y LAS COFRADÍAS.

La ciudad de Lucena en el siglo XVII formaba parte de un territorio de señorío, perteneciente al marquesado de Comares, por entonces vinculado a la casa de Medinaceli. A la muerte en 1670 de don Joaquín de Córdoba y Aragón, VI marqués de Comares, el título pasó a manos de su hermana mayor, doña Catalina Antonia de Córdoba y Aragón, mujer desde 1651 del VIII duque de Medinaceli, el influyente Juan Francisco Tomás de la Cerda³⁵, quien llegó a ser primer ministro de Carlos II entre 1679 y 1684 y fue padre del penúltimo virrey español de Nápoles, Luis Francisco de la Cerda y Aragón, a la sazón IX duque de Medinaceli. No obstante, con el duque en Madrid, la ciudad quedaba en manos de su representante en Lucena y los regidores

33 GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena...*, págs. 52-53.

34 RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando: *Tardes divertidas...*, pág. 146.

35 LÓPEZ DE CARDENAS, Fernando José: *Memorias de la ciudad de Lucena y su territorio, con varias noticias de erudición pertenecientes a la Bética*. Écija, Imprenta de Benito Daza, 1777, pág. 273.

2. *Pedro de Mena y taller*
(atribución). *Sagrado*
Lavatorio, 1679. Ermita de
Dios Padre, Lucena.



del cabildo. Precisamente son estas élites locales las que ejercían buena parte del mecenazgo artístico, pues además de alhajar sus palacios y oratorios, eran las responsables de la fundación de memorias, patronatos y capellanías en parroquias y conventos y, lo que más nos interesa para el caso, monopolizaban el gobierno de las hermandades y cofradías en un claro intento de afirmarse socialmente.

En la década de 1670, tres de las cinco cofradías penitenciales de Lucena viven un momento de esplendor artístico con la adquisición de interesantes esculturas para ser procesionadas, en un momento en que la religiosidad popular parecía ir en aumento ante la complicada situación económica y social de la España de Carlos II, agravada con la terrible epidemia de peste que llegaría en 1679. La adquisición por parte de la Cofradía de Pasión del aludido Nazareno de Mena parece que supuso un revulsivo para que otras dos cofradías decidieran ponerse al día.

Una de estas figuras de la nobleza local fue la de D. Luis de Guzmán y Soto, hermano mayor de la Cofradía de la Paz y Veracruz entre 1675-1679. A este personaje, oriundo de El Puerto de Santa María y vinculado desde antiguo al ducado de Medinaceli, una vez quedaron agregadas las casas de Comares y Medinaceli por la referida herencia, le fue confiado el título de Contador Mayor del marquesado de Comares por Juan Francisco de la Cerda. Así las cosas, por aquellos años se trasladó a Lucena para administrar los bienes y representar los intereses del duque de Medinaceli, quien además le concedió nada menos que el permiso para que él y sus sucesores fueran enterrados en la Capilla Sacramental –actual Sagrario viejo– de la parroquia mayor de San Mateo, construida en 1650 a expensas del V marqués de Comares, Luis Fernández de Córdoba y Aragón, merced a los servicios que desde hacía treinta años les venía prestando a él y a su difunto padre³⁶.

Durante el periodo en que Luis de Guzmán fue hermano mayor, la Cofradía de

36 A.P.S.M.L., Legajo s/c y s/f, *Licencia de enterramiento a favor de Don Luis de Guzmán y Soto, herederos y sucesores.*



1. Pedro Roldán (escultura) y Bernabé Ximénez de Illescas (policromía). *Cristo amarrado a la Columna*, 1675. Iglesia parroquial de Santiago, Lucena.

la Veracruz vio incrementado notablemente su patrimonio debido a la munificencia de don Luis y a la mediación del pintor Bernabé Ximénez. En estas circunstancias, por ejemplo, fue adquirido a Pedro Roldán el célebre *Cristo Amarrado a la Columna* [1] por valor de 2.750 reales. La escultura, todo un alegato de la madurez del estilo de Roldán, del dominio del desnudo y de la asimilación del barroquismo de Arce, fue policromada por Bernabé Ximénez de Illescas por 1.200 reales³⁷, lo que nos hace sospechar que pudo ser el intermediario entre don Luis y el taller de Roldán, habida cuenta de que uno de sus discípulos, el pintor malagueño Miguel Parrilla, aparecerá trabajando en numerosas ocasiones con Pedro Roldán³⁸.

Por aquellos años se adquirieron igualmente dos cruces procedentes de El Puerto de Santa María, una para la fiesta de la Exaltación de la Cruz y otra para el Jueves Santo. Esta última, «de cedro, redonda, de tres baras y media de alto, con sus gajos ymitados del tronco» fue realizada por el escultor Pedro de Moraga por valor de 1.000 reales y es

significativo que también fuera policromada por Ximénez de Illescas en Lucena³⁹.

De todo este paquete de encargos, el que más nos interesa es el del conjunto del *Sagrado Lavatorio* [2], probablemente salido del taller de Pedro de Mena. De los libros de cuentas se deduce la existencia ya en 1666 de un viejo paso del tema, pues en ese año de registra un pago de 200 reales al pintor Juan de Céspedes por pintar «las hechuras de Jesús y San Pedro, que es un paso que llaman del Lavatorio»⁴⁰. Sin embargo, no ha de ser este conjunto el que nos ha llegado, pues existe entre la documentación

37 Ramírez de Luque ya documentó esta escultura en sus *Tardes divertidas...*, pág. 146, sin embargo hasta hace unas décadas no fue localizado el libro de cuentas al que hacía mención, *vid.* LÓPEZ SALAMANCA, Francisco: «Pedro Roldán, autor del Santo Cristo de la columna joya imaginera lucentina», *Araceli*, 98, Lucena, 1988. La noticia fue dada conocer a la comunidad científica por HERNÁNDEZ DÍAZ, José: «Aportaciones recientes sobre imaginaria e imagineros, en el barroco sevillano». *Boletín de Bellas Artes*, 27, Sevilla, 1989, pág. 102.

38 La pista de Parrilla en Málaga se pierde en octubre de 1674 [LLORDÉN SIMÓN, Andrés (O.S.A.): *Pintores y doradores malagueños...*, pág. 247] y, aunque una crónica del siglo XVIII afirma que «fue traído de Málaga su patria» para participar en el Sagrario de la Cartuja de las Cuevas (1676) [BERNALES BALLESTEROS, Jorge: «El Sagrario...», pág. 148] es posible que ya se encontrara en Sevilla en 1675.

39 PALMA ROBLES, Luis Fernando: «De la Santa Cruz a la Santa Fe». *La Voz del Sur de Córdoba*, 131-132, Lucena, 1994, págs. 118-119. Esta cruz es la que actualmente forma parte del conjunto de la Alegoría de la Santa Fe, de la cofradía homónima.

40 RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando: *Tardes divertidas...*, pág. 146.

de la cofradía una escritura de donación que especifica que, durante su mandato, Luis de Guzmán lo había adquirido en Málaga en 1679, lo que por otra parte hace muy difícil que Bernabé Ximénez de Illescas, muerto en agosto de 1678, pudiera ejercer de intermediario con el taller de Mena, como a priori pudiera pensarse. En dicha escritura, otorgada en Lucena el 10 de enero de 1701 ante el escribano Juan de Aguilar, la viuda de don Luis, doña Francisca Juana de Chavarría, hace donación del conjunto escultórico del Lavatorio y perdona una deuda a la citada Cofradía de la Veracruz a cambio de ciertos privilegios en el corral de comedias que dicha cofradía explotaba, como el uso gratuito de un camarín y un banco en la «mosquetería» para su hijo. Y lo más relevante es que en esta escritura se menciona que en un primer momento las imágenes «no fueron del contento» de don Luis, quien las devolvió a Málaga y le «hizieron otras ya viviendo en la ciudad de El Puerto de Santa María», que pagó a su costa y que son las que más tarde donará su viuda a la Veracruz lucentina⁴¹.



3. *Pedro de Mena y taller (atribución). Sagrado Lavatorio, 1679 (detalle de San Pedro). Ermita de Dios Padre, Lucena.*

41 LÓPEZ SALAMANCA, Francisco: «De un antiguo libro de cuentas de la cofradía de la Veracruz». *Torraibo*, Lucena, 1988, págs. 40-42. En este artículo se cita la copia de la escritura. Nosotros hemos consultado la original que se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba [A.P.H.C.], Sección Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 2569P, ff. 5-8: «En la ciudad de Lucena onze dias del mes de enero de mil setezientos y un años ante el scrivano publico de rentas y testigos infrascriptos parezieron de presente Doña Francisca Juana de Torres Ponze de Leon viuda de Don Luis de Guzman y Soto [...] tutora y cuidadora de las personas y vienes de Don Luis de Guzman y Soto [...] y dijo que por quanto el señor Don Luis de Guzman y Soto viviendo en esta ciudad con el servicio de contador mayor de este estado fue muchos años Hermano Maior de la Cofradía de la Santa Beracruz de ella estando en el ofizio de tesorero Francisco de Burgos escribano de su (ilegible) y en las quantas que el sobredicho dio de la tesorería [...] del año pasado de mil seizesientos y setenta y nueve, fue alcanzada en dichas quantas la Cofradia con veinte y un mil seizesientos y setenta y zinco reales y veinte y seis maravedis y en que final se declara que los dos mil reales de ellos era caudal del dicho tesorero y los diez y nueve mil seizesientos y setenta y zinco reales y veinte y seis maravedis caudal del dicho Don Luis de Guzman y Soto quien los avia suplido y gastado de su caudal en cuia ocasión el sobredicho Don Luis mando hazer para dicha cofradía dos hechuras en la ciudad de Malaga del Lavatorio de Jesus a Señor San Pedro y aviendolas traído de esta ciudad no fueron a contento del dicho Don Luis y las llevo Luis a dicha ciudad de Malaga y hizieron otras estando ya viviendo en la ciudad de El Puerto de Santa Maria el dicho Don Luis donde se llevaron y las pago el susodicho de su caudal y la otorgante viendo la posibilidad de dicha cofradía en darle satisfacion de su costo y cobranza del alcance de maravedis referido [...] y siendo su voluntad deliberada es que dichas hechuras permanezcan, estén /^{sv} y se conserven en la Hermita que dicha Cofradia tiene en esta dicha ciudad [...] en señal de posesion las entrego a Don Andres de Cuenca Avendaño Presvitero Hermano



4. Pedro de Mena y taller (atribución).
Sagrado Lavatorio, 1679 (detalle de Jesús).
Ermita de Dios Padre, Lucena.

El *Sagrado Lavatorio* es ciertamente una iconografía poco frecuente, con más precedentes pictóricos que escultóricos, muy pocos en el caso de la escultura procesional. Sin embargo, su presencia se justifica en una cofradía como la de la Veracruz, quizás la más teatralizada de las cofradías pasionistas de Lucena, que sacaba en procesión pasos tan extraños como la Alegoría del Concilio de Trento o, a partir del XIX, la de la Santa Fe, y que explotaba el citado corral de comedias. El tema del Lavatorio está tomado del Evangelio de Juan (13, 1-20) y hace alusión al momento en que Cristo lavó los pies de sus apóstoles antes de la Cena. En Oriente era costumbre que los esclavos lavaran los pies de los invitados, de modo que con este gesto de servidumbre el Cristianismo reafirma la humildad de Cristo y justifica el bautismo de los apóstoles, previo a recibir la Sagrada Forma. Además el asunto contaba con referencias en el

Antiguo Testamento (los tres ángeles que se aparecieron a Abraham) y la tradición hebrea (las abluciones que practicaban los sacerdotes judíos en el «Mar de Bronce» antes de entrar al templo de Salomón) que apuntaban a la dimensión purificadora del agua. Y para los teólogos medievales este episodio quedaba ligado al sacramento de la Penitencia, del mismo modo que la Última Cena a la Eucaristía, de tal suerte que fue incorporado a la liturgia del Jueves Santo, cuando el obispo solía arrodillarse para lavar los pies a doce pobres⁴².

Mayor y demas Hermanos de dicha Cofradia que se declararon en esta escriptura la qual dicha donazion haze con las condiciones siguientes: [...] la otorgante haze a la dicha Cofradia la dicha donazion de las dichas dos hechuras y remisión y perdón de dicha cantidad de maravedís del alcanze referido [...] y en agradecimiento de lo relacionado en nombre de dicha cofradía dan y señalan a la dicha Doña Francisca Juana de Torres Ponze de Leon para la susodicha y para sus Herederos /^r y suzesores el uso del quarto camarín de las casas de Comedias de esta ciudad que son de dicha Cofradia que es al lado yzquierdo del de la ciudad para en todas las ocasiones que aya compañía de Comedias y se representen en esta ciudad y al dicho Don Luis de Guzman y Torres hijo de la dicha Doña Francisca Juana de Torres dan el uso del sitio donde se pone un banco de quatro varas de largo desde la esquina del tablado de dichas casas (ilegible) al camarín de su Excelentísima el Duque mi señor en el sitio que llaman mosquetería (ilegible) por lo uno ni otro los susodichos pagaran ni contribuyan cosa alguna a dicha cofradía ezepto las entradas en las puertas como es costumbre que estas (ilegible) pagar y satisfacer [...]».

42 RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*, t. I, vol. II. Barcelona, Del Serbal, 1996, págs. 422-423.

El salto de esta iconografía a la escultura procesional parece que se dio en Málaga, cuando en 1635 el escultor Pedro Fernández de Mora realizó para la Hermandad de la Pura y Limpia Concepción –tan afín a estas iconografías curiosas– una imagen de Cristo arrodillado ante San Pedro, lavando sus pies⁴³. Como ocurrió con buena parte del sur de Córdoba, en Lucena las influencias malagueñas estuvieron muy presentes y en el mismo siglo la Hermandad de la Veracruz ya contaba con un paso similar, al menos desde 1666. Por tanto, a la hora de realizar el encargo, don Luis contaba con un referente lucentino del mismo modo que Pedro de Mena contaba con uno malagueño.

La atribución de este conjunto del Lavatorio a Pedro de Mena fue tempranamente formulada por Ramírez de Luque⁴⁴ y viene siendo recogida en los últimos años por la crítica⁴⁵. El grupo hoy forma parte de una cofradía moderna, la de la Santa Fe, y se encuentra en la ermita de Dios Padre de Lucena. Está formado por las imágenes de vestir de Pedro [3] y Jesús, ambas de tamaño natural, con cabeza, manos y pies de talla. El pontífice aparece sentado sobre la cátedra, con los brazos abiertos en ademán de sorpresa. Realmente interesante es el tratamiento de la cabeza, lo más logrado del conjunto y posiblemente con intervención directa de Mena. Es interesante la interpretación que hace Mena de la ancianidad de Pedro, con barba poblada y cabellera de esmerados rizos. Sus ojos almendrados de cristal y el detalle de las arrugas de la frente y el cuello recuerdan no poco el estilo del maestro y su virtuosismo en el manejo de las gubias. Por otra parte, este San Pedro supone un elocuente testimonio de la evolución del arte de Pedro de Mena, entre aquel estilo de juventud que manejaba en el San Pedro de San Antón de Granada (ca. 1646-1652)⁴⁶ y el estilo maduro con que trabaja ahora en éste de Lucena, aun laborando sobre el mismo tipo.

Mucho más sumaria es la talla del Cristo [4], que aparece arrodillado como es característico en la iconografía occidental, pese a que Trento la considerase una pose indecorosa para representar al Redentor⁴⁷. Desde Ramírez de Luque en adelante, cuantos se han acercado a la obra han señalado la menor calidad de esta imagen, como obra de taller, barajando los nombres de Jerónimo Gómez y Miguel Zayas como probables autores. Sin embargo, resulta difícil apuntar nombres, habida cuenta de las escasas noticias que todavía tenemos del taller de Mena. La atribución al escultor

43 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, págs. 110-111.

44 RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando: *Tardes divertidas...*, pág. 146.

45 El grupo no aparece recogido en el en AA.VV.: *Catálogo Artístico y Monumental...*, t. V, quizás porque aún estuviera en oratorio particular. Sí aparece recogido en VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Guía artística de la Provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad de Córdoba – Grupo Arca, 1995, pág. 605 [«se ha puesto en relación con el círculo de Pedro de Mena»]; VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María y RAYA RAYA, María Ángeles: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla-Córdoba, Fundación José Manuel Lara - Ayuntamiento de Córdoba, 2005, pág. 497 [«la de San Pedro del Lavatorio es del taller de Pedro de Mena y Medrano»]; ROMERO TORRES, José Luis: «La imaginaria de Málaga, Córdoba y Jaén o la búsqueda de una personalidad artística», en FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (coord.): *Artes y Artesanías de la Semana Santa andaluza*, t. II. Sevilla, Tartessos, 2004, pág. 433.

46 Este San Pedro hace pareja con un San Pablo, ambos hoy en el convento de San Antón pero procedentes del convento de capuchinas de San Antonio Abad, donde las conoció Ceán Bermúdez. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena...*, pág. 80.

47 RÉAU, Louis: *Iconografía...*, t. I, vol. II, págs. 422-423.

Jerónimo Gómez de Hermsilla (1630-1719) es poco factible pues, a pesar de que se impregnó del estilo de Mena, no formó parte de su taller, mientras que otro tanto ocurre con Miguel Félix de Zayas (1661-1713) que, aunque sí formó parte del taller, al momento de su realización era demasiado joven como para considerar una participación de importancia. La cabeza de Cristo sigue claramente los modelos menoides, pero tanto el pelo como la barba están bastante simplificados, acusando el peso de colaboradores. No en balde, este tipo de imágenes, concebidas para ser vestidas, resultaban menos atractivas para el trabajo escultórico y, sobre todo, más baratas.

El otro gran mecenas de este momento fue Jerónimo Gil Guerrero. Hijo de don Jerónimo Gil Guerrero, familiar y Alguacil Mayor del Santo Oficio, y de doña Catalina Hurtado de Navas, alcanzó como su padre el Alguacilazgo Mayor de Lucena, y posteriormente los cargos de Alférez Mayor, Teniente de Corregidor y Contador Mayor del Duque de Medinaceli a partir de 1689⁴⁸. Lo que más nos interesa de su figura es el mecenazgo que ejerció desde las distintas cofradías de las que fue hermano mayor: de la Archicofradía del Carmen entre 1653 y 1676, de la Veracruz hacia 1684⁴⁹ y finalmente de la de Ntra. Sra. de Araceli. Entre las empresas artísticas que impulsó cabe citar las obras del camarín y el retablo del santuario de Araceli, que se comenzaron bajo su mandato, o la iniciativa para fundar en 1686 un convento de frailes mínimos de San Francisco de Paula, bajo el patrocinio del cabildo municipal, en acción de gracias por el fin de la epidemia de peste⁵⁰.

De todas ellas, destaca su período al frente de la Archicofradía del Carmen, que regentó durante varias décadas, y la vinculación que tuvo con el convento de carmelitas descalzos, donde mandó ser enterrado con el hábito de San Francisco según su testamento⁵¹. Precisamente con Jerónimo Gil Guerrero a la cabeza, esta cofradía carmelitana acordó en un cabildo el 24 de abril de 1672 que:

«por quanto la insignia principal desta Hermandad de Jesús Preso a que tienen con la incuria del tiempo algo deslucida es necesario renovarla para que sea de mano de un artífize de mucho primor, para que permanezca porque se va mirando a la perpetuidad, acordaron se haga una hechura de Pedro de Mena u otro escultor que les guste en la ciencia»⁵².

Para tal efecto se hizo una primera colecta entre los hermanos presentes en

48 BLANCAS, Demetrio: «Dos cofrades de la Vera-Cruz: D. Jerónimo Gil Guerrero y D. Enrique de Guzmán El Bueno». *Torralbo*, Lucena, 1988, págs. 46-48; LÓPEZ SALAMANCA, Francisco. «Notas para la historia de la Venerable Archicofradía del Carmen (V)». *Carmelo de Pasión*, 9, Lucena, 2003, págs. 4-5. Mi gratitud a José Manuel Valle Porras por haberme facilitado su trabajo sobre los regidores de Lucena, elaborado a partir de las actas del cabildo municipal, que espera publicar en breve.

49 LÓPEZ SALAMANCA, Francisco: «De un antiguo libro...», págs. 40-42.

50 LÓPEZ DE CARDENAS, Fernando José: *Memorias de la ciudad de Lucena...*, pág. 275.

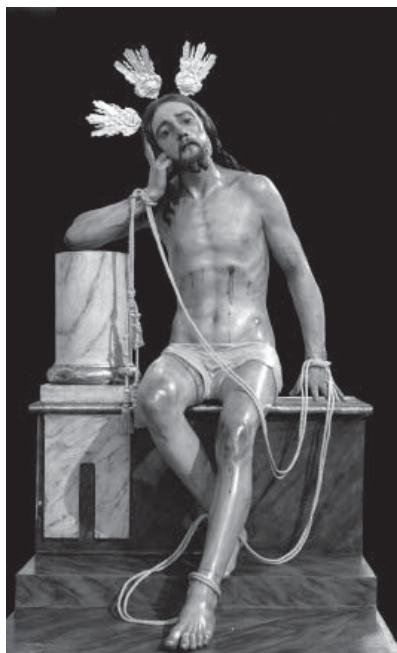
51 SERRANO TENLLADO, María Araceli: *El poder socioeconómico y político de una élite local. Los Regidores de Lucena en la segunda mitad del Siglo XVII*. Córdoba, Universidad de Córdoba – Cajasur, 2004, pág. 615.

52 LÓPEZ SALAMANCA, Francisco: «Notas para la historia de la Venerable Archicofradía del Carmen (III)». *Carmelo de Pasión*, 6, Lucena, 2000, pág. 11. De la noticia también se hizo eco RODRÍGUEZ DE MILLÁN FERNÁNDEZ, José: «Orígenes de la Semana Santa: sus inicios en Lucena», en RODRÍGUEZ DE MILLÁN FERNÁNDEZ, José y LÓPEZ SALAMANCA, Francisco: *Orígenes de la Semana Santa: sus inicios en Lucena. La Archicofradía de Jesús Nazareno: cuatrocientos años de historia*. Lucena, Tenllado, 2000, pág. 97.

el cabildo, que tan sólo ascendió 1.095 reales de manera que se instaba a recoger las limosnas de los hermanos ausentes. Finalmente acabó adquiriéndose una imagen del Preso, además de un *Jesús de la Humildad* y una Dolorosa que en pocos años comienzan a ser citados en los cabildos. Este Preso formó parte de la archicofradía hasta 1764, cuando la corporación perdió su propiedad en un pleito contra sus cuadrilleros, la familia Curado, en cuya casa se custodiaba todo el año. En efecto, don Bartolomé Curado y Tello se negó, a la muerte de su padre, a ceder el Preso para la procesión, pese a que la archicofradía poseía escritura de propiedad de la imagen. Para no dilatar el pleito, la archicofradía tuvo que reconocer la propiedad de la imagen a la familia a cambio de que la cedieran anualmente para Semana Santa⁵³. Durante los primeros años tuvo que ser así pues en 1771 se vuelve a citar un *Jesús Preso* en la procesión⁵⁴. Sin embargo, andando en el tiempo la situación tuvo que hacerse insostenible, hasta el punto en que la archicofradía acabó declinando su interés

por él y adquirió una nueva imagen, zanjando así el asunto y perdiéndose el rastro de la talla. De ahí que no podamos conocer si finalmente aquella talla del Preso que se realizó en tiempos de don Jerónimo Gil Guerrero fue encargada a Pedro de Mena, como era deseo de la hermandad y como queda expresado en los documentos.

Sin embargo, sí nos interesan las otras dos imágenes que fueron adquiridas entonces. Por lo que respecta a *Jesús de la Humildad*, en aquel cabildo de 1672 no se habla de su encargo aunque es muy probable que se realizara durante el periodo en que don Jerónimo Gil Guerrero estuvo al frente de la corporación, es decir, hasta el 20 de diciembre de 1676. En aquel año dimitía tras veintinueve años de ejercicio y



5. Pedro de Mena y taller (atribución). *Jesús de la Humildad*, ca. 1673-1676. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Carmen, Lucena.

53 *Ibidem*, pág. 98. Un conflicto similar ocurrió cuatro años después entre el «Hospitalico» y la Archicofradía sobre la propiedad del conjunto de la Entrada en Jerusalén, la «Pollinita». Vid. GARCÍA LUQUE, Manuel y GUERRERO CABRERA, Manuel: «El conjunto escultórico de la "Pollinita" de Lucena, obra de Diego Márquez Vega y Luis Tibao: Notas de historia, arte y literatura», en *Actas del I Congreso Andaluz de Patrimonio Histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII*. En prensa.

54 El paso fue acompañado en 1771 por la Archicofradía de Pasión. Cfr. LÓPEZ SALAMANCA, Francisco: «La Archicofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno: cuatrocientos años de historia». En: RODRÍGUEZ DE MILLÁN FERNÁNDEZ, José y LÓPEZ SALAMANCA, Francisco: *Orígenes de la Semana Santa...*, pág. 223.



6. Pedro de Mena y taller (atribución). *Jesús de la Humildad (detalle)*, ca. 1673-1676. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Carmen, Lucena.



7. Pedro de Mena y taller (atribución). *Jesús de la Humildad (detalle)*, ca. 1673-1676. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Carmen, Lucena.

proponía como sustituto a don Juan Cortés Hurtado⁵⁵, abogado de los Reales Consejos y ministro del Santo Oficio de la Inquisición, que sólo estuvo dos años de hermano mayor para ser relevado de nuevo por Jerónimo Gil, debido a las terribles circunstancias del momento, tras el azote de peste que sacudió el sur peninsular entre 1679 y 1680 y del que precisamente Pedro de Mena salió afectado. La gravedad de la situación obligó a la suspensión de algunas procesiones en la Semana Santa de 1680, como recoge el testimonio de dos vecinos de Rute, que el 15 de abril de aquel fatídico año, Martes Santo, visitaron la ciudad, donde «olía a ropa quemada» y toda la gente «estaba recogida en sus casas y todos mui compungidos y temerosos de la mucha gente que se moría», tanto así que aquel día se había suspendido la procesión «de la umildad de Christo del Combento del Carmen»⁵⁶.

55 RODRÍGUEZ DE MILLÁN FERNÁNDEZ, José. «Orígenes de la Semana Santa...», pág. 100.

56 El documento, sin catalogar y sin foliar, se encuentra en el Archivo Municipal de Rute. Transcrito por García Jiménez, se publicó en AA.VV.: *Textos histórico-geográficos de Córdoba y su provincia*. Córdoba, Diputación, 1988, pág. 350. Cit. en PALMA ROBLES, Luisfernando. *Cabañuelas de Pasión. La Semana Santa de Lucena: Entre la realidad y el deseo*. Lucena, Delegación de Publicaciones del Ayuntamiento, 2002. Mi agradecimiento a Fernando Moreno y Luisfernando Palma por facilitarme la noticia.

En sentido estricto, pues, habría que datar la imagen entre 1672 y 1680, aunque conociendo las importantes adquisiciones que hizo Luis de Guzmán para la Veracruz hacia 1675, que Jerónimo Gil Guerrero dejó de ser hermano mayor a finales de 1676 y que Bernabé Jiménez de Illescas murió en 1678, se podría estrechar el cerco y afinar su datación entre 1673 y 1676. Es más, si para 1680 no pudo procesionar la imagen, sugiere que anteriormente sí lo había hecho, lo suficiente al menos como para designar a toda la procesión de la archicofradía.

Resulta sorprendente que todavía hoy no se haya agregado al catálogo de Pedro de Mena la soberbia talla del *Cristo de la Humildad* [5], que proclama a gritos su paternidad. La atribución más antigua la dio Fernando Ramírez de Luque, quien dice que el Cristo y la Dolorosa fueron realizados en 1674, aunque por unos desconocidos «Ahumada granadinos»⁵⁷. En las últimas



8. Pedro de Mena y taller (atribución). *Jesús de la Humildad* (detalle), ca. 1673-1676. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Carmen, Lucena.

décadas surgió la atribución a Mena desde publicaciones de ámbito local, hasta que últimamente parece que poco a poco se viene aceptando por la crítica especializada⁵⁸.

Entre los argumentos a favor de la atribución, además de la presencia en la ciudad de Illescas —a quien don Jerónimo conoció personalmente como mayordomo de la fábrica de San Mateo durante la fabricación del monumento⁵⁹— y el deseo de la hermandad de encargar otra imagen a Pedro de Mena, hay que apelar a la imagen

57 RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando: *Tardes divertidas...*, pág. 146.

58 Es sorprendente que la talla fuera omitida en AA.VV.: *Catálogo Artístico y Monumental...*, t. V. Sin embargo, en los últimos años se le viene prestando mayor atención, *vid.* VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Guía artística de la Provincia...*, pág. 615; ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio: «La imaginería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza», en FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (coord.): *Artes y Artesanías de la Semana Santa andaluza*, t. II. Sevilla, Tartessos, 2004, pág. 104; ROMERO TORRES, José Luis: «La imaginería de Málaga...», pág. 433; TORREJÓN DÍAZ, Antonio y ROMERO TORRES, José Luis: «El conocimiento de la escultura pasionista procesional en el contexto de la plástica andaluza», en FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (coord.): *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*, t. III. Sevilla, Tartessos, 2004, pág. 311; VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María y RAYA RAYA, María Ángeles: *Guía artística de Córdoba...*, pág. 493; CRUZ CABRERA, José Policarpo: «La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad», en AA.VV.: *Antigüedad y excelencias* [cat. exp.], Bilbao, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2007, pág. 127.

59 Ver nota 19.

misma, de novedosa iconografía y talla completa. No sería descabellado pensar que Mena hubiera tenido un empeño más personal en hacerse cargo de una imagen de tales características, teniendo en cuenta las escasas ocasiones en que el artista español del Siglo de Oro podía afrontar el desnudo, en una plástica dominada por el tema religioso. Además, la fiebre por renovar los titulares había cundido entre las cofradías lucentinas hacia 1675 con adquisiciones de la calidad del Cristo a la Columna de Roldán, que a todas luces supuso un revulsivo para realizar nuevos encargos. Resulta evidente que Bernabé era el primer interesado en la afluencia de este tipo de esculturas a Lucena, puesto que con ellas conseguía el beneficio de los gastos de su encarnadura.

La escultura está realizada en madera policromada, con unas dimensiones cercanas al natural. Cristo, de tipo enjuto, asienta sobre una hipotética gradería del escenario de la flagelación, realizada en madera que imita jaspeado. Una media columna de orden toscano sirve de apoyo a su brazo derecho y un descanso para la cabeza, entre cuyo pelo se hunden los dedos [6]. Su excelente estudio anatómico avala la intervención de un artista maduro, especialmente palpable en la rotundidad del dibujo y en el tratamiento de la caja torácica, de afortunada conjunción entre el suave modelado y las calidades casi táctiles que permiten adivinar su estructura ósea [7]; sin embargo, mucho más sencillo es el tratamiento de las piernas, que recuerdan las del *Cristo del Perdón* de la catedral malagueña, por probable participación de taller. El sereno naturalismo con el que está interpretado el desnudo, con el complemento verista de los ojos de cristal, aparece ciertamente matizado por el aplomo clásico con que asienta la figura y su carácter apolíneo, apenas perturbado por escasos signos de maltrato físico, que parecen no hallar lugar en esta imagen sublimada, «resumen doloroso de toda la Pasión» a decir de Mâle⁶⁰. No deja de ser paradójica la conjunción del carácter intimista y de contemplación cercana, inherente a los bustos de Mena y de la escuela granadina, con las necesidades rituales de la escultura procesional, que obligan a valorar la escultura en todos sus perfiles.

La figura juega con el elegante cruce de sus piernas para dinamizar en cierto modo una composición eminentemente estática, al mismo tiempo que con ellas consigue cerrar la composición en huso, acudiendo a un recurso de ascendencia canesca. Realmente interesante resulta el exquisito tratamiento del cabello, trabajado en pequeños mechones de talla menuda y profunda, que dan la sensación de pelo mojado [8]. Con todo, quizás sea su rostro la prueba más rotunda de su filiación con el maestro: nariz afilada, ojos de cristal, dientes tallados y barba bifida. Sin embargo, juegan en su contra los numerosos repintes⁶¹, de tonos muy tostados que nos lo alejan de las suaves policromías de Mena y que están ocultando, sobre todo en el pelo, el brillante acabado del modelado y sus minuciosos detalles. Tampoco hay que olvidar que

60 MÂLE, Émile: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris, Armand Colin, 1968, pág. 94.

61 Por ejemplo, recibió algunos retoques en la policromía en 2000 por Antonio Ortega. En aquella ocasión se situaron unas bandas de goma entre el Cristo y la peana para menguar las vibraciones pero empobreciendo la visión del conjunto, al separar considerablemente la imagen de la peana de suerte que la mano y el brazo ahora apoyan en el aire.

quizás la policromía original no fuera del taller de Mena sino del pintor Illescas.

Con todo, este *Cristo de la Humildad* presenta un gran parentesco con algunas obras conocidas de Mena, especialmente con sus bustos de *Ecce Homo*, sobre todo con el conservado en Budia. Resulta interesante el tratamiento del perizoma, muy simplificado y pegado a la anatomía, de tipo triangular y resuelto en pocos golpes de gubia, a la manera de algunos crucificados de Mena, caso del *Cristo del Perdón* de la catedral de Málaga, el que porta su Magdalena penitente o el recientemente atribuido de la parroquia de la Asunción de Cabra y que no demuestran sino la deuda que Mena contrajo con los modelos de su maestro Alonso Cano. Esta manera de resolver el paño de pureza había sido tempranamente empleada por el Racionero en Sevilla (*Cristo a la columna* del retablo de la Campana) y encuentra un excepcional exponente en el *Cristo a la Columna* del Museo Nacional Rumano de Bucarest (ca. 1650).

Existe, también, otra nota canesca en este Cristo que demuestra el indudable sello del taller Mena. Se trata de las dos tarjas o placas recortadas que, frontal y lateralmente, aparecen bajo la media columna. Este motivo geométrico, que encuentra su origen en los diseños arquitectónicos de Alonso Cano, fue muy recurrente para los seguidores del maestro, tanto en obras de arquitectura como, en el caso de Pedro de Mena, en las peanas de sus esculturas. Además, es una placa que, por otra parte, en la década de los setenta parece tornarse bífida, con un entrante que perfora su centro: justo el tipo de placa que Mena comenzaba a utilizar por aquel entonces en las peanas de sus esculturas, como demuestran el San Juan Bautista Niño del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1674), el San José (1674) y la Inmaculada (1675) de la iglesia de San Nicolás de Murcia, la Santa Clara (1675) de las Descalzas Reales de Madrid o el pequeño Cristo atado a la Columna de la colección Krauel, de la misma década. Y, es más, precisamente Mena la está utilizando en uno de sus dos dibujos autógrafos conservados: el que realizó para la escultura orante del rey Fernando el Católico, destinada a la capilla mayor de la Catedral de Granada, que le fue enviado al cabildo granadino desde Málaga y que ha aparecido en la Universidad de Leiden (Holanda)⁶² [9]. Así, tanto las esculturas como el dibujo, con toda seguridad de 1675, coinciden con la cronología propuesta para este Cristo.

El tema representado encuentra un precedente en las representaciones paleocristianas del anciano Job⁶³, aunque hasta el siglo XIV no surgió la iconografía del Cristo sentado sobre una roca, esperando en el monte Calvario el suplicio de la crucifixión, que en el mundo hispano suele conocerse como Jesús de la Humildad y Paciencia⁶⁴. Sin embargo, fueron la renovación espiritual que sacudió la Europa católica en los siglos XVI y XVII y el destacado papel de la mística los que propiciaron la creación de nuevas iconografías barrocas, por influencia en parte de la «composición de lugar» ignaciana y los escritos místicos, que fomentaron una narración más prolija y pormenorizada de la Pasión de Cristo, completando en lo posible toda la secuencia

62 El mismo fue dado a conocer por Sandra Tatsakis en 2003. GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena*, pág. 160, n. 208.

63 RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*, t. II, vol. II. Barcelona, Del Serbal, 1996, págs. 469-471.

64 RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*, t. I, vol. II. Barcelona, Del Serbal, 1996, pág. 488.



9. Pedro de Mena. Boceto de Fernando el Católico, ca. 1675. Col. Universidad de Leiden, Holanda.

temporal y subsanando algunas lagunas de los Evangelios. Por eso no es difícil entender que de un episodio como la Flagelación –con tanta difusión, por cierto, en una época en que proliferaban las procesiones de disciplinantes– surgieran algunas variantes iconográficas que inciden en el carácter macabro de la escena e intentan igualmente humanizar a Cristo, siempre con el fin de conmover los afectos del fiel. Es el caso del Cristo recogiendo sus vestiduras, con excelentes ejemplos pictóricos en la obra de Cano y Murillo. Igualmente nacieron otras iconografías como la del Cristo a la Columna asistido por ángeles o ésta que nos ocupa, que no es más que una hibridación entre el Cristo pensativo y flagelado, trasladando el momento de la meditación de Cristo al instante inmediato a la flagelación, justo antes de volver ante Pilatos.

Mucho se ha insistido sobre la influencia de Durero en la difusión de esta iconografía. Es cierto que para el tema, más frecuente, de Cristo sentado en el Calvario,

el frontispicio de su *Pequeña Pasión* (1511) fue una referencia obligada, del mismo modo que otro tanto debieron influir las numerosas estampas de la Melancolía, que solían representar a un afligido Saturno. Sin embargo, para la variante de la flagelación, aunque es cierto que se pudieron tomar algunos elementos del frontispicio de la *Gran Pasión* (1510) de Durero –donde el Cristo orante, coronado de espinas, no está en el Calvario sino sentado sobre un sillar de piedra–, con total seguridad debió existir otra fuente grabada que creemos sirvió de modelo para algunas esculturas y pinturas que parten de un tronco común. El grabado en cuestión debe representar a un Cristo taciturno, sentado en alguna grada, con las piernas cruzadas y el brazo derecho apoyado sobre una columna, apoyando la cabeza en su mano, con los dedos índice y corazón extendidos. Esto explicaría por qué dos imágenes de factura tan dispar y lejanas entre sí como el Jesús de la Humildad de Lucena y el de la iglesia de la Santísima Trinidad de Cuba, siguen los mismos patrones de composición, idénticos a los que un artista anónimo está esbozando en el dibujo *Cristo tras la flagelación* del Museo del Prado que se creyó de Cano⁶⁵ [10], en el que se rastrean los mismos componentes: la presencia

65 AA.VV.: Alonso Cano. *Espiritualidad y modernidad artística* [cat. exp.]. Sevilla, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2001, pág. 304.

de la columna baja sobre la que apoya el brazo derecho, los escalones, la pierna izquierda cruzada sobre la derecha y la cabeza apoyada en su mano. Lógicamente, la fidelidad al modelo quedaría sujeta al criterio del artista, de manera que el detalle de los dedos también se registra en imágenes sentadas sobre una peña, como en Granada ocurre con el pequeño *Cristo de Puerta Real* –ahora ubicado en una hornacina callejera en el hospital de San Juan de Dios– o el *Cristo de la Paciencia* de la parroquia de Santos Justo y Pastor, y en Jerez de la Frontera en el de la iglesia de la Santísima Trinidad; también se da el caso de aquellas imágenes que al modelo de Durero incorporan la columna de fuste alto, como las de Archidona, Osuna y Estepa.

El *Cristo de la Humildad* hace pareja con una Dolorosa zde vestir, la *Virgen de los Dolores* [11], que cabría fechar entre un cabildo de la hermandad de 1677 y otro de 1682, en que ya aparece citada⁶⁶, ocupando ambos los retablos del crucero de la iglesia del convento San José de carmelitas descalzos⁶⁷. La aparición del nombre de Pedro de Mena entre los documentos de la cofradía así como la fecha de ejecución de la imagen hicieron que en un primer momento se pusiera la imagen en relación con el escultor, fundamentalmente a raíz de los trabajos de conservación y restauración a los que fue sometida por Salvador Guzmán Moral, quien le devolvió su policromía original⁶⁸. Esta atribución ha sido recogida por algunos autores no sin reservas⁶⁹ y de todo este corpus de imágenes es la que sin ninguna duda más problemas de vinculación al maestro plantea. La Dolorosa, una imagen de candelero con cabeza y manos de talla, recoge el tipo creado por Gaspar Becerra para los mínimos de Madrid, de Virgen doliente, con



10. Anónimo. *Cristo de la Humildad*. Museo del Prado, Madrid.

66 LÓPEZ SALAMANCA, Francisco: «Notas para la historia de la Venerable Archicofradía de Nuestra Señora del Carmen (IV)». *Carmelo de Pasión*, 8, Lucena, 2002, pág. 22.

67 Es de lamentar que el Cristo y la Dolorosa fueran retirados de sus respectivos retablos hace unas décadas, por decisión del actual párroco. El Cristo fue confinado a un angosto recoveco a los pies de la iglesia que le origina algunos problemas de conservación.

68 GUZMÁN MORAL, Salvador: «Memoria de los trabajos de conservación y restauración de la Dolorosa del Carmen». *Carmelo de Pasión*, 8, Lucena, 2002, págs. 43-47 y «Consideraciones sobre Pedro de Mena y la posible autoría de la Dolorosa del Carmen de Lucena». *Ibidem*, págs. 49- 55.

69 En AA.VV.: *Catálogo Artístico y Monumental...*, t. V, tan sólo figura una fotografía de la misma. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Guía artística de la Provincia...*, pág. 614 la denomina «Virgen de la Amargura» y aunque dice que es de escuela granadina del XVII, no ofrece atribución; ROMERO TORRES, José Luis: «La imaginaria de Málaga...», pág. 433, la incluye entre las dolorosas atribuidas; VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María y RAYA RAYA, María Ángeles: *Guía artística de Córdoba...*, pág. 493, [«interesante imagen del XVII, cercana a Pedro de Mena»].



11. *Círculo de Pedro de Mena (?). Ntra. Sra. de los Dolores (detalle), ca. 1677-1682. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Carmen, Lucena.*



12. *Círculo de Pedro de Mena (?). Ntra. Sra. de los Dolores (detalle), ca. 1677-1682. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Carmen, Lucena.*

las manos entrelazadas, para ser vestida, y que Cano difundió en Granada en su reproducción pictórica para una de las capillas de la catedral.

Su rostro, de una serena frontalidad y dolor contenido, está tratado con una gran delicadeza en la talla que se complementa con el efectismo verista de sus ojos de cristal y sus dientes de minuciosa talla. Aunque de perfil muy menoide [12], es pobre de expresión y tanto su plano frontal como sus grandes ojos, que no son almendrados, nos lo alejan de la producción del maestro. El pelo, escasamente tallado, está organizado en dos grandes guedejas que se recogen en la nuca para caer en un solo mechón por la espalda [13], curiosamente una de las zonas más trabajadas de la caballera. Sus manos entrelazadas, de delicada talla traen al recuerdo los bustos de Dolorosa de Mena, aunque fue una fórmula que por aquellas fechas comenzó a imponerse en las Dolorosas de vestir salidas de los talleres granadinos y malagueños. Mención especial merece su candelero [14], ornamentado con una fina decoración vegetal pintada, probablemente obra de algún fraile carmelita del convento, ya en el siglo XVIII.

Es cierto que tradicionalmente se han vinculado a Pedro de Mena algunas dolorosas de vestir, como la de la catedral de Sevilla o la desaparecida de la iglesia



13. Círculo de Pedro de Mena (?). Ntra. Sra. de los Dolores (detalle cabellera), ca. 1677-1682. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Carmen, Lucena.



14. Círculo de Pedro de Mena (?). Ntra. Sra. de los Dolores (detalle candelero), ca. 1677-1682. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Carmen, Lucena.

de los Mártires de Málaga, pero ninguna está documentada. Resulta difícil aceptar que un escultor como Mena, en la cima del éxito profesional desde la década de 1660 y con un amplio taller a su cargo se dedicara a tallar personalmente imágenes de candelero. Parece más lógico que, a lo sumo, fueran realizadas bajo su atenta supervisión por oficiales del taller, sometidos a las directrices y últimos retoques del maestro, mientras que Mena se ocuparía personalmente de aquellas esculturas que por sus características o por la importancia del comitente así lo requirieran. De este modo, cabría vincular la Dolorosa del Carmen con algún obrador malagueño de hacia 1680 o, quizás, con la producción de algún anónimo oficial del taller de Mena, reinterpretando, a distancia, los patrones formales del maestro.

Finalmente, este repaso de la obra del entorno de Mena en Lucena se cierra con un *San Pedro Alcántara* [14], en buen estado de conservación, que se encuentra en una capilla en el lado de la epístola de la iglesia del convento de la Madre de Dios de franciscanos observantes, precisamente la que fuera sede canónica de la antigua Cofradía de la Pasión y donde posiblemente se encontraba el Nazareno de Mena. De toda la serie de esculturas que Mena hizo del santo, la de Lucena sigue fielmente el

modelo realizado para San Antón en Granada. El santo, de tamaño natural y con hábito franciscano, eleva su mirada al cielo, arrobado de éxtasis místico, mientras redacta su *Tratado de la oración y meditación* inspirado por el Espíritu Santo, que en forma de paloma aparece posado sobre su hombro. La figura adelanta su pierna derecha para dotar de corporeidad al pesado hábito, que se descompone en profundos pliegues originados a partir del triángulo invertido del torso, como es característico en Mena. Son muy significativas sus concomitancias con el San Pedro Alcántara que pertenecía a la Marquesa de Villadarias, evidentes por ejemplo en la presión que hace con el dedo corazón para sujetar el libro. De un realismo pasmoso es su esquelético rostro [15], demacrado y consumido por la extrema penitencia que practicaba este reformador franciscano, de quien Santa Teresa de Jesús llegó a afirmar que estaba «hecho de raíces». La cabeza demuestra una vez más la capacidad de Mena para abordar el tema de la ancianidad y su pericia en la talla, como avala el escaso aparejo empleado para las arrugas y la flacidez conseguida en la madera. No en balde Mena controlaba a la perfección el material, toda vez que había culminado con acierto la sillería coral de la catedral malagueña, empresa que exigía un total dominio de la técnica por su acabado en crudo, que imposibilitaba la enmienda de los defectos con el estucado, del mismo modo que cabe señalar la lección aprendida de su padre Alonso de Mena, quien en alguna ocasión también prescindió de la policromía, caso del Crucificado del Desamparo (1635) de la iglesia madrileña de San José.

La escultura fue dada como de Mena por Ramírez de Luque⁷⁰, aunque la historiografía ha dubitado entre la atribución al maestro o a un seguidor⁷¹. Es cierto que la calidad en el plegado del hábito no se encuentra a la altura de otras versiones y que no se complementa con los típicos remiendos que Mena solía fingir en sus santos, argumentos que pueden ser rebatidos por el cada vez más importante peso del taller en la obra del granadino y por la posibilidad de que hubiera sido policromada por Illescas. A nuestro juicio es una obra indudablemente salida de su taller, con probable intervención del maestro en sus partes más logradas como la cabeza, que pudo llegar al convento en la década de 1670, justo después de la canonización del santo en 1669.

CONCLUSIONES.

A modo de conclusión, resulta evidente que todavía queda mucho por recorrer para llegar a componer un catálogo coherente de la obra del pintor Bernabé Ximénez de Illescas, aunque con esta aportación hemos hecho una primera aproximación a su figura, fijando certeramente su fecha de nacimiento y arrojando un poco de luz

70 RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando: *Tardes divertidas*, pág. 146.

71 En AA.VV.: *Catálogo Artístico y Monumental...*, t. V, pág. 179, se da como obra del escultor. Sin embargo, es considerada como obra de un seguidor en VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Guía artística de la Provincia...*, pág. 599 y VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María y RAYA RAYA, María Ángeles: *Guía artística de Córdoba...*, pág. 484. Lázaro Gila, gran conocedor de la obra del escultor, la considera de un seguidor. GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena...*, pág. 128 n. 172.



15. *Pedro de Mena y taller (atribución). San Pedro Alcántara, ca. 1669-1678. Iglesia conventual de la Madre de Dios, Lucena.*



16. *Pedro de Mena y taller (atribución). San Pedro Alcántara (detalle), ca. 1669-1678. Iglesia conventual de la Madre de Dios, Lucena.*

sobre su biografía. Bien distinto es el caso del escultor granadino Pedro de Mena, pues desde la pionera monografía de Ricardo Orueta se ha avanzado mucho en el conocimiento de su vida y obra. Sin embargo, no es menos cierto que todavía se pueden formular nuevas claves interpretativas sobre su producción y su taller, que ayuden a comprender el funcionamiento de las redes clientelares, los intermediarios como Illescas y, en definitiva, las circunstancias que permitieron la dispersión de su obra por buena parte de la geografía española e hispanoamericana, en especial durante sus años malagueños, en que su taller fue cobrando cada vez más peso para satisfacer la creciente demanda de encargos.

Se constata la recepción de un Nazareno y el deseo de realizar otras dos esculturas (un Niño Jesús y un Jesús Preso) para Lucena, aunque ninguna de ellas está localizada. Sin embargo, se ofrecen tres atribuciones que, si bien hasta el momento no han podido ser documentadas en archivo, deberían ser tenidas en cuenta para ser incorporadas al catálogo de obra atribuida del escultor. Al margen de seguir fielmente los modelos formales de Mena y estar apoyadas por interesantes indicios históricos que apuntan a su autoría, cuentan con un aval de excepción, como es la presencia en Lucena del pintor Bernabé Ximénez de Illescas, documentalmente relacionado con los talleres de dos grandes genios de la escultura, ambos Pedro, como fueron Mena y Roldán.

APÉNDICE DOCUMENTAL.

Carta de Bernabé Ximénez de Illescas a Pedro de Mena, sobre los problemas del Nazareno de la Cofradía de Pasión y el encargo de un Niño Jesús. Lucena, 29 de marzo de 1669.

Archivo de la Casa de los Tiros, Granada. Caja sin numerar.

[Cit. en ROMERO TORRES, José Luis: «El artista, el cliente y la obra de arte», en AA.VV.: *Pedro de Mena, III centenario de su muerte 1688-1988* (cat. exp.). Málaga, Consejería de Cultura – Junta de Andalucía, 1989, pág. 99, n. 2]

Nota marginal: Mi Señor y mi amigo Pedro de Mena Medrano

+

Amigo y Señor. Dos e recibido de Vuestra Merced y no e respondido a ninguna hasta ahora que respondo y digo que en la pasada era escusado la respuesta puesto que se abia tomado resolución que se encarnase en Malaga. A esta no e respondido hasta ahora porque cuando me dieron la carta que fue abierta estrane el que Vuestra Merced la remitiera asi y fue a tiempo que ya estaba puesta la ymajen y hartos de berla todas la criaturas y almas que ai en esta ciudad, con que puesto que yo no soi de probecho para nada, ni balia mi boto, me estado en mi casa y no e ydo a verla hasta oi domingo dia de la fecha y es cierto que si no fuera si no fuera [sic] porque le di palabra al señor D. Antonio de la Cueba que iria a berla y porque era forçoso escribir a Vuestra Merced agradeciendole la merced que me hace en decirme que enmiende sus obras y rrespondo que sus obras de Vuestra Merced no necesitan de correccion de ningun artifice por grande que sea (ilegible) ni mas deva /^o tan corto ynjenio como el mio, demas que aunque yo fuera Micaelanjelo no hallara que enmendar si no dar a Vuestra Merced infinitas gracias y alabanças por lo bien que a hecho esta Santa Ymajen. Ya yo e dicho a estos Señores que bale ducientos ducados y sus mercedes esta en ese conocimiento y agradecidos, mas como no es obra particular sino de muchos no es posible satisfacer a Vuestra Merced su trabajo y cuidado. Yo de mi parte lo e estimado y lo estimo y creo Vuestra Merced que aunque estos señores anduvieron tan desatentos conmigo que al tiempo de enviar el dinero y de que se empeçara no me dieron cunta y lo hicieron por intrecesion de don Francisco Garrafa, con todo ello por Vuestra Merced y por sus galanterias, hiciera a Vuestra Merced un rregalo considerable. Ya se que Vuestra Merced no necesita de mis poquedades y miserias y sin embargo lo hiciera si me hallara con posibilidad para hacerlo. Reciba Vuestra Merced mi grande boluntad y un eterno agradecimiento que es lo que puedo dar a Vuestra Merced, que si se ofreciere otra ocasion suplicare a Vuestra Merced me haga favor en cuanto a obra mas en el precio siempre lo dejare al gusto de Vuestra Merced de suerte que quede provechado = Estos señores, aunque la imagen esta tan buena, estan disgustados porque su intento era que echara la bendición en el paso que ase

[y] a sido el intento principal y ya sea porque no se lo pidieron a Vuestra Merced o porque a Vuestra Merced se le olvido no se hizo con ese cuidado. Sientenlo mucho y en particular el señor D. Antonio de la Cueba que es la persona que mas fomenta esto Deudo del señor D. Feliciano de la Cueba a quien escribe su merced pidiendole solicite con Vuestra Merced el que haga otras manos luego al instante porque se han ponerse para el miercoles /^o Santo que es cuando sale este santo Xristo en procesión. Yo suplico a Vuestra Merced si fuera posible que esto se haga, lo estimare mucho porque el trabajo de Vuestra Merced y el de estos señores quede con algun lucimiento y premio, me alegrare Vuestra Merced son haga favor a todos. En cuanto a la paga de esto an dicho que si Vuestra Merced es servido de hacerlas que le davan estas para que las acomode en otra imajen y le haran un buen regalo. En esto de la paga ya digo a Vuestra Merced que no e de interbenir en nada y ansi Vuestra Merced ha en eso o quien fuere servido mas en suplicara Vuestra Merced que se haga, se lo suplico mi encarecidamente y conviene asi porque si Vuestra Merced no lo hace, an de enviar a otra parte que las haga [y] es echar a perder su imajen de Vuestra Merced. Y para que bea que esto es verdad, algunos de los ermanos consultando el caso quisieron determinarse a que un ensanblador que ai aqui aserrara los dedos de la mano derecha para ponerlos en forma de bendicion y por amor de mi no lo han hecho y ansi buelbo a suplicar a Vuestra Merced que haga esto y si Vuestra Merced lo hace a de ser trocando las agçion de las manos, la que dobla a de ser la izquierda y la que alarga la derecha, que con que este como esta la izquierda estaba dispuesta para echar la bendicion cuando se ofrezca ha hacer el paso y luego volverla a poner la mano en la cruz = Tambien suplico a Vuestra Merced sea servido de un niño que se an de pedir a Vuestra Meced que haga pa don Nicolas Salvador por mano del señor don Manuel Boço, que la haga Vuestra Merced con todo /

[Al margen]

primor porque es persona que lo entiende y dibuja alguna cosa y es hombre de buen gusto y tiene dineros con que se lo pagara a Vuestra Merced cuanto quisiere. Pidiome le suplicara a Vuestra Merced esto y ansi se lo suplico a Vuestra Merced y que me mande cuanto fuere de su gusto que siempre estare para servir a Vuestra Merced a quien Dios me guarde los años de mi deseo. Lucena y março 29 de 1669. De Vuestra Merced su servidor y amigo B. XM. D. I.

Suplico a Vuestra Merced me haga favor de dar esta carta al señor don Juan Niño, nuestro amigo.

Bernabe Ximenez de Yllescas [firmado y rubricado]

Aportación al entorno del Museo Carmen Thyssen Málaga: Un análisis urbanístico del espacio urbano a finales del siglo XV

M^a Victoria García Ruiz

Investigadora vinculada a la UMA

RESUMEN

En este artículo analizamos el espacio urbano que ocupa el Museo Carmen Thyssen Málaga, partiendo de la información que se recoge en los Libros del Repartimiento de Málaga.

PALABRAS CLAVE: Urbanismo de Málaga/ calles Compañía y Mártires/ Museo Carmen Thyssen Málaga.

A contribution to knowledge of Carmen Thyssen's Museum urban space in Málaga

ABSTRACT

This article looks at the urban space occupied by the Museo Carmen Thyssen Málaga, based on the information contained in Libros del Repartimiento de Málaga.

KEY WORDS: Urbanism in Málaga/ Compañía Street and Mártires Street/ Museo Carmen Thyssen Málaga.

Sin duda, el entorno del Museo Carmen Thyssen Málaga se inserta en una de las zonas más significativas del entramado medieval, y el hecho de que su fundación haya despertado el interés de la ciudadanía por conocer la historia y evolución del espacio urbano que ocupa, justifica nuestra contribución.

Como ya se sabe, del total de edificios que integran el conjunto museístico, ocupa un lugar relevante el Palacio de Villalón, que data de mediados del siglo XVI y conserva un conjunto espléndido de armaduras de lazo y adornos de yeserías¹.

* GARCÍA RUIZ, M^a Victoria: "Aportación al entorno del Museo Carmen Thyssen Málaga: Un análisis urbanístico del espacio urbano a finales del siglo XV", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 311-321. Fecha de recepción: Julio de 2011.

1 Así consta en CAMACHO, R., (Dir.), *Guía Histórico-Artística de Málaga*, Málaga, 2006, 157, 163 y 344, donde también se apunta la posibilidad de que la Casa-Palacio de los Villalón sea la misma que en el archivo Temboury se denomina de "Mosquera".

2 Documento elaborado por los responsables del proyecto de rehabilitación, ROLDÁN MATEO, R., y GONZÁLEZ GARCÍA, J., "El Museo Carmen Thyssen-Bornemisza de Málaga", *Viva la calle. Las actuaciones de recuperación integral del centro histórico de Málaga desde 1994 a 2010*, Málaga, 2011, disponible en http://programaseuropeos-malaga.com/subidas/archivos/arc_2191.pdf.

3 Fundamentalmente, noticias aparecidas en la prensa local. Véase, por ejemplo, GUILLÉN, A., "Villalón incorporará al Museo los restos industriales romanos", *La Opinión de Málaga*, 25 de marzo de 2007, disponible en <http://www.laopiniondemalaga.es/luces-malaga/2838/villalon-incorporara-museo-restos-industriales-romanosb/107557.html>; GUTIERREZ, F., "Lo que esconde el Thyssen", *Diario Sur*, 28 de diciembre de 2009, disponible en <http://www.diariosur.es/20091228/cultura/esconde-thyssen-20091228.html>.

Sobre el Palacio de Villalón hay alguna información desde la perspectiva arquitectónica², arqueológica³ y de la propia familia Villalón⁴, pero nada se dice sobre la evolución que experimentó el Palacio Villalón y su entorno desde la conquista de la ciudad en 1487 por los Reyes Católicos, cuando se procede a distribuir los bienes urbanos entre los repobladores cristianos. Por consiguiente, nuestro interés se va a centrar en desentrañar el número de familias que recibieron casas en el espacio urbano que ocupa el Museo, partiendo de esa maravillosa fuente que son Los Libros del Repartimiento de Málaga⁵, sobre los que se ha dicho tan acertadamente que son “un auténtico registro notarial de la propiedad” y vienen a ser, en definitiva, “una auténtica partida de nacimiento de la Málaga moderna”⁶.

Interesa, por tanto, no solo saber quién fue el beneficiario del Palacio de Villalón, sino también quiénes fueron los beneficiarios de los solares que actualmente conforma el ámbito del Museo Carmen Thyssen Málaga porque hay que tener presente que el magnífico complejo museístico se ha conformado mediante la integración de varios solares: en la calle de San Telmo, el número 11; en la calle de los Mártires, los números 2, 4, 5, 6 y 8; en la calle Compañía, los números 6, 8, 10 y 12; y en la Plaza de San Ignacio, el número 4 (véase [1]).

Tenemos que trasladarnos, necesariamente, a 1493, año en el que se aborda la *reforma* del Repartimiento por el bachiller Juan Alonso Serrano, cuando habían transcurrido más de cinco años desde la conquista de la ciudad y ya se había distribuido el suelo entre los primeros repobladores. Durante esos años la trama urbana heredada de la Málaga musulmana había sufrido pocas transformaciones en el entorno de la actual calle de los Mártires; incluso, puede afirmarse que en la actualidad la zona sigue conservando en lo esencial la traza medieval.

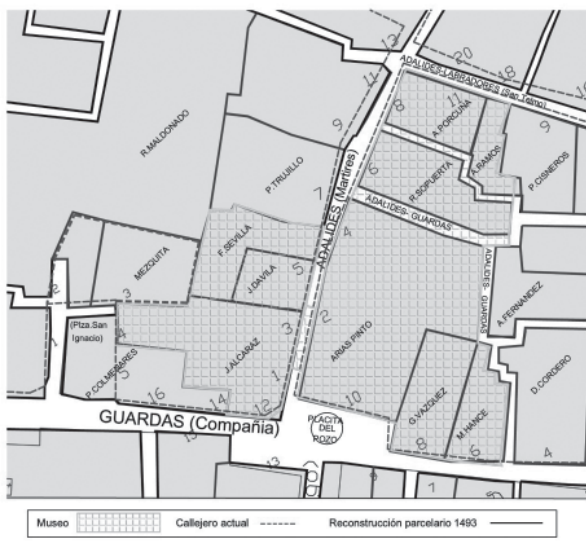
El sector que estudiamos se articulaba mediante dos vías principales: la primera, denominada por los castellanos calle de las *Guardas*⁷ (actual Compañía), era una de las vías más importantes de la ciudad en época musulmana, pues prolongándose por las calles *Mercaderes* (actual calle Santa María) y *Alcázar* (actual calle Cister) se conformaba un eje que dividía la medina en dos partes, atravesándola de oeste a este. Y mayor relevancia cobró la calle *Guardas* cuando en 1494 se abrió la Puerta Nueva, que

4 El escritor Antonio Lara sitúa el origen del palacio en una poderosa familia, los Villalón, naturales de Ronda y originarios de Setenil (Cádiz), recogiendo la historia del inmueble desde el siglo XVIII, cuando cobra verdadera importancia “gracias al casamiento en 1707 de Catalina Victoria de Villalón y Mendoza con Gaspar de Bracamonte y Zapata, IV marqués de Fuente El Sol: LARA VILLODRES, A., “La antigua casa de Villalón, hoy convertida en el Museo de Arte Carmen Thyssen”, *El avisador malagueño*, nº 54, abril 2011, disponible en <http://elavisador.es/>.

5 Transcritos por BEJARANO ROBLES, F., *Los Repartimientos de Málaga*, Málaga, vols. I, II, III y V, Málaga 1985-2000. En adelante citaremos LR.

6 Así los ha definido José Enrique López de Coca Castañer en el Prólogo a *Los Repartimientos de Málaga*: LR, I, VIII. Efectivamente, los Libros del Repartimiento permiten conocer quiénes fueron los beneficiarios de todos los solares de la ciudad, como así se ha analizado en GARCÍA RUIZ, M^a V., *Estructura urbana de Málaga y transformaciones tras su conquista*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Málaga, 2009, Documento nº 7.

7 “La calle que se aparta de la plaza de las Cuatro Calles en derecho de cal de Mercaderes hasta el adarve, cal de las Guardas”: LR, vol. I, 85. Sobre la identificación de las calles, GARCÍA RUIZ, M^a V., *Málaga en 1487*, Málaga, 2009, 64.



1. Reconstrucción parcelaria en 1493.
Fuente: elaboración propia.

permitió poner en comunicación la Plaza Mayor (actual Plaza de la Constitución) con la zona del Guadalmedina, lo que facilitaba el acceso directo de transeúntes y mercancías hasta el mismo centro de la ciudad. La otra vía principal que articulaba el sector era la calle de *Adalides*⁸ (actual calle de los Mártires), que de norte a sur comunicaba la calle *Labradores* (actuales Andrés Pérez y Santa Lucía) con la calle *Guardas*.

Así mismo, existía otra vía secundaria que, sin embargo jugaba un papel importante en la articulación del sector. Nos referimos a una calleja que se adentraba por la calle de *Adalides* y salía por la de *Labradores* (o viceversa), que por ello hemos denominado *calleja de Adalides-Labradores*, que no es otra que la actual calle de San Telmo, donde se encuentra la parte trasera del Museo. Además de estas calles principales y secundarias, existían otras callejas o barreras, ya desaparecidas, que se ramificaban por el interior de las manzanas y cuyo trazado hemos dibujado siguiendo las anotaciones contenidas en los Libros del Repartimiento. Una de ellas, que denominamos *Adalides-Guardas*, enmarcaba la casa que hoy conocemos como Palacio de Villalón⁹.

Tras este breve resumen del sistema viario de la zona, vamos a detenernos en el vecindario de aquel espacio siguiendo el recorrido que realizaron los repartidores a principios de 1493 durante la *visitación* de las casas¹⁰:

8 "Otra calle que se aparta desta de Labradores a la mano izquierda, que va a dar a un pozo, do labra un herrador, calle d'Adalides": LR, vol. I, 85.

9 Las callejas *Adalides-Labradores* y *Adalides-Guardas* se integran en una de las zonas que en su momento tomamos como ejemplo para explicar la metodología seguida en la reconstrucción del parcelario de Málaga. Cf. GARCÍA RUIZ, M^a V., *Málaga en 1487...*, 67-68.

10 LR, vol. II, 147 y 149-150.

Barrera Adalides-Labradores (San Telmo)

- “La casa de Pedro de Cisneros; quédale según su asyento syn la cámara e palacio que se sacó para Alonso Ramos, yerno de Alonso de Porcuna, e él lo dio e trocó con su suegro [...] alinda con Andrés de Covarruvias y con Pedro de Cisneros y con Alonso de Porcuna” [San Telmo, 9 y 11].

Calle de los Adalides (Mártires) y *barrera Adalides-Guardas* (desaparecida)

- “Bolviendo por esta calle [San Telmo] a la mano ysquierda, se vio la casa de Alonso de Porcuna” [Mártires, 8].

- Junto a la anterior “se vio la casa de Andrés de Covarruvias [...] Diose a Rodrigo de Sopena según está adelante” [Mártires, 6].

- “En el cabo de una barrera que junta con esta casa [de Rodrigo de Sopena] está la casa de maestre Pero, artillero de sus altezas. Vídose; quédale según su asyento y donación”.

- Junto a la anterior, “en el rincón de la dicha barrera, está la casa de Alonso Fernández, odrero. Vídose; quédale según su asiento”.

- junto a la anterior, “en el dicho rincón, se vio la casa de Arias Pynto, que tiene su puerta principal a la calle de las Guardas” [Mártires, 4 y 2].

Calle de las Guardas (Compañía)

- La casa de Arias Pinto, “ase de ver el libro e su asiento; vídose; quédale proveydo según el asiento de la dicha primera donación, que alinda con Alonso Fernández, odrero, e con casa de García Vázquez” [Compañía, 10 –Palacio de Villalón–].

- “Syguiendo por la calle de las Guardas hazia la plaça mayor, se vio la casa de García Vázquez, questá junto con ella; está asentado por escudero; es recuero e trabajador; está para ver y averse de proveer lo que fuere justo dello según su calidad, e lo otro proveello [Compañía, 8].

- Junto a la anterior “está la casa de maestre Hance; no se falló asiento porque es de merced; dize que tiene donación; hase de ver; vídose e quédale proveyda [Compañía, 6].

Calle de los Adalides (Mártires)

- “Tornado por la calle de Adalides se vio la casa de Juan de Alcaraz, que es de frente a la plaçuela; quédale según su asiento con el cargo de la obra e labor que tiene fecho de nuevo. Alinda con Pero de Colmenares e con Juan Dávila, organysta” [Compañía, 12-Mártires 1-3].

- “Junto con ésta está la casa de Juan Dávila, organista; parece por el asyento

que tiene dos cuerpos; quédanle dos cuerpos según su donación. Junto con ésta se vio la casa de Francisco de Sevilla; quédale según su asyento” [Mártires, 5].

Tras este breve recorrido por las parcelas que integran el conjunto museístico, considero oportuno detenernos en cada uno de los solares.

SAN TELMO, 11 Y MÁRTIRES, 8.

El número 8 de la calle de los Mártires y 11 de la calle de San Telmo lo ocupaban el escudero Alonso de Porcuna y su yerno el albañil Alonso Ramos, si bien ambas familias no recibieron sus casas al mismo tiempo. El primero en tomar posesión de su vivienda fue Alonso de Porcuna, que se avecindó el 15 de julio de 1489 declarando que traía caballo y armas, así como cincuenta mil maravedís en muebles y dineros, y el 25 de ese mismo mes recibía una casa en la calle de *Adalides*, con un pedazo de corral a sus espaldas¹¹. Unos años después, en el transcurso de la *reforma* llevada a cabo por el bachiller Juan Alonso Serrano, Alonso Ramos solicitaba casa y heredades de vecindad declarando que llevaba un año en la ciudad residiendo con su mujer, y a principios de 1493 tuvo la suerte de recibir una casa pequeña junto a la de su suegro, conformada mediante una *cámara y un palacio*¹² que quitaron de las casas de Pedro de Cisneros, cesterero, que los ocupaba indebidamente¹³.

MÁRTIRES, 6.

El número 6 de la calle de los Mártires pasó por varios beneficiarios¹⁴ antes

11 La casa se había donado antes, en 13 de enero de 1489, a Cristóbal de Morillo, maestre de la caravela Helechina, que al poco tiempo se fue de la ciudad: “Este dicho día se dio a Christóval de Morillo, maestre de la dicha caravela [Helechina], una casa que es en la cal de Adalides, enfrente del comendador gallego, con un pedaço de corral que está a las espaldas de la dicha casa, çerrándose según está señalado entre él e Sebastián de Bega \ Quitose a éste e dióse a Alonso de Porcuna en XXV de julio de LXXXIX”: LR, vol. I, 137 y 410.

12 LR, vol. II, 147; vol. V, 229 y 248. En realidad, Alonso Ramos trocó con su suegro las habitaciones que se quitaron de las casas de Pedro de Cisneros: “En catorse de enero [de 1493] Alonso de Porcuna. Diósele [...] un palacio alto e baxo que tenía tomado Pedro de Cisneros, que no le estava asentado, alinde del corral del dicho Alonso de Porcuna, e ha de dexar un cuerpo de casa que tenía tomado en la delantera, e cepto una salida que ha de sacar por donde quedó señalado por el rincón del palacio e por el otro rincón del portal por do está la viga de lo caído; e quedaron contentos las partes”: LR, vol. II, 221.

13 Pedro de Cisneros, originario de Beas, se avecindó el 31 de agosto de 1487 declarando que traía diez mil maravedís de hacienda, y en febrero de 1489 recibía una casa conformada por dos corpezuelos, ordenándosele que cerrara “la puerta de la escalera del un alto” porque no entraba en la donación: LR, vol. I, 156. Efectivamente, ese era el palacio que ocupaba indebidamente en 1493, y los repartidores entregaron al albañil Alonso Ramos.

14 El 10 de octubre de 1489 se donó esta casa a Sebastián de Vega, escudero, que fallecía poco después “y se tuvo ynformación que no es casado”, por lo que la casa quedó vacante. No obstante, pocos meses después su mujer Elvira Martínez –o Muñoz– reclamaba las casas y los derechos de vecindad que le hubiera correspondido a su marido, emprendiendo un pleito por verse envuelta en ciertas denuncias que se resolvería en 1497 cuando los monarcas ordenaron “que la vecindad de Sebastián de Vega quede a su mujer y a los hijos que dejó, en atención a lo que sirvió en vida” adjudicándosele otra casa en la misma calle *Adalides*, enfrente

de que en 11 de enero de 1496 se donase definitivamente a Rodrigo de Sopena, originario del valle homónimo de Vizcaya, escudero de a pie de la reina y uno de los treinta criados de Garcí Fernández Manrique, primer corregidor de Málaga¹⁵. En octubre de 1489 se la describía como “una casa que es en una barrera de la cal de Adalides, con un pedaço de un corral que está a las espaldas, çerrando de pared por el postrimer çimiento de una paredeja derribada, paneando por su hilo derecho”¹⁶.

Es bastante probable que entre la casa de Alonso de Porcuna y la de Rodrigo de Sopena existiese una estrecha calleja, y así lo hemos dibujado en el plano, dado que ambos vecinos compartían linderos con Alonso Ramos y con Pedro de Cisneros¹⁷, pero hemos de señalar que la descripción de estas parcelas resulta muy confusa. De lo que no cabe duda es que existía una calleja al otro lado, entre las casas de Rodrigo de Sopena [Mártires, 6] y la de Arias Pinto [Mártires, 4], calleja que se adentraba en el interior de la manzana y salía a la calle Guardas, por lo que la denominamos *barrera Adalides-Guardas*, donde vivían maestre Pedro Alemán, lombardero y artillero avecinado el 31 de agosto de 1487¹⁸, y Alonso Fernández de Córdoba, perale y odrero, originario de Córdoba, avecinado en febrero de 1489¹⁹. En el rincón de esta calleja tenía una de sus entradas las casas que pertenecían a Arias Pinto: “Junto con ésta [Alonso Fernández], en el dicho rincón, se vido la casa de Arias Pynto, que tiene su puerta principal a la calle de las Guardas”²⁰.

MÁRTIRES, 2-4 Y COMPAÑÍA, 10 (PALACIO DE VILLALÓN).

El beneficiario del solar donde se encuentra el Palacio de Villalón fue Arias Pinto, portugués vinculado a la casa ducal de Braganza, que junto a otros portugueses exiliados en Castilla tras la decapitación del duque Fernando II, se beneficiaron de mercedes

de la Iglesia de los Mártires: LR, vol. I, 134; vol. II, 150; vol. III, 432; vol. V, 166 y 272; AGS, RGS, marzo, 1490, fol. 248. De cualquier forma, tras el fallecimiento de Sebastián de Vega la casa que nos ocupa se donó a Andrés de Covarrubias, criado y pariente del obispo de Ávila, que también acabó perdiéndola por no residir en la ciudad “con muger e casa poblada el tiempo que sus altesas tyenen mandado e ordenado”, entregándose entonces la casa a Rodrigo de Sopena: LR, vol. I, 134; vol. II, 242.

15 AGS, RGS, diciembre, 1491, fol. 250.

16 LR, vol. I, 134.

17 De cualquier forma, la pequeña barrera se cerraría tempranamente, si no lo hizo ya en estos momentos, dado que los repartidores ordenaron cerrar numerosas callejas que habían perdido su funcionalidad en la nueva concepción urbanística implantada por los castellanos, pasando el espacio de esas callejas a engrosar el parcelario de las casas adyacentes.

18 LR, vol. I, 414. Maestre Pedro recibió “un cuerpo de casa” en 20 de marzo de 1490, acrecentándosele poco después un corralejo: LR, vol. I, 162.

19 LR, vol. I, 436. La donación de su casa se efectuó el 19 de febrero de 1489: “Este dicho día se dio a Alonso Ferrández, perayle, en una barrera de cal de Adalides, una casa, la frontera del cabo de la barrera, en que ay un cuerpo, e que de otro corpezuelo de las espaldas se verá lo que se le deva dar para con ella”: LR, vol. I, 162.

20 LR, vol. II, 147. Cabe señalar que en una de las intervenciones realizadas en las zonas de las casas 4, 6 y 8 de la calle Mártires se descubrieron niveles de dos casas almohades y nazaries (siglos XII-XV), apareciendo las estructuras características de los patios centrales árabes, con sus crujeas y sus fuentes: GUILLÉN, A., “Treinta enterramientos de época bizantina”, *La Opinión de Málaga*, 6 de noviembre de 2009, disponible en <http://www.laopiniondemalaga.es/luces-malaga/2009/11/07/treinta-enterramientos-epoca-bizantina/300799.html>.

otorgadas por los Reyes Católicos²¹. Arias Pinto, que a la sazón era ayo de don Jaime y don Dionis, hijos del duque de Braganza, había llegado a Castilla en 1484 en compañía de su mujer e hijas²², residiendo primero en Sevilla en una casa otorgada por merced de los Reyes Católicos, desde donde continuaba prestando sus servicios a la casa ducal²³. Unos años después, a principios de 1489, hizo acto de presencia en Málaga portando una cédula de la reina Isabel fechada en 13 de abril de 1488 por la que se le hacía merced de “unas buenas casas que para él convengan”, ordenando también los monarcas que se le considerara como miembro del grupo de “las diez partes”, incluyéndose así entre los principales de la ciudad. De acuerdo con su estatus, Arias Pinto recibía, en noviembre de 1489, una casa en la calle de los *Adalides* (Mártires, 2 y 4) y otra en la *cal de las Guardas* (Compañía, 10), que con anterioridad habían ocupado otros vecinos²⁴.

“Este dicho día dieron por çédula de sus altezas a Arias Pinto la casa de Gamboa, que es a la calle de los Adalides, e otra en que bivia Bartolomé Sánchez de Alcabdete, que es en la cal de las Guardas al pozo dulce, con todo lo que en ella se está eçebto otro cuerpo que estaba metido con las dichas casas de Ganboa. Testigos los dichos. Diéronle más el dicho cuerpo que es donde está un çidro en un patyn”.

Es bastante probable que poco después se le añadiera la casa-algorfa o casilla-soberado que en la actualidad atraviesa la calle de los Mártires, que en un principio se había donado a Juan de Cañete, labrador:

“En diez e nueve de março deste dicho año [1490] se dieron a Juan de Cañete, labrador, unas casas que son a la calle de los Adalides, en que ay un cuerpo pequeño con otras casillas soberados que llegan desde la esquina de la barrerueta de las casas de Arias Pinto fasta la plaçuela derribada del pozo, con tanto que derribe el palaçio del primero corpezuelo quedando por frontero la pared de la puerta del dicho palaçio e ensanchando la calle por donde le está señalado”²⁵.

Por motivos que ignoramos, Juan Ruiz de Cañete terminó viviendo en la calle Beatas²⁶, y pensamos que la casilla-soberado acabó uniéndose a las propiedades de Arias

21 Sobre la presencia de portugueses en el Reino de Granada a finales del siglo XV, LÓPEZ BELTRÁN, M^a T., y GONZÁLEZ ARÉVALO, R., “Los portugueses en el Reino de Granada en época de los Reyes Católicos (Málaga, 1487-1518)”, *Baetica*, nº 24, 2002, pp. 309-338, donde se analiza de manera particular el grupo de portugueses vinculados a la nobleza portuguesa exiliada en Castilla que se asentaron en la ciudad de Málaga a finales del siglo XV.

22 En unas instrucciones emanadas de Juan II de Portugal fechadas en 15 de junio de 1484, respondiendo a demandas de Isabel la Católica, se dice: “quanto a o don Arias Pinto, lhe direes que ja o despachamos e a sua mulher et filhas”, recogido en DE LA TORRE, A., “Los hijos del Duque de Braganza en Castilla (1483-1496)”, *Hidalguía*, nº 50, CSIC, Madrid, 1962, pp. 161-168.

23 AGS, RGS, febrero, 1484, fol. 11; octubre, 1484, fol. 38; marzo, 1487, fol. 50; junio, 1488, fol. 225.

24 LR, vol. I, 110, 263; vol. V, 145.

25 LR, vol. I, 214.

26 LR, vol. II, 210.

Pinto porque durante la *visitación* de 1493 su casa quedó pendiente de confirmación hasta revisar “el libro y su asiento” al hallarse “muchos cuerpos de casas”, quedando finalmente confirmada la donación en abril de 1494²⁷. Arias Pinto conseguía, por tanto, unas buenas casas valoradas en 100.000 maravedís²⁸, situadas entre las calles *Adalides* y *Guardas*, con fachada principal a esta última calle, en el rincón que conformaba la “plazuela del pozo dulce”, frente a la actual calle Salvago, que precisamente se abrió a finales de 1488²⁹, todo lo cual nos describe el emplazamiento de la Casa-Palacio de los Villalón.

COMPAÑÍA, 8 Y 6.

Siguiendo nuestro recorrido, junto a la casa de Arias Pinto se hallaba la casa que habían dado en 1489 a Garci Vázquez de Lora [Compañía, 8]:

“Este dicho día [29-9-1489] se dieron a Garçi Vazques de Lora, escudero, unas casas que son en la calle de las Guardas en que ay un cuerpo bueno de casas e otro pequeño razonable, con una casillas soberados junto con ellas, fasta la esquina del pozo, de que son linderos de la una parte casas de maestre Hance el çiego, e de la otra parte a las espaldas casas de Arias Pinto, e la plaçuela del dicho pozo”³⁰.

En la *visitación* de 1493 la casa de Garci Vázquez también quedó pendiente de confirmación porque, según aducían los repartidores, no se ajustaba a la categoría del beneficiario, pues siendo “recuero y trabajador” se había inscrito en el grupo de los escuderos. Y efectivamente, hemos constatado que en el avecindamiento del día 29 de agosto de 1487 consta el registro de “Garci Vázquez, vecino de Lora, escudero”³¹, pero lo cierto fue que conservó las casas porque poco después los repartidores confirmaron su donación añadiendo la consabida frase “quédale según su asiento y donación”. Es posible que la donación se le confirmase por una carta que los monarcas habían remitido a los repartidores en julio de 1489, ordenándoles que concedieran alguna mejora en las casas y hacienda que señalasen a García Vázquez, el cual estuvo en la ciudad durante la peste “de la cual murieron su mujer y un hijo”³².

Junto a García Vázquez se hallaba la casa de maestre Hance, lombardero [Compañía, 6], que tampoco se libró de problemas durante la *visitación*, ya que “no se falló asiento porque es de merced”, aunque todo se solucionó favorablemente en abril de 1494 siéndole confirmada su donación³³. Por último, sabemos que maestre Hance

27 “La casa de Arias Pinto se ha de ver el asiento porque son muchos cuerpos. Quédale según su asiento e donación”: LR, vol. II, 179, 22-4-1494.

28 LADERO QUESADA, M.A., “Mercedes reales en Granada anteriores a 1500”, *Hispania*, nº 112, 1969, p. 390.

29 LR, vol. I, 370: “calle que hera barrera, que se abrió, que se aparta de la calle de las guardas enfrente del pozo dulce de la dicha calle”.

30 LR, vol. I, 203.

31 LR, vol. I, 203.

32 LR, vol. V, 100.

33 LR, vol. II, 179. Maestre Hance ya estuvo a punto de perder su casa en 1491, cuando los repartidores

acabó vendiendo la casa a Antón López de Toledo, escribano público que actuó en la *reformación* del Repartimiento, y éste la incluyó entre los bienes dotales que otorgó a su hija Isabel López cuando en 1501 fue comprometida con don Luis Fajardo, hijo del regidor Diego Fajardo, linaje oriundo del reino de Murcia³⁴.

COMPañÍA, 12, Y PLAZA DE SAN IGNACIO, 4.

El solar donde se asienta el edificio Administrativo y de Servicio del Museo eran las casas que se adjudicaron a finales de 1491 a Juan de Alcaraz, contino de la casa real y hermano del repartidor Francisco de Alcaraz, que constaban de “unos altos ençima de la entrada, e un cuerpo bueno de casa, e otro más pequeño” a las que se habían añadido otras casas a sus espaldas a las que se accedía por una barrera de la calle de los *Adalides*³⁵. La calleja en cuestión, que se adentraba por los actuales números 3 y 5 de la calle de los Mártires y salía a la actual plaza de San Ignacio, acabó también incorporándose a las casas de Juan de Alcaraz, y cabe añadir que en esa misma calleja, en el espacio que hoy se conforma delante de la Iglesia del Sagrado Corazón, en la plaza de San Ignacio, se hallaba una mezquita que se incluyó entre los bienes dotales de la Iglesia de Málaga: “junto con esta mesqyta está una calleja en medio, que se ha de cerrar e la ha de tomar Juan de Alcaraz”³⁶. Resta añadir que a mediados de 1501 el contino Juan de Alcaraz abandonaba precipitadamente la ciudad huyendo de las actuaciones del Tribunal de la Inquisición que se había establecido en Granada a finales de 1498, constando ya en agosto de 1501 como vecino de Toledo tras haber vendido sus casas de Málaga por 52.000 maravedís al mercader judeoconverso Fernando de Córdoba³⁷. Años

la entregaron a otro vecino porque el lombardero se ausentó de la ciudad: “Este dicho día [28-3-1491] se dio donación a Luis de Baeça, escudero, de las casas que tenía maestre Hançe en la calle de las Guardas, por quanto el dicho maestre Hançe se fue a otro reyno e no está aquí, en que ay tres cuerpezuelos, dos pequeños e el uno razonable; pero que si el dicho maestre Hançe viniere dentro de tres meses primeros syguientes, le volverá las dichas casas”: LR, vol. I, 243.

34 Al respecto véase LÓPEZ BELTRÁN, M^a T., “Perfil de un judeoconverso del reino de Granada: el escribano Antón López de Toledo (149-1516)”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 18, 2006, 53-76.

35 LR, Vol. I, 224. Como ocurrió en otras muchas ocasiones, las casas que acabaron siendo de Juan de Alcaraz se habían dado antes a otros repobladores que, por diversos motivos, perdieron la vecindad o bien se les adjudicaron otras viviendas: el primero en ocuparlas fue Pedro de Aguilar, labrador aragonés avecindado en Málaga el 30 de agosto de 1487, a quien los repartidores dieron otra casa en la calle “Monteros”, actual calle Alcazabilla: LR, vol. I, 458; vol. II, 104. Luego ocupó la casa el bachiller Alonso Escudero, caballero de las “siete partes”, que fue el primer alcalde mayor nombrado por el corregidor Garcí Fernández Manrique, actuando en el cargo entre los años 1489-90: RUIZ POVEDANO, J. M^a., *El Primer Gobierno Municipal de Málaga (1489-1495)*, Granada, 1991, 157-158. Sin embargo, a finales de 1491 Alonso Escudero perdía la casa y todos los bienes que había recibido por repartimiento por no cumplir los plazos que se le dieron para venir a residir a la ciudad con su mujer, incluso habiéndosele prorrogado dos meses más “porque dixo que su muger está para paryr e no podrá venir de aquí a dos meses”: LR, vol. I, 486, 503. También la casa que añadieron a las espaldas de la casa principal había pertenecido antes a otro vecino, Juan de Gámez, sastre, que acabó residiendo en la calle “Mercaderes”, actual Santa María: LR, vol. I, 225.

36 LR, vol. II, 161. Sobre la situación de las mezquitas de Málaga en época musulmana, GARCÍA RUIZ, M^a V., *Málaga...*, 95-111.

37 LÓPEZ BELTRÁN, M^a T., “Los inicios de la Inquisición en Málaga y su obispado”, *Chronica Nova*, nº 30,

después, en agosto de 1511, el mercader Fernando de Córdoba revendía estas casas al regidor Agustín Ytalian, por valor de 85.000 maravedís³⁸.

MÁRTIRES, 5.

En el solar donde se ubica la Sede de la Fundación del Museo se hallaban las casas que dieron a Juan Fernández de Ávila, organista –conocido también como Juan Dávila– y Francisco de Sevilla, tejedor. La casa del organista, donada en febrero de 1489, constaba de “dos cuerpos solos”³⁹, y similar debía ser la vivienda que dieron a Francisco de Sevilla cuando se avecindó en marzo de 1490, aunque quizá se hallaba en peores condiciones porque tenía “un cuerpo grande derribado a las espaldas”, colindando con la mezquita ya mencionada que también lindaba con las casas de Juan de Alcaraz⁴⁰.

Antes de su integración en el conjunto museístico, el solar lo ocupaba una antigua fábrica de cera que ha conservado su maquinaria, rehabilitándose la vivienda, que aún mantiene muros del siglo XV y la estructura general mudéjar con su pequeño patio central, recuperándose también armaduras interesantes, ya más tardías, y las pinturas de la fachada que envuelven sobre todo la bella galería del piso superior⁴¹.

* * *

Actualmente, el sistema viario que conforma el entorno de las calles Compañía, Mártires y vías aledañas sigue guardando los rasgos heredados de la época musulmana y las aportaciones urbanísticas que se llevaron a cabo durante la primera etapa de experiencia repobladora. En aquellos momentos, el ámbito de la calle de las *Guardas* ya empezaba a distinguirse acogiendo a personajes selectos de la sociedad repobladora. Por citar algunos ejemplos, en aquel entorno recibieron casas por merced tres miembros del Consejo Real: don Enrique Enríquez, mayordomo mayor del rey Católico y miembro del Consejo Real⁴², cuya casa ocupaba el solar de lo que hoy se conoce como antiguo Parador de San Rafael, en la Plaza de Puerta Nueva, que hace poco fue declarado Bien de Interés Cultural. También don Álvaro de Portugal, noble de la casa ducal de Braganza y Presidente del Consejo Real de

2003-2004, 230. Así, mismo, sobre el mercader Fernando de Córdoba, LÓPEZ BELTRÁN, M^a T., “El poder económico en Málaga: la familia Córdoba-Torres (1493-1538)”, en LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J.E. y GALÁN SÁNCHEZ, A. (coords.), *Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI)*. Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía, Málaga, 1991, pp. 463-482.

38 LÓPEZ BELTRÁN, M^a T., “El poder económico...”, 481; LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J. E., y LÓPEZ BELTRÁN, M^a T., “Mercaderes genoveses en Málaga (1487-1516): los hermanos Centurión e Ytalian”, *Historia, Instituciones, Documentos*, nº 7, 1980, pp. 95-124.

39 LR, vol. I, 156.

40 Francisco de Sevilla, que figura inscrito en el avecindamiento el mismo día que recibió la donación de su vivienda, era originario de Fuente Salida y declaró que traía 30.000 maravedís de hacienda: LR, vol. I, 214 y 423.

41 CAMACHO, R. (Dir.), *Guía...*, 345.

42 LR, vol. I, 107.

los Reyes Católicos, recibió casas por merced ubicadas al principio de la calle *Pozos Dulces*⁴³. Y don Rodrigo Maldonado, más conocido como doctor de Talavera, recibió casas por merced en una barrera de la calle de las *Guardas*⁴⁴, en el suelo donde en la actualidad se levanta la Iglesia del Sagrado Corazón, en la Plaza de San Ignacio.

La apertura de la Puerta Nueva en 1494 supuso, sobre todo, un cambio en la función económica del aquel sector urbano de la ciudad, que "se ennoblecería mucho por el trato de la Plaça e Puerta"⁴⁵, lo que justifica que en la calle de las *Guardas* o de San Sebastián, como sería conocida poco después, se fueran estableciendo hombres de negocios y de reconocida capacidad económica, como el mercader Fernando de Córdoba, del que ya nos hemos ocupado con anterioridad. También, andando el tiempo, se instalaría en esta calle la Compañía de Jesús, dándole el nombre que conserva en la actualidad.

No cabe duda que el Museo Carmen Thyssen Málaga ha supuesto un hito importante en la rehabilitación del espacio que ocupa y, por tanto, del centro histórico de la ciudad. Pero también ha servido, como en este caso, para retrotraernos a nuestro pasado histórico a través de la herencia urbanística musulmana y cristiana y de las familias que conformaban el vecindario de Málaga a finales del siglo XV.

43 LR, vol. I, 135.

44 LR, vol. II, 161.

45 POVEDANO RUIZ, J. M^a., *Málaga, de musulmana a cristiana*, Málaga, 2000, 267.

A Different Kind Of Tension. Discursos artísticos, marginales y musicales en las escenas del punk

Isabel María Guerrero Aparicio
Investigadora vinculada a la UMA

RESUMEN

Las diferentes escenas del punk, que de Estados Unidos y Gran Bretaña se exportaron al resto del mundo, se gestaron en un espacio textual compuesto por clubes, tiendas de moda y locales de ensayo, facultades de Arte y cafés, fanzines y revistas musicales, discográficas y sellos independientes. El siguiente trabajo, que forma parte de una obra más amplia que estudia los discursos artísticos, marginales y musicales del punk, se centra en estos espacios de libertad, deudores de todo tipo de prácticas autónomas y alternativas, nihilistas y defensoras de lo amateur, que a su vez contaminaron las corrientes artísticas de finales de los setenta.

PALABRAS CLAVE: Punk/ Subculturas/ Amateuismo/ Escena musical/ Arte emancipatorio/ Performance.

A Different Kind Of Tension. Artistic, marginal and musical discourses in scenes of Punk

ABSTRACT

The different punk scenes, exported from USA and UK to the rest of the world, originated in a contextual mixture of clubs, fashion shops and rehearsal rooms, art colleges and coffee shops, fanzines and music magazines, record companies and independent record labels. The present study, stemming from a wider work on artistic, marginal and musical perspectives of punk, is focused on these spaces of freedom that owe all kinds of autonomous and alternative practices. These nihilistic and amateur-loving influences also contaminated the artistic movements from the end of the 70s.

KEY WORDS: Punk/ Subcultures/ Amateuism/ Musical scene/ Emancipatory art/ performance.

“Mi vida cambió en el momento en que vi a los Sex Pistols. Inmediatamente me di cuenta de que tenía que intentar que algo pasara”¹, dijo Howard Devoto. Una especie de “llamada” (*wake-up call*) fue lo que sintió Steve Diggle, quien simplemente no había escuchado nada igual en su vida². Como si de una vocación religiosa se tratara, la llamada surtió efecto: habían nacido los Buzzcocks. Peter MacNeish (Pete Shelley) y Howard Trafford (Howard Devoto) eran en aquella época estudiantes de

* GUERRERO APARICIO, Isabel María: “A Different Kind Of Tension. Discursos artísticos, marginales y musicales en las escenas del punk”, en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 323-330. Fecha de recepción: Junio de 2011.

1 Citado en ALBIEZ, Sean, “Print the truth, not the legend. The Sex Pistols: Lesser Free Trade Hall, Manchester, June 4, 1976”, en VV.AA., *Performance and Popular Music: History, Place and Time*, Brookfield, VT, USA, Ashgate Publishing Company, 2006, p. 102.

2 Citado en *ibidem*, p. 102.



1. Flyer con la programación de Greyhound, en cuyo reverso se puede ver un curioso texto en el que se prohíbe bailar pogo "o similares".

Bolton. Cuando leyeron la crónica que Neil Spencer había escrito para el *New Musical Express* sobre unos primitivos Pistols y su actuación en el Marquee londinense, quedaron hechizados con el texto, que describía el directo de la banda como “una experiencia musical con énfasis en la Experiencia”, una ‘experiencia’ sobre sexo, violencia, insolencia y anarquía³. Spencer transcribió la confesión de uno de los miembros de la banda: “no estamos inmersos en la música... sino en el caos”⁴. Devoto y Shelley quisieron compartir la ‘experiencia’ de los Pistols con otros⁵, así que alquilaron el Lesser Free Trade Hall por 32 libras.

Manchester, 4 de junio de 1976. No más de un centenar de personas se acercaron a este pequeño teatro de la ciudad (Lesser Free Trade Hall) para asistir al que muchos consideran el ‘acto fundacional’ de la escena musical mancomuniana (la que ha dado de sí nombres tan importantísimos para la música popular anglosajona como Joy Division o The Smiths, entre otros muchos). El debut de los Pistols se había producido anteriormente en una discoteca repleta de *hooligans* del Manchester United y el Manchester City. Posteriormente, dio paso al concierto del Lesser Free, en el que “hubo bastante público”⁶, a juzgar por lo que recuerda Lydon.

Michael Winterbottom reconstruyó el histórico concierto en su película *24 Hour Party People* (2002), ficción que recrea la evolución de la escena musical en Manchester en boca del periodista, promotor y agitador musical Tony Wilson⁷. Wilson

3 *Ibidem*, p. 97.

4 Citado en *ibidem*, p. 97.

5 *Ibidem*, p. 97.

6 Citado en LYDON, John, *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs. La autobiografía autorizada de Johnny Rotten, cantante de los Sex Pistols*, Madrid, Acuarela, A. Machado Libros, 2007, p. 122.

7 Wilson es un personaje importantísimo en la cultura pop británica y, por ende, internacional. Fue uno de los fundadores de Factory Records (el sello que publicó los trabajos de Joy Division, New Order y Happy Mondays, entre otras bandas), así como el promotor del famoso club Hacienda (Manchester). En la escena mancomuniana,

2. Man Ray, fundador del *dadá* neoyorquino junto con Duchamp y Francis Picabia.



hace gala de la máxima “entre la verdad y la leyenda, quédate con la leyenda”, de ahí que, con respecto a lo que cuenta el documental de David Nolan *I Swear I Was There* (Granada TV, 2001) acerca del mismo acontecimiento, haya diferencias notables en cuanto a presencias destacables en ese concierto. Al parecer, según crónicas fiables, puede decirse que se encontraban allí Pete Shelley, Howard Devoto y Steve Diggle (quienes formarían los primeros Buzzcocks); Bernard Sumner y Peter Hook (Joy Division y, después, New Order); Paul Morley (a la postre, autor y periodista musical); Morrissey (The Smiths); Malcolm McLaren y Jordan (empleada en la boutique, Sex, creadora de tendencias y mánager de Adam and The Ants); la banda telonera, Solstice; Eddie Garrity (más tarde, en Ed Banger and The Nosebleeds); Ian Moss (quien formó grupo con Mick Hucknall, Frantic Elevators); y John the Postman⁸, figura omnipresente de la escena *punk* y *post-punk* mancomuniana⁹. Sean Albiez incide en la importancia de un capítulo que contribuyó a inspirar la salida de *Spiral Scratch*, el EP auto editado por los Buzzcocks en febrero de 1977¹⁰.

Así, la atomización que existía a principios de los setenta dio paso a la materialización de las subculturas del *punk*, fenómeno que se desarrolló y escenificó en determinados espacios textuales, como indica Juan Carlos Fernández Serrato¹¹. Individuos aislados en sus edificios de viviendas protegidas o en barrios periféricos, en el caso de Inglaterra, cuando no en zonas residenciales y otros núcleos urbanos, en el caso de Estados Unidos, confluyeron en salas y locales de ensayo, facultades

conocida como Manchester, predominaron especialmente sonidos relacionados con el rock psicodélico, el *indie* y la música electrónica de la época.

8 En español, John “el Cartero”.

9 ALBIEZ, Sean, *op. cit.*, p. 93.

10 *Ibidem*, p. 94.

11 FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, “Márgenes de la estética y estéticas al margen”. Gittcus, Publicación digital del grupo de investigación en teoría y tecnología de la comunicación de la Universidad de Sevilla, p. 2. Disponible en web: <http://huespedes.cica.es/aliens/gittcus/serrato11.htm>.



3. Cindy Sherman comienza sus conocidas *Untitled Film Stills* en 1977 (en la imagen, *Film Still #28*).

y cafés, en las tiendas, en las calles. Primero fueron artistas y jóvenes aislados, después, pasarían a formar parte de una vanguardia que se tornó movimiento¹². Con la realidad virtual aún muy lejana, éstos eran los espacios físicos en los que la actividad artística se producía y se confundía con la vida. Estos espacios eran imprescindibles, así como los medios que propiciaron la difusión de esta cultura (fanzines y revistas, discográficas y sellos pequeños).

El *punk* creó su propio espacio de libertad en los márgenes, o en las alcantarillas, de los canales del pop oficial, y se encontró con un espacio de subsistencia, una gran voluntad de conmoción, la respuesta de un público marginal y entregado¹³, necesitado de encontrar nuevas identidades en tiempo de subsistencia. El viejo sueño de “sembrar el mundo de personas autónomas”¹⁴, de creadores indiferentes (en la más estricta tradición del situacionismo y del dadaísmo) reaparecía en su enésimo intento. Dentro del panorama que Marcus nos pinta a principios del siglo XX, y que comienza por lo que él denomina genéricamente “el hundimiento del arte del ayer”, a saber: la reducción de las formas a cero (*De Stijl*, el expresionismo abstracto), la yuxtaposición de fenómenos aparentemente inconexos (dadaísmo), y la retirada desesperada de esas utopías¹⁵. La posmodernidad trae consigo el desencanto, las ansias de emancipación decaen cuando el arte de las vanguardias entra en el museo y en el mercado¹⁶.

12 CHRISTGAU, Robert, “A Cult Explodes... and a Movement Is Born”, en *Village Voice*, Nueva York, 1977, p. 2. Disponible en web: <http://www.robertchristgau.com/xg/music/avantpunk-77.php>.

13 MARCUS, Greil, *Rastros de carmín*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 85.

14 Citado en *ibidem*, p. 329.

15 *Ibidem*, p. 202.

16 VIDAL i AULADELL, Felip, “Arte posmoderno y emancipación”, en *A Parte Rei*, 23, 2002, p. 2.

4. *Imágenes de Prostitution, COUM Transmissions, Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (1976).*



A la manera de Marcel Duchamp, el *punk rock* reutilizó objetos propios de la vida cotidiana para definir su estilo e indumentaria¹⁷, ensalzó el concepto de desecho en una sociedad capitalista que empezaba a acusar todo tipo de miserias. Convirtió al cuerpo en una especie de escultura, susceptible de auto lesión, cuando no en un boceto sobre el que volcar cualquier ansia expresiva.

Si la práctica musical es lo que Deleuze y Guattari denominan “literatura menor”¹⁸, a saber, “aquella que una minoría hace dentro de una lengua establecida”¹⁹ debemos reconocerle a este lenguaje minoritario la capacidad de haber construido una retórica seductora para determinadas corrientes vanguardistas de la época. Éstas encontraron “un camino inédito y un espacio textual abierto que permitieron su renovación al margen de los circuitos y sistemas de convenciones que controlan lo que llamamos arte”²⁰. Cuesta, quizá, admitirlo (al menos en un nivel teórico), teniendo en cuenta que la música es, junto con el cine, una disciplina en la que el canon artístico actual dirime aún dónde están los límites²¹. El lugar del arte²² ha sido y es objeto de discusión, sobre todo desde finales del siglo pasado, cuando los discursos empiezan a precisar ya de tecnología pura y dura y la frontera estética se antoja difusa.

17 ROCHA, Servando, *Agotados de esperar el fin. Subculturas, estéticas y políticas del desecho*, Virus Editorial, 2008, p. 2.

18 Citado en ACINAS VÁZQUEZ, Juan Claudio, *Crisis civilizatoria y marginalidad: un estudio del movimiento “punk”*, Tenerife, Universidad de La Laguna, Secretariado de publicaciones, 1987, p. 27.

19 Citado en *ibídem*, p. 28.

20 FERNÁNDEZ SERRATO, J. C., art. cit., p. 2.

21 FERNÁNDEZ SERRATO, J. C., art. cit., p. 2.

22 *Ibídem*, p. 2.

La interpretación de la *escritura* que realizan Derrida y Barthes, que pasa por ser verbal, visual, gestual o musical, contribuye a densificar el lenguaje²³. Como “espacio de la libertad”, la *escritura* “encarna un conflicto que vive justamente de su constante insatisfacción, de un deseo no funcional y no remediable”²⁴. El espacio textual en el que se desarrolló el *punk* contribuyó “durante un tiempo, como por arte de magia [...] a que el movimiento tuviese voz propia, y funcionaste como un nuevo tipo de libertad de expresión”²⁵. “Pocos momentos de la música popular alcanzan el grado del grito gutural de Rotten” cuando, al final de *God Save The Queen*, canta aquel verso (“No future for you”), que tan bien resume todos aquellos años de penurias juveniles y frustraciones²⁶.

Como suele decirse, menos puede llegar a ser más. Y en el caso del *punk* partimos de una negatividad que, en un contexto en el que “la dominación se postula como principio”²⁷, estalló en una liberación para la cual el arte popular fue el mejor vehículo. Según Marcus, el *punk* jugaba a la dialéctica negativa de Adorno, “en la que cada sí se convertía en un no”²⁸. Pese a todo, los protagonistas de la escena londinense aseguran que no fue un período tan nihilista. “Creo que fue una época de mucha sinceridad”²⁹, dice al respecto Steve Severin.

El *punk* dispuso de un estimulante y eficaz sistema alternativo de medios de comunicación. Los fanzines, la prensa musical, los cómics y la publicidad (pósters, pegatinas, *flyers*) que según J. Lotman “revelan un una concepción del mundo, unos valores admirados y (per)seguidos, y unos gustos que marcan profundamente la identidad de un individuo, máxima si pertenece de forma intensa a un grupo y si ese grupo profesa una ideología, o una conducta o actitud que se puede definir como antisocial”³⁰.

En el caso inglés, el aumento del número de bandas *amateur*, siguiendo la estela de los Sex Pistols, espoleó precisamente el crecimiento de todo el universo que rodeaba el ambiente musical: sellos discográficos, fanzines, locales, salas como el 100 Club³¹, donde los Sex Pistols empezaron a tocar regularmente en marzo de 1976. “En los años siguientes había más de quince mil grupos grabando discos”³², especialmente motivados ante la posibilidad de tocar en escenarios como aquel. Allí debutó también la banda de Sid, Siouxsie y Marco Pirroni (Flowers of Romance), en

23 MÉNDEZ RUBIO, Antonio, *El conflicto entre lo popular y lo masivo*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica, Eutopías, vol. 85, Valencia 1995, p. 2.

24 *Ibidem*, p. 6.

25 MARCUS, G., *op. cit.*, p. 10.

26 VV.AA., *1001 discos que hay que escuchar antes de morir*, Barcelona, Grijalbo, 2005, p. 394.

27 MARCUS, G., *op. cit.*, p. 82.

28 *Ibidem*, p. 87.

29 Citado en LYDON, J., *op. cit.*, p. 210.

30 COSTA, Pere-Oriol, PÉREZ TORNERO, José Manuel, TROPEA, Fabio; colaboración de Charo Lacalle, *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 23.

31 Fue en este espacio donde tuvo lugar el primer festival *punk*, el 20 de agosto de 1976.

32 MARCUS, G., *op. cit.*, p. 74.

una época de seguidores que aún carecían del “uniforme *punk*”³³. Otros lugares de encuentro en aquellos días fueron el Roxy y el Louise’s, un local de lesbianas. Steve Severin recuerda que “todo surgió de la escena gay”³⁴. En este sentido, Chrissie Hynde destaca cómo la ausencia de sexismo o racismo que hubo en los comienzos convirtió al movimiento en algo bello: “a todo el mundo le encantaba el *reggae* y estaba mal visto juzgar la sexualidad de los demás”³⁵.

Malcolm McLaren alquiló un pequeño cine del norte londinense llamado Screen on the Green. Allí tocaron los Pistols y las Slits con películas del cineasta *queercore*³⁶ Kenneth Anger de fondo: “Se suponía que en las películas había un concepto perverso, pero con aquel ambiente resultaban ridículas y muy divertidas”³⁷. En este sentido, una vez más, afloraba el sentido del humor de la escena londinense, en contraposición con la neoyorquina, donde por el contrario “se deleitaban con aquellas películas y las tomaban en serio, ubicándolas en un contexto artístico”³⁸, según Johnny Rotten. No en vano, la sala era “la versión warholiana y nihilista de mediados de los sesenta, una extraña mezcla de ingenuidad y decadencia”³⁹.

Lo *trash* o lo *camp*⁴⁰ son conceptos inequívocamente contemporáneos de los que McLaren, ávido cazador, se nutrió considerablemente. Autores como Jordi Costa defienden el potencial liberador y la heterodoxia del fenómeno del mal gusto a nivel estético, al margen de sus trascendencias sociales y existenciales. Susan Sontag reflexiona sobre las experiencias de lo *camp*, “basadas en el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El *camp* afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto”⁴¹. Es más, tampoco podemos olvidar, como denunciaba Barthes, que pese a “la apariencia democrática y apacible de la actual cultura de masas [ésta] procura una generalización del consumo que mantiene, sin embargo, divisiones y privilegios en el terreno de la participación creativa. La adopción y vulgarización de modelos burgueses tradicionales, así como la sumisión a los estereotipos y la inmovilidad ideológica, apoyada por el soporte estatalista, serían algunos de sus mecanismos fundamentales”⁴².

En este sentido, la confusión entre arte y vida que generó el *punk* influyó decisivamente en artistas contemporáneos. Como paradigma alocado para el *body-*

33 LYDON, J., *op. cit.*, p. 125.

34 Citado en *ibidem*, p. 204.

35 Citado en *ibidem*, p. 182.

36 *Queercore*, movimiento cultural y social gestado en a mediados de los ochenta, asume las formas del *punk* para rechazar el normatividad heterosexual y la cultura gay “establecida”.

37 Citado en LYDON, J., *op. cit.*, p. 128.

38 Citado en *ibidem*, p. 128.

39 SAVAGE, John, *England’s Dreaming. Los Sex Pistols y el punk rock*, Reservoir Books-Mondadori, 2009, p. 273.

40 Estética basada en el mal gusto y en la ironía, se acerca al *kitsch* si bien no es exactamente lo mismo. Susan Sontag le dedicó uno de sus ensayos (*Notas sobre lo camp*).

41 Citado en CONDERANA, José Alberto, “Capitulaciones de la estética contemporánea I: el silencio como anomalía”, en *Tripodos*, nº 19, Barcelona, 2006, p. 177.

42 MÉNDEZ RUBIO, A., *op. cit.*, p. 9.

art, como referente en cuanto al culto al arte hecho por no artistas (utopía de los conceptuales), como *happening* constante en forma de conciertos, y como fenómeno popular y urbano que superaba el rock encorsetado para volver a cierto atavismo⁴³. La necesidad puntual de la interdisciplinariedad de las artes, la unión entre la estética y la experiencia o el hecho de desacralizar lo artístico son presupuestos vanguardistas que conectan con “el texto-espectáculo” propio del rock⁴⁴. La marginalidad es el espacio de lo inseguro y cambiante, de lo contradictorio y, por lo tanto, vivo⁴⁵. La transitoriedad que, según Adorno, dota de contenido al propio arte⁴⁶.

Prostitution (1976), en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, se puede considerar retrospectivamente como uno de los primeros eventos *punk* a nivel artístico. El colectivo COUM Transmissions fue el responsable de la muestra, compuesta principalmente por *performances* de *body-art* y actuaciones del grupo de rock Throbbing Gristle que algunos consideraron pornográficas. Genesis P-Orridge (nacido Neil Megson, miembro de COUM) había trabajado con artistas posteriores al Fluxus, y creía en la ruptura de los tabúes a través del arte de la *performance*, así como en la necesidad de inducir una situación crítica en la que estar/sentirse vivo, y a su vez amenazado por la sociedad⁴⁷. *Prostitution* causó un escándalo enorme, pero abrió la veda, de alguna manera, a un territorio “de rebelión estética frente a las sociedades posmodernas, donde el espectáculo integrado dicta sus modelos de comportamiento y pensamiento”⁴⁸. Antes, dentro del ciclo “Fashion Forum - New Designers”, Malcolm McLaren y Vivienne Westwood ya habían sido convocados para ofrecer una charla en el mismo escenario, el ICA, acerca del mestizaje entre moda, arte, antropología y cultura popular⁴⁹ que tan asumido tenemos hoy en día.

El potencial emancipatorio del arte cuando se hace autónomo, según Adorno, se complementa con los usos emancipadores que la técnica puede llegar a tener, en opinión de Benjamin⁵⁰. El movimiento *punk* fue capaz de apropiarse de ese deseo de emancipación, e incluso de abrir un espacio de confluencia con corrientes artísticas “situadas en el afuera del arte como mercancía”⁵¹.

43 FERNÁNDEZ SERRATO, J. C., *art. cit.*, p. 5.

44 *Ibidem*, p. 6.

45 *Ibidem*, p. 12.

46 *Ibidem*, p. 12.

47 SAVAGE, J., *op. cit.*, p. 325.

48 *Ibidem*, p. 6.

49 *Ibidem*, p. 200.

50 VIDAL i AULADELL, F., *art. cit.*, p. 1.

51 *Ibidem*, p. 2.

El obispo de Málaga Luis Fernández de Córdoba y el retablo mayor del templo parroquial de Guadalcazar

Sarai Herrera Pérez
Universidad de Jaén

RESUMEN

El siguiente artículo pretende analizar la interesante personalidad de Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero mediante el encargo del retablo mayor que, el obispo de la diócesis de Málaga, realiza con destino a la parroquia de Guadalcazar, núcleo territorial del poder de su linaje.

PALABRAS CLAVE: Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero/ Guadalcazar/ Retablo mayor.

The bishop of Malaga Luis Fernandez of Cordova and the major altarpiece of Guadalcazar's parochial temple

ABSTRACT

The following article tries to analyze Luis' Fernandez interesting personality of Cordova and Portocarrero by means of the order of the major altarpiece that, the bishop of the diocese of Malaga, realizes with destination to the parish of Guadalcazar, territorial core of the power of his lineage.

KEY WORDS: Luis Fernandez of Cordova and Portocarrero/ Guadalcazar/ Major altarpiece.

Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero¹ nace en la capital cordobesa en febrero del año 1555. Fue hijo del VIII señor de Guadalcazar, don Antonio Fernández de Córdoba, y de doña Brianda Portocarrero de Mendoza, dama natural de Écija y nieta del primer conde de Palma del Río. Asimismo, fue sobrino del obispo de Badajoz, don Andrés Fernández de Córdoba y Carvajal, y tío de don Diego Fernández de Córdoba, primer marqués de Guadalcazar que llegaría a ostentar la titularidad de los virreinos de Nueva España y del Perú, respectivamente. Por todo ello, sin lugar a dudas, nos encontramos ante una personalidad nada desdeñable que se desarrolla en un ámbito familiar de prestigio.

Nuestro personaje iniciaría, a los once años de edad, sus estudios en la Universidad de Salamanca, en la que obtendría el doctorado en Derecho Civil y Canónico. Posteriormente se traslada a Roma, donde prolonga su estancia hasta el

* HERRERA PÉREZ, Sarai: "El obispo de Málaga Luis Fernández de Córdoba y el retablo mayor del templo parroquial de Guadalcazar", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 331-337. Fecha de recepción: Junio de 2010.

¹ Para obtener una visión global y precisa de este miembro del linaje véase AGUAYO EGIDO, Francisco: "El arzobispo Luis Fernández de Córdoba" en AA.VV.: *Actas del XX Congreso Nacional de Cronistas Españoles y XXV Reunión Anual de Cronistas Cordobeses*. Córdoba, Asociación Española de Cronistas oficiales, 1997, pp. 137-149.

momento en el que el pontífice Gregorio XIII lo designa deán de la Catedral cordobesa². Posteriormente, en el 1602, el monarca Felipe III, en atención a sus cualidades y virtudes lo propone para presidir la sede episcopal salmantina, ejercicio que hace que las fuentes lo describan como una persona “eminente en el gouierno, y buen exemplo de vida. Dio por su mano despacho a todos los negocios de sus súbditos, y assí tenía de todos cumplida noticia. En las prouisiones de los Beneficios curados estuuu tan atento, que premió siempre al Virtuoso, y Letrado”³.

Sin embargo, el 9 de febrero de 1613 recibiría el nombramiento como obispo malagueño⁴. En esta ocasión, don Fernando de Mena, arcediano de Carrión y canónigo de Palencia, sería el responsable de tomar posesión de la silla episcopal en su nombre, en un acto que fue celebrado el día 11 de mayo de 1615. Don Luis Fernández de Córdoba ya se encontraba residiendo en la capital malacitana a finales de año, puesto que preside el cabildo que se celebra el 2 de diciembre, dónde expresa tanto su deseo de socorrer a los niños expósitos como de visitar la Santa Iglesia Catedral, con el objeto de conocer aquellos elementos que precisaran de reforma⁵.

Su labor caritativa también fue dirigida hacia los pobres de la cárcel, a los que mejora sus condiciones de habitabilidad e incluso libera, si ello fuera posible. A la vez, financió una casa de recogida de mujeres con la finalidad de procurarles el sustento necesario. También, a lo largo del desarrollo de su cargo, se preocupó en conocer y visitar personalmente cada una de las instituciones que conformaban su obispado. Pero, de todos modos, su trayectoria eclesiástica no se detendría aquí, sino que alcanzaría elevadas cotas de poder al desempeñar la labor de arzobispo de Santiago de Compostela⁶, a partir del 23 de mayo de 1624, para poco después hacer lo propio en la sede de Sevilla⁷.

De cualquier manera, nuestra atención tiene que centrarse en su etapa como obispo de Málaga, momento al que se adscriben numerosas empresas artísticas que se desarrollan bajo su patrocinio. Entre ellas, sin lugar a dudas, destaca el frontal de altar de la Catedral, pero también el encargo que acomete con destino a la villa cordobesa de Guadalcazar. Nos referimos, en este sentido, al retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Gracia [1], que sería ejecutado en el período que comprende desde el año 1616 al 1620⁸.

2 Sucede a don Alonso Fernández de Córdoba, siendo el cuarto miembro del linaje que ocupa este cargo.

3 GÓNZALEZ DÁVILA, Gil: *Teatro eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus sedes*. Madrid, Imprenta de Pedro de Horna, 1650, fol. 357.

4 Para conocer diversos aspectos de la diócesis de Málaga véase MONDÉJAR CUMPIÁN, Francisco: *Obispos de la Iglesia de Málaga*. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 1998.

5 ACCM: *Actas Capitulares*, n.º 19, f. 20 vto.

6 BARREIRO MALLÓN, Baudilio: “Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo” en AA.VV.: *Historia de las diócesis españolas*, vol. 14. Madrid, Editorial Biblioteca Autores Cristianos, 2002, p. 223.

7 El 12 de marzo de 1624 se efectúa, en Roma, su nombramiento como titular del arzobispado de Sevilla. La toma de posesión fue realizada, el 23 de mayo, por Francisco de Monsalve, deán de la iglesia patriarcal, que sucedió en el cargo a otro ilustre varón de la Casa de los Córdoba, Diego Fernández de Córdoba y Lasso de Castilla. La entrada en Sevilla de don Luis Fernández de Córdoba se produjo el día 5 de julio, siendo recibido con júbilo por los dos cabildos de la ciudad, en el exterior de su recinto amurallado. El desempeño de este cargo sería muy breve, ya que el 26 de junio de 1625 le sorprende la muerte.

Algunos datos que describen su arzobispado se recogen en ORTÍZ DE ZUÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y muy leal Ciudad de Seuilla*. Madrid, Imprenta Real, 1646, p. 310.

8 AROCA LARA, Ángel: “La escultura cordobesa del Seiscientos” en Antonio del Castillo y su época, catálogo

En este aspecto, debemos considerar que el retablo, en el contexto de producción artística de este momento, no sólo contribuye a otorgar un mayor realce o suntuosidad al altar mayor, sino que su concepción resulta acorde con la liturgia tridentina. Así, además de su manifiesto componente estético, conlleva el valor de ser el soporte de las imágenes y, por otro lado, de mostrar las enseñanzas a los fieles, aspecto en el que reside su pronunciado carácter didáctico. Debemos valorar, por tanto, cómo esta tipología responde al cambio que se impone tras la celebración del Concilio de Trento, que ejercerá una evidente influencia sobre la devoción hacia las imágenes.

Adentrándonos en esta composición debemos precisar que la obra, realizada en madera tallada y dorada, consta de un banco, de un cuerpo único de grandes dimensiones que se estructura por medio de soportes corintios y, finalmente, de un ático, dispuesto a modo de remate. En cuanto

a la presencia de elementos constructivos debemos precisar que nos encontramos, en los extremos, ante columnas de fuste estriado en vertical con trazo inferior diferenciado. Las basas de estos soportes son áticas y se encuentran sustentadas por ménsulas voladas, mientras que los capiteles responden al esquema corintio. Sin embargo, flanqueando la calle central, por su parte, se emplazan pilastras.

Las calles laterales muestran dobles registros enmarcados por mutilos y coronados por frontones curvos, partidos en los inferiores y triangulares en el caso de los superiores. La función de estos espacios no es otra que la de albergar composiciones pictóricas y escultóricas. Por otro lado, debemos mencionar que, en este caso, tanto los soportes como los frontones mantienen la estética de otras obras coetáneas, rasgo que también se manifiesta en la ornamentación del friso y en los motivos entrelazados de las ménsulas. En la calle central, además del manifestador eucarístico, se advierte la presencia de otra hornacina, aunque se intuye que ha sido sometida a varias modificaciones. Por su parte, es el entablamento el que enmarca la zona superior de la composición, prosiguiendo los resaltes que son otorgados por los propios soportes, a excepción de la cornisa, cuyos laterales se pliegan para conformar



1. Retablo mayor del templo parroquial de Guadalcazar.



2. *San Luis de Anjou.*



3. *San Fernando.*

un frontón curvo partido. En este caso, son sus extremos los que adquieren forma de roleo. Atendiendo ya a la configuración del ático detectamos la presencia de un único registro que, enmarcado por mutilos, es coronado por un pequeño frontón curvo.

Si atendemos a su lectura iconográfica observaremos que su banco aloja el tabernáculo, sobre cuya puerta se emplaza una pintura del *Ecce Homo*. En este caso, es flanqueado por dos lienzos en los que se representan a San Luis de Anjou⁹ [2] y a San Fernando¹⁰ [3]. En las calles laterales, nos encontramos ante la superposición de paneles rectangulares que guardan composiciones pictóricas, en las concavidades inferiores, e imágenes de bulto redondo, en referencia a las hornacinas superiores. Las pinturas, de derecha a izquierda, representan a Jesús Nazareno y a San

9 Se sigue el modelo impuesto por la iconografía tradicional, según el cual porta la corona en la diestra, en clara alusión a su renuncia al trono de Nápoles para poder ingresar en la orden de San Francisco.

10 La iconografía en la que es representado resulta ser de gran singularidad. De este modo, en la mano derecha porta una espada y en la izquierda un cetro terminado en una mano. Ambos atributos están presentes en la obra *Selectorum Emblematum*, de Gabriel Rollenhagen, donde aparecen empuñados por una mano que sale entre las nubes, aludiendo a la estrecha relación existente entre la divinidad y el príncipe. En el caso de Fernando III, existiría una referencia explícita a la tarea conquistadora como instrumento de los designios establecidos por Dios.

Con referencia a los modos de representación de la figura de San Fernando véase MORENO CUADRO, Fernando: *Iconografía de San Fernando en Córdoba*. Córdoba, Servicio de Publicaciones del Museo Diocesano, 1989.

Andrés¹¹. Con relación a las efigies escultóricas debemos precisar que no nos ha resultado posible proceder a su identificación, aunque estimamos que se trata de representaciones de apóstoles. En concreto, nos cuestionamos que bien pudieran corresponder a *San Pedro* y *San Pablo*¹², interpretación que realizamos en correspondencia al atributo que porta una de las figuras, un libro. Ya en la calle central se emplaza el manifestador eucarístico, que cuando no alberga al Santísimo Sacramento, es ocupado por las imágenes que gozan de mayor devoción en la localidad de Guadalcazar, la Virgen de la Caridad y el Crucificado de la Salud¹³.

Sobre el manifestador, se localiza la hornacina central que guarda una escultura de bulto redondo de María con el Niño que es identificada como Nuestra Señora de Gracia [4], a la que se remite la titularidad del actual templo



4. Nuestra Señora de Gracia.

parroquial. Su valía reside en el hecho de que responde a los criterios estéticos de las primeras décadas del XVII, es decir, al periodo denominado como protobarroco¹⁴. La serenidad de los rostros, su carácter hierático o la disposición de los ropajes en forma de curvas envolventes son algunos de los rasgos en los que nos podríamos basar para apuntar su autoría hacia círculos artísticos de ese momento. Sin lugar a dudas, la figura del Niño Jesús es la que registra un mayor interés, ya que el escultor la ha dotado de un mayor naturalismo que a la representación de su Madre. Dicha vertiente verista no sólo se manifiesta en la posición que presenta la figura, sino también, en el tratamiento realista con el que ha sido tratada su cabellera que, con bucles, viene a preluarnos los tipos que se harán característicos en producciones como las de Juan de Mesa y Velasco.

La autoría de la Virgen de Gracia no se encuentra documentada, sin embargo, en este punto, se nos hace imprescindible detenernos en el análisis de algunos aspectos

11 Nos encontramos ante óleos sobre lienzo que, al igual que las obras escultóricas, pudieran ser fechados en el momento de ejecución del retablo, en el primer tercio del siglo XVII. Sus medidas aproximadas son de 92 x 182 centímetros y muestran cierto estado de deterioro.

12 Ambas cuentan con una altura de 150 centímetros.

13 Se trata de una talla en madera policromada. Su altura no alcanza los 50 centímetros. Aunque actualmente la efigie se muestre enmarcada en un resplandor de estética rococó, creemos que es anterior al siglo XVII.

14 En esta imagen aún perviven las características del manierismo, de gran tradición en la provincia de Córdoba.

concernientes a la personalidad del artista Andrés Fernández¹⁵. Su testamento¹⁶, que data del año 1624, nos ofrece datos de gran interés con relación a la vinculación de su trabajo a la localidad de Guadalcázar y, concretamente, sobre los contactos que mantiene con don Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero. Al parecer, Andrés Fernández no sólo intervendría en la policromía de este retablo o en la labor decorativa del palacio de los Marqueses de Guadalcázar, sino que también el entonces prelado de la diócesis malacitana le encargaría la imagen escultórica de una Virgen, a la que se alude en el mismo documento testamentario. Desgraciadamente, no existe ninguna otra referencia a esta obra, pero teniendo en cuenta los rasgos que caracterizan a la efigie de Nuestra Señora de Gracia, que corresponden estéticamente al momento al que aludimos, las primeras décadas del siglo XVII, podríamos cuestionarnos la posibilidad de que la efigie mariana fuera realizada por el propio Andrés Fernández.

Prosiguiendo con la lectura iconográfica del retablo debemos que concretar que, finalmente, en el remate, se localiza la talla de un Crucificado de origen indiano¹⁷. En esta ocasión, el Cristo es flanqueado por dos parejas de niños tenantes que sostienen el escudo del donante¹⁸, de don Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero, como prueba plástica, y manifiesta, del patronazgo que emprende. Se desconoce el autor de las trazas, pero en este contexto, debemos valorar que en estos años se empieza a trabajar en el retablo mayor de la catedral de Córdoba¹⁹ y que el influjo de los diseños realizados por Alonso Matías²⁰ se dejaría sentir en la retabística contemporánea de la provincia de Córdoba²¹. En la misma órbita de los esquemas del jesuita, atendiendo a sus características, el retablo mayor del templo parroquial de Nuestra Señora de Gracia de Guadalcázar²² podría ser emplazado. Así, a pesar de que no ha sido hallado ningún documento que aluda a su diseño, sí que podemos detectar que el esquema que prosigue resulta deudor de las composiciones retabísticas trazadas por Alonso Matías.

Por su parte, se conoce que la talla es encomendada a los maestros Felipe Vázquez de Ureta y Juan Bautista de Botada, mientras que las labores de policromía, es decir, el dorado, estofado, las pinturas y encarnaciones, serían realizadas por artistas cordobeses Andrés Fernández y Agustín de Borja²³, sustituyendo éste último al fallecido Juan Cornejo²⁴

15 Nos referimos al padre de Felipe, Francisco Dionisio y Gaspar de Ribas, la que será una de las dinastías de artífices más importantes en el contexto de producción andaluza de la primera mitad del siglo XVII.

16 AHPC.: Protocolos notariales, oficio 29, fol. 222-236.

17 La imagen será analizada posteriormente, en referencia a la personalidad de don Diego Fernández de Córdoba y Melgarejo de Roelas, al que posiblemente se deba la presencia de esta obra en Guadalcázar.

18 Las armas son tres fajas de gules sobre oro. Resulta significativo que se recurra a la representación del escudo familiar y no al emblema episcopal de don Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero. En este hecho, se intuye la voluntad del donante en perpetuar la memoria del grupo familiar al que pertenece.

19 Esta empresa artística es iniciada en el año 1618 bajo la protección del obispo fray Diego de Mardones.

20 Con referencia a la producción retabística del hermano jesuita véase DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: "El retablo en la escuela sevillana del Seiscientos", *Imafronte*, n.º 3-5, Murcia, 1987-1989, pp.187-206.

21 Para adentrarnos en el estudio del retablo cordobés de esta época véase RAYA RAYA, María de los Ángeles: "El retablo del siglo XVII en Córdoba", *Imafronte*, n.º 3-5, Murcia, 1987-1989, pp. 207-224.

22 RAYA RAYA, María de los Ángeles: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, p. 259.

23 AHPC.: Protocolos notariales, 1618, Oficio 6, sf.

24 Nos encontramos ante la figura de uno de los pintores y doradores de mayor importancia en la ciudad de Málaga durante la etapa que comprende los últimos años del siglo XVI y los albores del XVII. Poco después de

al que originariamente le había sido asignada esta tarea. Otra referencia es encontrada en un oficio que data del año 1620, en el que se manifiesta el compromiso por parte de Juan Bautista de Botada para la realización del segundo cuerpo y del remate del retablo²⁵.

Contemplando el retablo con detenimiento, podemos hacer algunas observaciones²⁶. La primera de ellas no es otra que la inexistencia de un programa iconográfico concreto, cuyo desarrollo nos permitiría alcanzar un conocimiento más profundo de la mentalidad de la época, pero sobre todo, de la personalidad que propone el encargo. A esta apreciación añadimos otra, más elemental si cabe, y es que consideramos que las imágenes, fundamentalmente las obras escultóricas, que actualmente se disponen en el retablo no pertenecen a ese marco arquitectónico, sino que probablemente han sido añadidas a posteriori, de forma arbitraria, sin que exista testimonio del momento en el que se producen esos cambios. En este caso, dicho traslado de imágenes, nos ha impedido conocer los asuntos iconográficos que habrían sido seleccionados por el donante de la obra, por don Luis Fernández de Córdoba. Por su parte, estas modificaciones también se insinúan al observar que su estructura parece haber sido rehecha, ya que por ejemplo, en la zona central, quizás se ubicaban unas columnas que actualmente han desaparecido. De todo modos, nuestro planteamiento acerca de las alteraciones que pudieron producirse en este retablo no sólo se sustenta en apreciaciones visuales, sino también en el conocimiento de que, en mayo del año 1622, el pintor Agustín de Castillo se compromete con el obispo de Málaga a realizar una serie de lienzos destinados al retablo mayor del templo parroquial de Guadalcazar²⁷. Pese a contar con esta noticia, no se conocen más datos sobre estas obras y actualmente se ignora su paradero.

incorporarse a su labor en Guadalcazar se produce su fallecimiento.

Por su parte, el padre Llordén Simón, a través de unos documentos a los que accede sin concretar su procedencia, nos da a conocer información relativa a los avatares de este encargo: "En la ciudad de Málaga en 21 de diciembre de 1621 su señoría Ilma. Sr. Luis Fernández de Córdoba, obispo de Málaga, del Consejo de S. Majestad, y Diego de Salinas, como albacea y testamentario de Juan Cornejo, pintor y dorador, dijeron que es así que el dicho Juan Cornejo tenía a su cargo dorar el retablo de la iglesia parroquial de Guadalcazar, en lo cual estaba entendido por mandado y orden del dicho Sr. Obispo y por su cuenta, y porque el dicho Juan Cornejo murió poco ha en la dicha villa de Guadalcazar y es necesario averiguar cuenta de lo que tenía recibido y se le debe por razón de las dichas obras, las cuales estaban concertadas de esta manera, que por así de oro como aparejos y manos se le había de dar y pagar a razón de 160 reales por millar, y los millares que hubieren entregado, por tanto, para que lo suso dicho tenga efecto, su Señoría por su parte nombró por tasador a Andrés Fernández, pintor y dorador, vecino de la ciudad de Córdoba, y Diego de Salinas por su parte nombró a Agustín de Borja, asimismo pintor y dorador, vecino de la misma ciudad, para que juntos vayan a Guadalcazar que hagan ante la justicia de la dicha villa, tasen la obra, conforme a lo arriba referido, y lo que montan los panes de oro... Para que conforme a ello se haga la monta y pago con el dicho Juan Cornejo ante la dicha justicia y escribano público que de fe..." en LLORDÉN SIMÓN, Andrés: *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico-documental de los siglos XVI- XIX*. Ávila, El Escorial, 1959, p. 100.

25 AHPC.: Protocolos notariales, 1620, Oficio 4, Vol. 78, fols. 167 y ss.

26 AHPC.: Protocolos notariales, 1620, Oficio 4, Vol. 78, fols. 167 y ss.

27 RAYA RAYA, María de los Ángeles.: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, p. 41.

Las techumbres del Museo de Bellas Artes de Córdoba

M^a Ángeles Jordano Barbudo
Universidad de Córdoba

RESUMEN

El antiguo Hospital de la Caridad, creado a partir de la fundación de una cofradía en 1443, alberga un conjunto de obras lignarias inéditas en parte. La armadura ochavada de la escalera con lazo apeinado se fecha en 1562, mientras que otras estancias se cubren con alfarjes, techumbres de ladrillo por tabla con motivos tardogóticos estarcidos -de los escasos que han llegado a la actualidad en la provincia de Córdoba- y artesonados.

PALABRAS CLAVE: mudéjar/ armadura/ carpintería de lo blanco/ alfarje/ artesonado.

The wood ceilings of the Fine Arts Museum of Córdoba

ABSTRACT

The Old Hospital of Charity, set up from the foundation of a brotherhood in 1443, houses a partially unknown collection of wood work. The octagonal framework of the stairs with apeinazado loop is dated in 1562, whereas other rooms are covered with alfarjes, ceilings of brick by board with stencil motifs from the last gothic -one of the scarce which has reached the present time in the province of Córdoba- and coffered ceilings.

KEY WORDS: mudéjar/ wood framework/ marquetry ceiling/ alfarje/ coffered ceiling.

A lo largo de este trabajo se pretende hacer un análisis formal y estilístico de la colección de techumbres del antiguo Hospital de la Caridad de Córdoba, actual Museo de Bellas Artes¹, situado en la antigua collación de San Nicolás de la Ajerquía, muy próximo al antiguo convento de San Pedro el Real, hoy iglesia de San Francisco².

Hasta ahora el hospital había sido objeto de estudio como institución asistencial³ y se había seguido el proceso de recuperación de los artesonados procedentes del convento de San Francisco de Lucena y su reutilización en varias dependencias del museo⁴. De ahí la conveniencia de que ahora se ponga en valor el conjunto de

* JORDANO BARBUDO, María Ángeles: "Las techumbres del Museo de Bellas Artes de Córdoba", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 339-350. Fecha de recepción: Marzo de 2011.

1 Agradezco a su Directora, doña Fuensanta García de la Torre, y a los conservadores José M^a Palencia Cerezo y Francisco Godoy Delgado su inestimable ayuda, así como las fotografías que se publican en este artículo realizadas para el museo por Álvaro Holgado.

2 ESCOBAR CAMACHO, J. M. *Córdoba en la Baja Edad Media. (Evolución urbana de la ciudad)*. Caja Provincial de Ahorros. Córdoba, 1989, p. 196. *Id.*, *La vida urbana cordobesa: El Potro y su entorno en la Baja Edad Media*. Caja de Ahorros. Córdoba, 1985, p. 96-97.

3 BERGILLOS ARILLO, M. *El Hospital de la Caridad de Nuestro Señor Jesucristo de Córdoba en el siglo XVIII: una aproximación histórica. Memoria de licenciatura. Inédita. Facultad de Medicina. Universidad de Córdoba, 1985, p. 77. Mi agradecimiento al autor por autorizarme la consulta de su tesina.*

4 BARBADO PEDRERA, M^a T. Y CASTRO CASTILLO, M^a R. "Los artesonados del convento de San Francisco de Lucena: la recuperación de un patrimonio histórico-artístico". V y VI Curso de verano "El franciscanismo

techumbres del edificio –además de los artesonados lucentinos-, algunas de ellas inéditas, a través de su análisis y difusión enriqueciendo la historia y el conocimiento de esta institución hospitalaria cuyos orígenes se remontan a la segunda mitad del siglo XV. Su investigación repercutirá no sólo en una mejor comprensión del conjunto, sino que revalorizará el continente a los ojos de los visitantes del museo. Por otra parte, la publicación de estas techumbres que ponen de manifiesto la pervivencia de lo andalusí en el sistema de cubrición de los edificios hasta el siglo XVI e incluso más adelante alcanzando el XVII y con derivaciones en el XVIII, según revelan los ejemplares que aún se pueden contemplar en la propia ciudad, contribuirá a engrosar el inventario de obras lignarias en España al que debemos aspirar para un mejor conocimiento de la carpintería de lo blanco.

Tipológicamente se encuentra una variedad de techumbres propia de un edificio que partiendo de un núcleo original se vio acrecentado en el transcurso de los siglos, de ahí que además de la armadura que cierra la caja de la escalera, se puedan contemplar otros sistemas de cubrición en madera como son los alfarjes, las techumbres de ladrillo por tabla con motivos estarcidos y, finalmente, los artesonados, comparables a los de la casa de los Páez. Con la excepción de la cubierta de la escalera, se trata en todos los casos de techumbres planas, apropiadas para la cubrición de amplias estancias de planta rectangular.

Para contextualizar la obra lignaria del nosocomio conviene anotar los datos históricos más significativos. La fundación del Hospital de la Caridad tuvo su origen en la creación de una cofradía por Gonzalo Rodríguez en 1443 con el fin de dar asistencia a enfermos. Estando los Reyes Católicos en Córdoba el 15 de junio de 1483, dictaron una Real Provisión en la que disponían que no se interfiriera en la petición de limosna para la creación del hospital por los miembros de la cofradía⁵.

Gracias a los donativos que recibieron, el obispo don Íñigo Manrique otorgó licencia el 14 de febrero de 1493 para que se hiciera un hospital en las casas de la hermandad y en 1509 ya se estaba labrando la capilla mayor. Las armas del hospital, junto con las de sucesivos reyes que apoyaron su causa, lucen en ella; así las de Juan II, los Reyes Católicos, Carlos I y su madre, la reina doña Juana, y las de Felipe II⁶.

El núcleo originario del hospital corresponde a la crujía sur hacia el patio de ingreso, concretamente en la planta baja. Su arquería mudéjar en ladrillo está constituida por arcos de medio punto sobre pilares ochavados con ladrillos aplanillados y encuadrados por alfiz. Los capiteles son característicos de finales del XV en la arquitectura mudéjar. Estos del museo, con un grueso baquetón romboidal en su frente, tienen paralelo en los de la nave de la iglesia parroquial de Santiago en Lucena, construida en los últimos años del XV⁷. Bien es verdad que esta arquería del

en Andalucía". Priego de Córdoba. Córdoba, 2002, vol. 2, p. 9-16.

5 BERGILLOS ARILLO, M., *op. cit.*, p. 77.

6 RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T. *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Ed. Luque-Córdoba, Everest-León, 2ª ed., 1973, p. 271.

7 JORDANO BARBUDO, M^a Á. *El mudéjar en Córdoba*. Diputación Provincial. Córdoba, 2002, p. 577-580.



1. Alfarje del zaguán.
(Foto: Álvaro Holgado).

museo fue recuperada por Velázquez Bosco⁸, como se percibe en algunos pilares y capiteles de nueva factura. Fue el hallazgo de vestigios de la primitiva arquería lo que le dio pie para su intervención, la última que llevó a cabo antes de fallecer en 1923. Además añadió azulejos sevillanos⁹ y una reja para la nueva puerta que abrió. Su muerte hizo que su discípulo, Francisco Javier de Luque, retomara las obras mediante la intervención en planta alta realizando el segundo cuerpo de fachada, para lo cual se inspiró en los vestigios aparecidos bajo el revoco del piso inferior¹⁰.

Al traspasar la puerta de entrada se encuentra el zaguán, una gran sala de planta rectangular que ejerce de acceso al actual Museo de Bellas Artes y se cubre con el alfarje más antiguo de los que se conservan en el edificio [1]. Y es que en la cédula fundacional de 1493 consta que el hospital se encuentra en unas casas “que nuevamente averes fecho que son en la collacion de Sant Nicolas del Axerquia”¹¹. Descubierto en 1920 por Enrique Romero de Torres al picar el falso techo con motivo de las obras que se venían desarrollando desde hacía años para la adaptación del edificio a museo a medida que se iban liberando espacios, el alfarje fue restaurado en el mismo año¹². Compuesto de jácenas y jaldetas de papos lisos, presenta la particularidad de mostrar ladrillo por tabla, técnica no extraña en nuestro ámbito que admitía, además, decoración pictórica, con lo que se enriquecía el aspecto final de la techumbre. Las jácenas apean sobre ménsulas en forma de “S” tendida [2], fórmula que ya Torres Balbás hacía remontar a tiempos de la arquitectura imperial romana y, aunque desaparecen con esta forma durante la Edad Media, vuelven en el Renacimiento¹³. Aquí, en el XVI, fue ampliamente utilizado el can o ménsula en “S”, con

8 Ricardo Velázquez Bosco llevó a cabo entre 1917 y 1920 la recuperación del pórtico de la iglesia del Hospital de la Caridad, fechado a comienzos del XVI (PALENCIA CERERO, J. M^a. *Enrique Romero de Torres. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla, 2006, p. 55*).

9 Posiblemente del ceramista palmeño Manuel Ramos Rejano (1851-1922). Así, los azulejos con el mote Plus Ultra, obra de este autor, se pueden ver en el hueco de la reja del locutorio en el convento de Santa Clara de Palma del Río.

10 PALENCIA CERERO, J. M^a., *op. cit.*, p. 69.

11 BERGILLOS ARILLO, M., *op. cit.*, p. 136.

12 PALENCIA CERERO, J. M^a., *op. cit.*, p. 64.

13 TORRES BALBÁS, L. “Los modillones de lóbulos. Ensayo de análisis de la evolución de una forma archi-



2. Detalle de un can o ménsula. Alfarje del zaguán. (Foto: Álvaro Holgado).



3. Motivos estarcidos del alfarje del zaguán. (Foto: Álvaro Holgado).

balaustres en los extremos y decoración frontal con molduras y, en el eje, collarino, como sucede en este caso, u otros motivos.

La vistosidad de este alfarje reside en la decoración pintada de los ladrillos vistos mediante dos tracerías tardogóticas diferentes [3]. La más repetida es la que muestra una

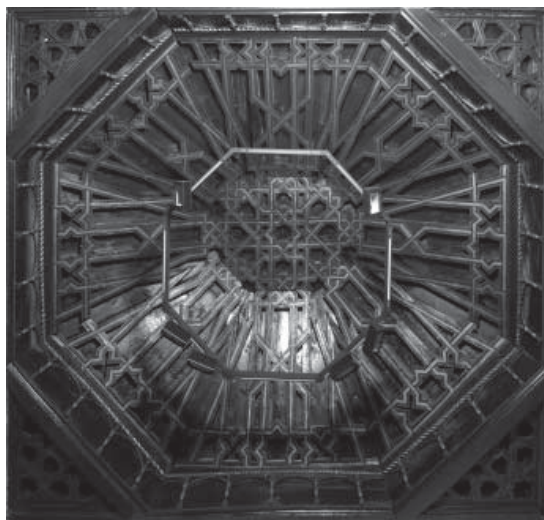
flor tetrapétala constituida por las características vejigas de pez o natatorias y alrededor parejas de trifolios afrontados constituyendo una traza que conecta directamente con el flamígero. La otra luce una flor hexapétala central y pequeños corazones¹⁴. Este tipo de ornamentación apunta igualmente a su datación en la época fundacional del hospital.

Con esta combinación de tracerías flamígeras y ménsulas de inspiración clásica estamos ante una de estas singulares simbiosis que desmitifican totalmente las clasificaciones estilísticas al uso, cuando se asiste a la mezcla de fórmulas de claro apego a la tradición andalusí con otras novedosas que denotan la influencia del gótico tardío y del Renacimiento italiano.

En este contexto no hay que olvidar la relación del Hospital de la Caridad con los Reyes Católicos y el obispo don Íñigo Manrique (1486-1496) ya enunciada. Por los mismo años en que se estaban iniciando las obras, tenía lugar en la Mezquita-Catedral la primera transformación de su espacio islámico en uno cristiano con la construcción de la nave de Villaviciosa. Por primera vez se derribaban arcos en el interior de este espacio simbólico y se empleaba el estilo tardogótico para la construcción de una nave

tectónica a lo largo de dieciséis siglos". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XII, 1936, p. 63-99.

14 Dentro de este tipo de techumbre de ladrillo por tabla se encuentran varios ejemplares en Córdoba, como los del convento de Santa Cruz, con motivos estarcidos del gótico tardío y epigráficos arábigos –en muy mal estado–, hospital de San Sebastián –muy restaurados–, Santa Marta o Santa Clara de Montilla, por citar algunos. Los más vistosos, obviamente, son aquellos que lucen decoración pictórica, aunque abundan más los que carecen de ella.



4. Armadura ochavada en la escalera. (Foto: Álvaro Holgado).

en plena ampliación de al-Hakam II en consonancia con los nuevos tiempos. La nave se cubría con una interesante techumbre con casetones decorados pictóricamente sobre arcos diafragma¹⁵. Por su parte, el obispo elegía para su enterramiento una elegante lápida en estilo mudéjar¹⁶. Con todo esto queremos significar el ambiente de “mestizaje” artístico tan rico y prolífico en que se estaban desarrollando estas obras y que daba pie a ese maridaje de estilos tan peculiar del mudéjar.

El hospital se vio acrecentado en 1562 con la compra de parte del Mesón del Rincón que estaba situado en la antigua calle Real, posteriormente denominada calle Nueva y en la actualidad Armas. Esta adquisición permitió la construcción de la enfermería alta y baja, de manera que el edificio alcanzó a partir de entonces la configuración con la que llegaría hasta el momento en que cesó su actividad como hospital¹⁷. A este periodo de ampliación parece corresponder la armadura ochavada de estilo mudéjar con lazo apeinado que cubre la escalera¹⁸, que comunicaba ambas enfermerías y se construye consiguientemente en esta época [4]. Se dispone sobre planta cuadrada, desde la que se transita al octógono mediante limas moameres con arrocabas, lo que posibilitaba que los paños se hicieran por separado en el taller y luego fuesen montados in situ generándose la calle de limas. Por la decoración la armadura es de lazo apeinado, de ocho en el harneruelo y en los cabos de los peinaos, en tanto que las gualderas sólo aparecen guarnecidas con las calles de limas y lazo muy simplificado que genera azafates harpados pareados y contrapuestos. Destacan en el harneruelo, además del sino generador de ocho, las aspillas con netos

15 JORDANO BARBUDO, M^a Á., *op. cit.*, p. 96.

16 *Ibid.*, p. 96-97.

17 BERGILLOS ARILLO, M., *op. cit.*, p. 137.

18 Es esta la única techumbre que nombra T. Ramírez de Arellano (*op. cit.*, p. 274).

macizados, que dejan entre sí los característicos perfiles de almedrillas y candilejos. Por su parte, los papos de la tablazón aparecen agramilados y policromados en tono dorado y verdoso¹⁹, acentuando la vistosidad de la cubierta.

La transición del cuadrado al octógono se lleva a cabo mediante la disposición de pechinas cuajadas de lazo apeinado. Pero, sin duda, el elemento que dota de singularidad a la armadura es la serie de arcuaciones en el arrocabe. Efectivamente, unos estilizados arquillos carpanceles sobre balaustres se ven enlazados y marcan rítmicamente la composición del arrocabe, al tiempo que se ven culminados por un dorado cordón que marca el tránsito a los paños de la cubierta; elemento este de los arcos para el que no hemos encontrado paralelo. Sí fue frecuente, por su parte, el uso del cordón como motivo decorativo en la carpintería de lo blanco, adquiriendo aquí un presunto mensaje iconológico, ya que está asociado, como es de general conocimiento, a la orden franciscana y recordemos que muy próximo al hospital se hallaba el convento de San Pedro el Real perteneciente a la orden, cuyos miembros prestaron sus servicios al hospital durante un tiempo²⁰.

Se trata de uno de los escasos ejemplares por tipología y ubicación con que contamos en la ciudad, pudiéndose equiparar al de la antigua casa-palacio de los Páez de Castillejo –hoy Museo Arqueológico y Etnológico-, al del palacio de Viana –procedente de Cabra-, o al de la casa de los Díaz de Morales, aunque en este caso vaya sobre planta rectangular. En otro tipo de estancias, que no sean la escalera, encontramos también paralelismos en ejemplos como el del comedor de la casa de los marqueses del Carpio, la estancia principal de la casa de la plaza de la Concha, la de los señores del Corral y otra –hoy desmontada- de la antigua casa de los condes de Hornachuelos. Este muestrario revela la extendida costumbre de emplear la carpintería de lo blanco como sistema perfectamente integrado en la arquitectura mudéjar y cómo este arte pervivió, alcanzando incluso el siglo XVII. De la complicación de las trazas y del grado de maestría requerido para poder realizar estos trabajos en madera nos habla el tratado de Diego López de Arenas publicado en 1633²¹ al que se siguieron otros posteriores.

Estas fórmulas o recetas para construir armaduras y techumbres planas, sin embargo, fueron conocidas y ampliamente utilizadas por maestros alarifes de prestigio desde época anterior. Hoy, a medida que se va conociendo mejor la documentación, es constatable el amplio uso que hizo a lo largo del XVI la familia de maestros mayores de la catedral, los Hernán Ruiz, por citar un ejemplo, de soluciones basadas en un amplio conocimiento y dominio de la realización de este tipo de cerramientos a la par que introducían en la capital y provincia el lenguaje

19 Respecto a la policromía de las techumbres del museo hay que hacer notar que todas han sido repintadas recientemente. Sin embargo, los tonos dorados y verdosos no son extraños a la carpintería de armar. Se pueden citar varios ejemplos donde se repiten, como la armadura del escritorio de la marquesa en el Palacio de Viana y la de la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe en la iglesia homónima de Baena.

20 El cordón aparece también como motivo ornamental en techumbres del convento de Santa Clara de la Columna en Belalcázar.

21 LÓPEZ DE ARENAS, D. *Breve compendio de la carpintería de lo blanco, y tratado de alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolas Tartaglia, y otras cosas tocantes a la leometría y pntas del compas*. Imp. Luis Estupiñán. Sevilla, 1633.



5. Techumbre de la Sala V. (Foto: Álvaro Holgado).



6. Detalle de una ménsula de cartela. Techumbre de la Sala V. (Foto: Álvaro Holgado).

renacentista. Su relación con el hospital se ha establecido mediante la atribución de la portada de su iglesia a Hernán Ruiz.

A la derecha del zaguán de entrada se halla la sala V que se cubre con un ejemplar original [5], aunque restaurado durante la intervención de Francisco Javier de Luque²², que sirvió de inspiración para hacer ya en época moderna el de la sala II. Se trata de una techumbre plana derivación de los alfarjes, pues sigue manteniendo el orden principal de vigas o jácenas apeadas en este caso sobre ménsulas de cartela, con balaustres y frontal moldurado, con el eje central luciendo collarino de cuentas ovoides, presentando la particularidad de que las molduras llevan incisiones en forma de media luna [6]. Sin embargo, el segundo orden de vigas o jaldetas se ha visto muy reducido en escuadría y ha perdido la labor de agramilado en sus papos, que ya sólo aparece en las jácenas. De esta forma, la techumbre tiene menos relieve y contrastes lumínicos, quedando las superficies entre jácenas reducidas a unos cuarterones. Posiblemente, esta simplificación respondió a cuestiones económicas al reducir la cantidad de madera de forma significativa. Sin embargo, estructuralmente sigue vigente la presencia de lo andalusí al no renunciar completamente a fórmulas tradicionalmente empleadas. Este modelo perduró ampliamente, utilizándose desde el siglo XVI al XVIII.

Gracias a la compra de dos casas de la calle Armas en 1943 se pudo dar continuidad a la colección creándose la Sala Mateo Inurria, hoy Sala VI, que acogió la obra del escultor. El proyecto fue firmado por Rafael La Hoz Saldaña y se comenzó en 1945 estando concluida cuatro años después²³. Este amplio espacio, “decorado al estilo tradicional cordobés”²⁴, se cubrió con techumbres hechas ex profeso en aquel momento, pero con la pretensión de que fueran acordes estilísticamente con las del

22 Algunos canes son de escayola. La reforma de esta sala se llevo a cabo al mismo tiempo que la de la Sala I y fue inaugurada oficialmente el 20 de diciembre de 1927 (PALENCIA, *op. cit.*, p. 82).

23 Aunque la inauguración oficial no sucedió hasta 1952 (*ibid.*, p. 118, 123, 127).

24 Según Palencia, a quien agradezco el dato, así consta en la documentación.



7. *Techumbre realizada entre 1945 y 1949 para la Sala VI. (Foto: Álvaro Holgado).*

resto del edificio. Dejando aquí patente que se trata de techumbres completamente nuevas, hemos de señalar que la fuente de inspiración para su realización estuvo dentro del propio edificio. Efectivamente, para cerrar las distintas naves en que está compartimentada la sala VI se empleó el mismo tipo de techumbre en cada una de aquéllas, combinando la estructura de un alfarje de dos órdenes de vigas, más el ladrillo por tabla [7]. Las jácenas descansan sobre ménsulas de cartela –todas nuevas– que en este caso figuran decoradas con hoja de acanto y roseta en la base del can, además de llevar los consabidos balaustres; tipo de can frecuente en casas palacio a partir del XVI avanzado y que debieron copiar de algún modelo cercano. Los papos de las vigas añaden en este caso la peculiaridad de aparecer con encintado, motivo que en realidad está repitiendo el que se encuentra en una techumbre de la contigua casa de los Romero de Torres. Respecto a los estarcidos que ornamentan los ladrillos, optaron por copiar algo más toscamente los motivos que se ven en el zaguán.

En definitiva, todo parece indicar que, con motivo de las obras de acondicionamiento de las salas del antiguo hospital que se iban ganando para museo, llevadas a cabo primeramente por Ricardo Velázquez Bosco y, tras su muerte, por su discípulo el arquitecto Francisco Javier de Luque (1871-1935), la cubrición de las salas conoció una profunda reforma, nada extraño teniendo en cuenta que en 1837, tras la severa merma de bienes y propiedades sufrida por el hospital con motivo de la desamortización, pasó a ser absorbido por el del cardenal Salazar, aunque después el edificio sirvió un corto tiempo como sede de la cofradía de la Santa Caridad. Entre 1842 y 1851 albergó la Junta Municipal de Beneficencia para convertirse en casa de vecinos hasta 1862, año en el que se instaló allí el Museo de Bellas Artes, la Biblioteca y después, la Escuela de Bellas Artes²⁵. Los avatares sufridos en estos años pudieron afectar al estado de conservación del edificio. Mientras que la armadura de la escalera permaneció in situ, así como el alfarje del zaguán de entrada y la techumbre de la sala II, el resto de las estancias de la primera y segunda planta debieron recibir los

25 BERGILLOS ARILLO, M. *op. cit.*, p. 84.



8. Artesonado de la Sala I procedente del convento de San Francisco de Lucena. (Foto: Álvaro Holgado).

artesonados procedentes del convento de San Francisco de Lucena o bien imitaciones de las techumbres ya existentes en el hospital durante las obras de reforma dirigidas por Luque que estuvieron concluidas en 1930²⁶. Todo parece indicar, por tanto, que entonces se imitaron los modelos originales para cubrir aquellos espacios que no tenían una cubierta en sintonía o que fueron fruto de ampliación, con el fin de dar al edificio y las salas dedicadas a exposición museística un estilo homogéneo.

Un importante capítulo lo constituyen los artesonados procedentes de Lucena, salvados *in extremis* por Enrique Romero de su venta en el mercado de antigüedades²⁷, intervención afortunada que le permitió contar con ellos para aprovecharlos en distintas dependencias del museo a medida que las obras iban marchando²⁸, a veces con mucha dificultad [8]. Así, la sala I o Sala Avilés²⁹ que había sido acondicionada por Ricardo Velázquez Bosco entre 1922 y 1923 e inaugurada en 1924³⁰, tras el traslado de la Escuela de Música que ocupaba el piso alto³¹, se vio beneficiada pocos años después con uno de los artesonados lucentinos gracias a la Real Orden de 1926 que



9. Detalle del artesonado de la Sala I. (Foto: Álvaro Holgado).

26 PALENCIA CERESO, J. M^a., *op. cit.*, p. 82.

27 La documentación relativa a este asunto aparece catalogada en MAIER, J. Y SALAS, J. *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Andalucía. Catálogo e índices*. RAH. Madrid, 2000, p. 190. Algunos de los documentos se pueden consultar en la página web de la RAH.

28 *Ibid.*, p. 79.

29 En la actualidad es la Sala I, pero en tiempos de Enrique Romero de Torres se conocía como Sala Avilés en recuerdo de la importante donación de obras de arte que hizo Ángel Avilés Merino (PALENCIA, *op. cit.*, p. 64 y 69).

30 Como se señaló anteriormente, la muerte de Velázquez Bosco en 1923 hizo que le sucediera en la dirección de las obras Francisco Javier de Luque.

31 *Ibid.*, p. 69. Al mismo tiempo se reformaba la sala V situada en planta baja, a la derecha del zaguán de entrada, obra que se inauguró oficialmente el 20 de diciembre de 1927 (*Ibid.*, p. 82).



10. Artesonado de la galería de entrada desde la Plaza del Potro al Museo de Bellas Artes y al Julio Romero de Torres. Procede del convento de San Francisco de Lucena. (Foto: Álvaro Holgado).

obligaba a enviar al Museo de Bellas Artes el artesonado de casetones triangulares que custodiaban los franciscanos en su convento tras su intento frustrado de venta³².

El artesonado, que debió llegar al museo a mediados de 1926, muestra una composición basada en la repetición de casetones cuyo núcleo es el hexágono, subdividido en seis triángulos equiláteros, cada uno de los cuales se decora con una estrella de seis puntas, perfiles moldurados con guarnición de dentellones y motivo sogueado en los papos de las viguetillas [9].

Esta interesante traza hexagonal hunde sus raíces en la Antigüedad romana y tiene curiosamente paralelos en paneles decorativos del Salón Rico de Madinat al-Zahra y en yeserías de la Sinagoga de Córdoba³³. El tema de la red de hexágonos bebe en la más antigua tradición clásica, para después ser incorporado en los repertorios palatinos sirios, como ha demostrado Kubisch al relacionar los paneles con hexágonos del Salón Rico con esquemas geométricos semejantes en una celosía de Qasr al-Hayr al Garbi del siglo VIII –Museo Arqueológico Nacional de Damasco- y en un tablero de la mezquita de al-Aqsa en Jerusalén fechado en la misma centuria³⁴.

En cuanto al artesonado de la galería de entrada al patio, que comparten el Museo de Bellas Artes y el de Julio Romero de Torres, fue colocado por García Hernández en 1951 al mismo tiempo que disponía otro en la Sala del Patronato³⁵. Está formado el de la galería por casetones o artesones cuadrados que lucen la madera

32 BARBADO PEDRERAY CASTRO CASTILLO, *op. cit.*, p. 11, donde se puede seguir toda la peripecia del intento de venta de las techumbres por los frailes y su paralización gracias a la rápida actuación de E. Romero de Torres. El lote estaba formado por los artesonados de las galerías norte y sur del claustro y la armadura de la escalera, la cual al parecer está desmontada en un almacén del ayuntamiento de Lucena a la espera de ser restituida al convento algún día. Por carta de José de la Torre y del Cerro informando sobre estos sucesos a la Academia de la Historia se sabe que tenía una superficie de 24 m² (texto completo en página web de la RAH, signatura CACO/9/7952/102(5); catalogada en MAIER, J. Y SALAS, J., *op. cit.*, p. 190).

33 JORDANO BARBUDO, M^a Á. *La Sinagoga de Córdoba y las yeserías mudéjares en la Baja Edad Media (inédito)*, p. 86-87.

34 KUBISH, N. "La decoración geométrica del Salón Rico de Madinat al-Zahra". *El Salón de Abd al-Rahman III. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Córdoba, 1995*, p. 74.

35 PALENCIA CERREZO, J. M^a., *op. cit.*, p. 126-127.

11. Detalle del artesonado de la galería de entrada. (Foto: Álvaro Holgado).



en su color [10]. Cada artesón muestra dentellones en la moldura más próxima a los verduguillos que se encadenan mediante una decorativa cinta, dejando que en el fondo del artesón luzca una estrella de cuatro puntas [11]. Nuevamente se aprecia cómo, aunque el sistema constructivo es de inspiración clásica tal y como se resuelve mediante casetones, la decoración nos trae reminiscencias de lo andalusí –ya muy tibias- al escoger la estrella como motivo central.

Todas estas piezas lucentinas se han fechado en el siglo XVII, momento en el que se rehace por completo el convento franciscano³⁶. La tardía datación del conjunto hace que estos artesonados de tradición clásica rompan con la imagen barroca que en teoría debería ser pertinente, con lo cual, si como parece es cierta la cronología del cenobio, estaríamos ante otro ejemplo de pervivencia de modelos que arraigaron profundamente en el gusto estético de los comitentes.

Los otros artesonados procedentes de Lucena se encuentran repartidos en fragmentos que se cortaron a medida para su acoplamiento en algunas de las dependencias de la casa de los Romero de Torres, junto al museo, en diferentes años. Así, en una pequeña parcela adquirida junto al jardín interior de la casa, Francisco Javier de Luque construyó entre 1926 y 1930 un pabellón que serviría como estudio y taller de restauración, utilizando un tramo de artesonado de casetones triangulares en el pórtico de entrada. Otro se colocó en 1938 en la antigua vivienda del portero, que pasaría a integrarse en la Sala del Patronato³⁷, situada en el lado que cierra al este el patio principal que comparten los dos museos, y es del mismo tipo que el artesonado que cubre la galería de entrada desde la Plaza del Potro, es decir, con casetones cuadrados.

Por citar ejemplares con los que guardan ciertas semejanzas este conjunto de artesonados lucentinos cabe traer a colación los del patio principal de la antigua casa-

36 V.V.A.A. *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Universidad de Córdoba, 1995, p. 597-598.

37 Dicha dependencia formaba parte de la casa de los Romero de Torres y fue anteriormente vivienda del guarda, hasta que en 1937 la donación de una serie de obras de Romero Barros hizo que se convirtiera primero en la denominada Sala romántica y poco después en Sala Romero Barros (PALENCIA, op. cit., p. 108-109).

palacio de los Páez de Castillejo, actual Museo Arqueológico, en la cual estuvieron interviniendo los Hernán Ruiz.

Por último hay que citar el ejemplar que cubre una de las estancias principales de la casa de los Romero de Torres, donde curiosamente se encuentra hacia mitad de la sala una columna reutilizada con capitel califal de avispero. La techumbre es plana y por su tipo y características pudo ser resultado de una intervención durante el siglo XVIII, pues dibuja cuarterones compartimentados por viguetillas, siendo lo más llamativo las vigas con papos decorados mediante cintas entrecruzadas que descansan sobre ménsulas de cartela guarnecidas con motivo perlado en su frente. Las concomitancias con algunos elementos de aquellas techumbres que se hicieron a comienzos del siglo XX para las salas II y VI del museo hacen considerar la posibilidad de que éstas de la casa sirvieran de inspiración.

En definitiva, a lo largo de algo más de tres siglos, desde finales del XV hasta el XVIII, se está desarrollando en tipologías diferentes la carpintería de lo blanco a través de un interesante repertorio de techumbres, desde la armadura ochavada de la escalera, pasando por los alfarjes y las cubiertas de ladrillo por tabla, los artesonados –si bien estos proceden de Lucena-, hasta culminar con la derivación de los alfarjes en el ejemplar plano con vigas decoradas de la casa. En su conjunto ponen de manifiesto el amplio repertorio de soluciones para el cerramiento de distintos tipos de espacios.

Enrique Romero de Torres, que había nacido en aquella casa y heredó de su padre, Rafael Romero Barros, su pasión por el arte y las antigüedades, supo, como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos y respaldado por el buen hacer de los arquitectos Ricardo Velázquez Bosco, Francisco Javier de Luque y Rafael La Hoz Saldaña, encauzar su inquietud por preservar el patrimonio, interesándose por la restauración de las techumbres e incluso por la recuperación de las del convento de San Francisco de Lucena impidiendo, gracias a su tesón, que se les perdiera el rastro en el mercado de antigüedades.

Patrimonio Cultural, el paisaje de la imagen expandida

Clotilde Lechuga Jiménez

Investigadora vinculada a la Universidad de Granada

RESUMEN

Tomamos fuentes de la historiografía del arte para documentar y analizar la educación de la mirada en occidente, el mensaje transmitido y su repercusión en la sociedad. También se muestra el trabajo de distintos artistas del siglo XX y XXI, que añaden al plano bidimensional la experiencia en el medio ambiente, del recorrido y la noción del tiempo. Finalizamos con un modelo como referente de integración y conocimiento del Patrimonio Cultural y el Patrimonio Natural.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio Cultural/ Patrimonio Natural/ Paisaje/ Imagen/ Arte.

Cultural Heritage, the landscape of the expanded image

ABSTRACT

We study art history sources to document and analyze visual education in West culture, the message and its impact on society. It also shows the work of different artists of the XX and XXI century that add to the two-dimensional surface the environment experience, by walking and by the notion of time. We conclude with a pattern of integration and knowledge of Cultural Heritage and Natural Heritage.

KEY WORDS: Cultural Heritage/ Natural Heritage/ Landscape/ Image/ Art.

INTRODUCCIÓN.

En nuestra idea de la ventana transportable, como elemento visual descontextualizado, es menester tomar conciencia de la educación de la mirada desde occidente, para entender ciertas fuentes gráficas expuestas en dos dimensiones. El uso de ello como objetos comercializados -expresados de forma masiva-, *La deshumanización del arte* reflexionado por José Ortega y Gasset, y la pérdida del aura en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, anunciada por Walter Benjamín, quedan como conceptos lejanos, cuando nos planteamos el distanciamiento crítico que de ello hacemos en el día a día. La accesibilidad a las herramientas de reproducción de lo cotidiano, igualmente, nos genera un hábito en su uso, además de un conocimiento del útil, pero no un planteamiento de cómo, por qué y qué queremos expresar. En otras palabras, es sencillo apretar el botón y copiar y pegar o trasladar imágenes estáticas o en movimiento en una cámara digital, sin pensar el sentido de la imagen o las imágenes que se exponen y la lectura que realizará el

* LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde: "Patrimonio Cultural, el paisaje de la imagen expandida", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 351-361. Fecha de recepción: Junio de 2011.



1. Comercialización de la obra de Pablo Picasso, *La Baignade* (1937).



2. © Clotilde Lechuga, *Peggy y Picasso en Granada* (2010).

receptor, algo profundamente inquietante y abierto a interpretaciones. En estos casos, el intermediario/a tiene la responsabilidad de ser cuidadoso o cuidadosa con lo ofrecido. En este punto, existe una diferencia con los artistas que sí se plantean la utilización de según qué materias e instrumentos, cuando tienen la voluntad y la <<necesidad>> de comunicar una inquietud, mostrar una vivencia o compartir un conocimiento. De hecho, esa actitud y pensamiento crítico debemos defenderlo al formar parte de una sociedad que tiene que dejar de ser paternalista para concienciarnos de nuestra mayoría de edad y expresarnos como civiles artistas, creadores, usuarios o teóricos, entre otros sectores. La <<ventana transportable>>, que nos refiere la imagen del objeto en el soporte bidimensional, nos permite la apropiación de la obra de arte, como hemos sugerido con los imanes del Museo Peggy Guggenheim Collection de Venecia, en los que se reproduce el objeto pictórico de alguno de los artistas, perteneciente a su colección privada. En el reverso del imán aparecen los datos de identificación. La siguiente ilustración muestra la reproducción del cuadro de Pablo Picasso, el cual, de este modo tan simple, pasa a formar parte de nuestro inventario doméstico a escala reducida, decorando, por ejemplo, electrodomésticos como el refrigerador de la cocina, y si se desea, con una funcionalidad sosteniendo anotaciones u otros *souvenirs*. La “apropiación” entra en el territorio privado de nuestro entorno cotidiano. [1 y 2]

La puesta en valor del patrimonio visual-claramente cultural en lo que exponemos aquí- es una labor desarrollada fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, tras la destructora guerra mundial europea, cuando las reconstrucciones de las ciudades y espacios monumentales toman la importancia de la geografía del propio cuerpo humano. Recuperar la solidez de lo destruido es dar visualidad a la

reconstrucción de la masacre personal y social. También surge una conciencia del espacio. El propósito es contextualizar la obra integrada en el Patrimonio Natural, del que sin duda formamos parte, refrescándonos la mirada con paisajes conocidos, que han ido reinventándose, en muchas ocasiones a nuestro capricho, y por ello componen nuestro legado paisajístico, como una identidad más, dentro del concepto desarrollado al que denominamos patrimonio cultural.

MATERIALES Y METODOLOGÍA.

1. LA IMAGEN SIN PERSPECTIVA.

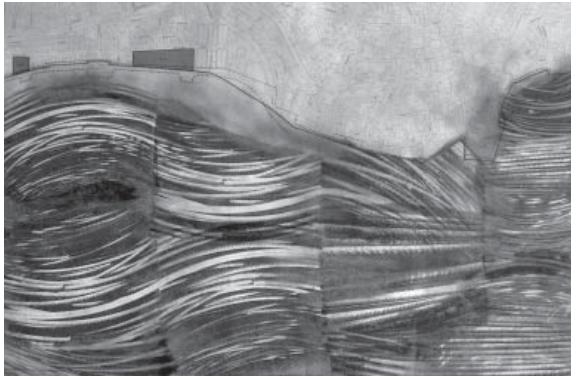
Nuestra propuesta para entender y difundir el concepto patrimonial es la de contrastar distintos elementos que consideramos dentro del apartado de uso social, cultural y de ocio. La metodología utilizada es la enunciación de elementos y la comparación de éstos, a partir de los cuales reflexionamos sobre las posibilidades que tienen los mensajes de evolucionar en su comprensión y aceptación. De ello surge la intención de realizar un estudio abierto a nuevas aportaciones materiales y metodológicas, con anexos que permitan desarrollar una información no codificada, receptiva a distintas valoraciones y autores.

Tomamos estas palabras de Jesús Rubio, que nos parecen interesantes como premisas en este artículo para describir dos funciones del arte, que podemos aplicar a las imágenes expandidas en superficies planas, como son los soportes en papel o en las pantallas de los ordenadores, la televisión o el cine.

“El arte interviene con una función integradora, organizativa que se lleva a cabo a partir de la representación. Esta organización del arte para con la naturaleza tiene dos líneas básicas que reflejan la doble significación del término naturaleza. Una objetiva encaminada a la representación de lo empírico y contingente, y otra más subjetiva que tiende más hacia lo interior, lo oculto e irracional, en la que lo metafísico es habitualmente integrado.”¹

El arte, en la representación bidimensional gráfica, abarca esas dos líneas de doble significación: una de contenido científico, basada en la captación del hecho o del dato, y otra, en la que la subjetividad, tanto del autor/a como del receptor/a, es la propuesta en sí. En estas variantes nos encontramos cuando iniciamos el proceso de captación del espacio desde las vistas aéreas. La propuesta que en el segundo futurismo italiano de 1929 Marinetti da a conocer con el *Manifiesto de la Aeropintura*

1 RUBIO LAPAZ, Jesús: "La Poética de Aristóteles y su vigencia en el arte contemporáneo", en ALVAREZ MORAN, M. C. y IGLESIAS MONTIEL, R. M. (coord.): *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*. La Habana (Cuba), 1999, págs. 441-446.



3. © Charo Carrera,
*Cartografía I. Mixta sobre
papel 79x48cm (201?)*.

está representada con importancia por la obra de Prampolini, basada en la acción de pintar desde las alturas –desde un aeroplano- y en movimiento –mientras éste se desplaza –, constituyendo el acto de mayor modernidad al obtener distintas visiones desde un punto de vista poco cotidiano, y más en ese momento del primer tercio del siglo XX. El movimiento que queda representado en una visión estática constituye otro apartado de estudio. La intención de la mirada cenital de representar el mundo con mayor amplitud de lo que se ve, sin elementos que nos interrumpan el encuadre debido a que no hay puntos de fuga lineales, -al carecer de perspectiva pues el fondo del paisaje es el soporte terráqueo- es totalmente distinta a la desarrollada por la metodología empírica del Renacimiento Italiano, la cual aportaba continuados datos de los distintos estudios científicos, que se elaboraban sobre el objeto en el espacio, la variación de la luz en su proyección y la variabilidad de su visión según el distanciamiento medido y representado en papel, para su futura representación en cualquier otro soporte. La vista de pájaro se choca contra la pared de la tierra. Los azules de los mares y de los ríos no tienen posibilidad de horizonte. El mismo color en la representación del cielo permite la idea de profundidad conocida por nuestra mirada, pues sabemos que existe un fondo, normalmente compuesto por un territorio conocido, aunque en ocasiones sean descripciones completamente ajenas a nuestro entorno paisajístico. En cambio, la materialidad del agua tan sólo permite reflejos de un universo plano geoméricamente, éste es, donde el haz de luz es siempre una línea recta. Es literalmente un espejo. Una superficie que emite el reflejo de la imagen bidimensional ². [3]

2 Es justo mencionar las intenciones de la artista plástica Charo Carrera con su obra, por lo que a continuación insertamos sus palabras en una nota de 2010, las cuales tienen un claro compromiso con las redes de inter/trans- actuación de la denominada biodiversidad o co-evolución, “Con estas obras estoy estudiando la intervención que el hombre hace en la naturaleza, bien sea a través de terrenos cultivados, montañas aprovechadas para formar salinas o terrazas de arroz u otros cultivos, así como la estructuración del núcleo habitable. Caminos que empiezan y que se cruzan, construcciones que forman nuestra casa, nuestra ciudad; labores de campo que conforman una red, un sistema reticular que se repite también y que se encuentra en todos los organismos, ya sean vegetales, animales o minerales.”

4. Leonardo da Vinci,
Paisaje a vista de pájaro
(1502).



Son admirables - mirar con distancia/acción de mirar- los paisajes a vista de pájaro que en 1502 realizó Leonardo da Vinci -cuando fue contratado como ingeniero militar al servicio del general César Borgia-, en las que registra con dibujos la descripción topográfica de la zona central de Italia³. [4]

La abstracción de la mirada aérea inventada, para que el espectador entienda la geografía y la topografía del territorio, parece algo extraordinario por la claridad expositiva y comunicativa de esta ilustración, si no supiéramos que estamos ante un trabajo llevado a cabo por Leonardo, el mismo genio que en la segunda mitad del siglo XV, mide los objetos en el espacio e investiga el efecto de la mirada sobre un plano tridimensional geométrico –volumen- y sobre una superficie plana bidimensional, participando y enriqueciendo -en el sentido más creativo- la búsqueda de la interpretación de la perspectiva, aplicando una metodología científica basada en el dato y su traslación al soporte papel, en relación con el estudio de la percepción visual humana⁴.

Algunos de los planos realizados con ahínco en Europa, desde finales del siglo XV, fueron elaborados por topógrafos e ilustradores, con un cometido funcional para el sector militar. En lo referente a la tipología de imágenes corográficas, la descripción es una vista cenital sobre la ciudad. Está claro que para elaborar el mapa de la *Ciudad de Imola* (c. 1504), el artista utilizó “un astrolabio o un instrumento muy parecido para obtener las medidas de sus mapas”, “una brújula de la rosa de los vientos” y “contaron

3 ZÖLLNER, Frank: *LEONARDO DA VINCI (1452-1519)*. Köln, Taschen, 2004, p. 67.

4 En el libro del profesor KEMP, Martin: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, AKAL, 2000 se expone, de forma detallada, los distintos estudios de los diferentes planos que nos ofrece el espacio y la reinterpretación llevada a cabo por la Historia del Arte, en la cultura occidental, desde el Renacimiento Italiano.



5. *Ambrosio de Vico, Plataforma de Granada (1613).*

a pasos él y sus ayudantes⁵. Vemos que aproximadamente un siglo más tarde se realizan planos similares como el de la ciudad de Granada, a principios del siglo XVII, realizado por el arquitecto Ambrosio de Vico. [5]

Lo que nos muestran estos documentos son una información científica desde una mirada ficticia, desde la idea de que el ojo humano, por sí sólo, es incapaz de encuadrar con la vista espacios tan amplios de la superficie terráquea a la vez, ni tan esquematizados, por lo que es evidente que nos encontramos ante interpretaciones de áreas y de su trazado urbano.

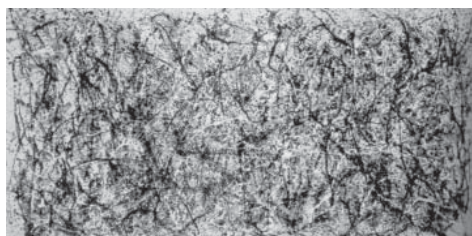
En el siglo XXI, la certeza técnica mostrada por la fotografía satélite nos muestra la imagen realizada por una máquina desde el aire, a muchos kilómetros de distancia. La fotografía llega a ser la culminación de los estudios sobre la plasmación del objeto en dos dimensiones y los estudios sobre perspectiva comenzada en el Renacimiento Italiano. El avance de ésta y sus captaciones fidedignas es algo que nadie pone en duda, aunque se nos ofrezca imágenes imposibles de visualizar por el ojo humano de modo natural, sin la utilización de herramientas que nos acerquen el objeto o la zona encuadrada. Google Earth ha revolucionado el sistema de mapas y vistas aéreas, consiguiendo estar en el mercado *on line* gratuito, como un accesorio útil. Ha creado la necesidad en la sociedad actual, ofrece su servicio y es consumida cada vez más por los usuarios de todo el mundo. Nuestra capacidad lectora entiende perfectamente el lenguaje de la descripción de unas imágenes, que de nuevo son imposibles de captar en su totalidad por las limitaciones físicas del ser humano, pero sí lo son por lentes. (Nosotros las podemos ver fragmentadas y reunir en nuestra memoria). Todas estas vistas carecen de perspectiva y verosimilitud en cuanto a la posibilidad óptica antropológica. [6]

5 *Ibidem*, p. 183.



6. © Google Earth, Málaga (2010).

7. © Jackson Pollock, *Echo (Number 25)* (1951).



Contrastando con el arte objetivo –imaginativo- y empírico de la técnica fotográfica tenemos el arte subjetivo del expresionismo abstracto de Jackson Pollock, también sin referente de perspectiva lineal, ni atmosférica, sin ningún signo de profundidad. La técnica del *drip paintings* que utiliza la fuerza de la gravedad de la Tierra, para hacer caer el fluido pigmentado, se encuentra con la imposibilidad de transgredir esa pared que es el suelo con la materia, pero sí con la mente, al crear una atmósfera envolvente. Las cinco obras expuestas en este punto poseen denominadores comunes: las miradas cenitales, la necesidad de reinterpretarlas tras la interpretación primera del autor/a o máquina y la falta de perspectiva. [7]

2. EL OBJETO CONTEXTUALIZADO.

Los grabados publicados por Goerg Braun y Franz Hogenberg, en Colonia, para ilustrar *Civitates Orbis Terrarum* “voluminosa obra de seis volúmenes, que vieron la luz entre 1572 y 1617, con 363 láminas que representan a 531 poblaciones”⁶ es una muestra del interés, que en este sentido, se tenía hacia las vistas corográficas. En este caso, *Vistas* que se pudieran confundir con el término paisaje, pues están próximos en su apreciación del territorio o país.

6 CAMACHO MARTÍNEZ; Rosario: “Apuntes sobre la planimetría de Málaga. Para una lectura de la ciudad en la Edad Moderna”. En: *Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*. ASENJO RUBIO, Eduardo y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (edit.). Málaga, Universidad, Dpto. Historia del Arte, 2008, p. 102.



8. Hendrick Goltzius, *Paisaje de dunas cerca de Harlem* (h. 1603). Dibujo.



9. © Robert Smithson, *Muelle en espiral* (1970).

Durante siglos, en la cultura occidental, la emancipación del término <<paisaje>> ha correspondido a una independencia dentro de la disciplina de la pintura, contribuyendo a la construcción de este término con otro sentido diferente al que originariamente se tenía de <<país>>. Según escribe Javier Maderuelo⁷, fueron los pintores holandeses, de principios del siglo XVII, los que incluyen el término (*landtshap*) en la disciplina de la pintura de forma autónoma y, por tanto, su correspondiente concepto de territorio aislado, encuadrado y descontextualizado. [8]

La representación del paisaje y sus cambios de valor se han ido modificando durante siglos en la cultura occidental, con ejemplos como las dos vistas *Vista de Toledo* (ca. 1600) y *Vista y plano de Toledo* (ca. 1610)⁸ pintadas por El Greco sobre la ciudad de Toledo⁹, en las cuales se describe la ciudad, con sus edificios ilustres y la muralla que la circunda, o la poderosa presencia de la Naturaleza que le adjudicaron los románticos, como podemos apreciar en la trayectoria de Caspar David Friedrich, con algunas de sus obras como el célebre cuadro de *El caminante frente al mar de niebla* (h. 1818). Pero nos queremos centrar en el siglo XX y XXI, en el que la conciencia ecologista se declara como protectora medioambiental. Según Javier Hernando podríamos datar su origen o surgimiento en 1971, con un hecho concreto, “un grupo de canadienses a bordo de un viejo barco llamado *Phillys Cormak* intentaron oponerse al desarrollo de las pruebas nucleares realizadas en la isla de Amchitka, situada en el Pacífico norte. Sería el fermento para la constitución de Greenpeace.”¹⁰. Las manifestaciones artísticas

7 MADERUELO, Javier: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Abada, 2005.

8 El estudio de esta *Vista* es de mayor complejidad, requiriendo la aproximación a ella como estudio sobre <<iconografía>> añadido al de la <<mirada>> que realizamos.

9 Para Javier Maderuelo este cuadro no representa una vista topográfica ni una pintura emblemática, debido a que reúne una vista desde el norte de la ciudad y otra desde el sur creando una “contradicción de dos vistas”. Además el autor piensa que este cuadro -y otros dos más de vistas de Toledo que estaban en su taller, tras su muerte- pudieran haber sido utilizados como modelo de paisaje de fondo, pasando a considerarse “paisaje autónomo”. *Opus cit.* MADERUELO, Javier. *El paisaje...*, p. 314.

10 HERNANDO, Javier: “Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica”. En: *Tendencias del arte*

en los parajes naturales como las actuaciones del *Land Art* un año antes, nos indica que la motivación estaba iniciada, como aparece en la obra de Robert Smithson, en la que deja a la Naturaleza que se exprese en su medio, tras haber sido intervenida por la mano del ser humano. [9]

Aunque en 1995, la obra de Richard Long propusiera algo más que las dos dimensiones en las que quedan registradas las imágenes que estamos mostrando. La lectura del texto bajo el cuadrado que representa el azul del cielo, en el que hay cabida para múltiples universos, nos añade la medida con cronómetro del tiempo, la cuarta dimensión: un recorrido de tres días medio caminando, desde la desembocadura del río Loira (Francia) hasta la primera nube. [10]



A CLOUDLESS WALK

AN EASTWARD WALK OF 121 MILES IN 3½ DAYS
FROM THE MOUTH OF THE LOIRE TO THE FIRST CLOUD

FRANCE 1995

10. © Richard Long, *A cloudless walk* (1995).

La escultura y la arquitectura tienen su lugar en la realidad tridimensional, constituyendo un volumen al que estamos obligados a rodear, para apreciar el mensaje que quiere ser transmitido, como exponen Richard Long en lo referido al Patrimonio Natural o Richard Serra en el Patrimonio Cultural. La reproducción mecánica difundida en libros, postales u otros soportes, según el texto *Sobre la fotografía* de Walter Benjamin¹¹, es una herramienta que nos permite disfrutar la obra de arte al poderla dominar con la mirada – y como objeto- en dimensiones minimizadas. Actualmente, la difusión en la red es lo que nos facilita ese poder de llegar a, prácticamente, todos los lados, sin salir de casa, como ocurría con la cartografía decorativa holandesa del siglo XVI. Utilizamos la pantalla del ordenador para navegar por internet y recorrer distintas ofertas internacionales. En muchas ocasiones, la imagen mostrada, aislada y encuadrada, nos atrae y nos seduce para ir al lugar y posteriormente, *in situ*, nos quedemos admirando la misma <<ventana transportable>> ofrecida por los medios. Imágenes que buscamos para reproducirlas como vivencia y certificación de su existencia. Nuestro deseo es interactuar en ese espacio y tener otras experiencias. El acercamiento al objeto se presenta primero desde el plano visual, empequeñeciéndolo en la mayoría de las ocasiones, para despertarnos la necesidad de visitarlo. Richard Serra nos hace caminar y experimentar la sensación del espacio, interactuando en el recorrido, el tiempo, el entorno donde se encuentra su escultura y con nuestra dimensión corpórea. [11]

de tendencias a principios del siglo XXI. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2004, p. 56.

11 BENJAMIN, Walter: *Sobre la fotografía*. Valencia, PRE-TEXTOS, 2004.



11. © Richard Serra, *Serpiente*. Museo Guggenheim. Bilbao.



12. © Anish Kapoor. *See Mirror* (2006).

El artista Anish Kapoor aquí juega con la imagen del Patrimonio Natural, en la naturaleza y con la reflexión de ésta, al exponer un espejo gigante cóncavo en una playa. En él los paseantes se pueden ver reflejados, incluidos en el paisaje, formando parte activa de la obra expuesta. En una entrevista, en 1998, colgada en su página web, nos explica la misión o responsabilidad que siente que tiene como artista,

“Is it my role as an artist to say something, to express, to be expressive? I think it’s my role as an artist to bring to expression, it’s not my role to be expressive. I’ve got nothing particular to say, I don’t have any message to give anyone. But it is my role to bring to expression, let’s say, to define means that allow phenomenological and other perceptions which one might use, one might work with, and then move towards a poetic existence.”¹² [12]

En la actualidad se están ampliando las posibilidades de disfrutar del Patrimonio Cultural y del Patrimonio Natural de manera conjunta con los estudios desde distintas disciplinas. Un modelo que contiene elementos citados en este artículo en el uso patrimonial y la difusión de la imagen es el realizado por el Patronato de La Alhambra y el Generalife. Los monumentos y sitios arqueológicos se contextualizan en su entorno natural. “Al adscribirse en 1921 los Jardines del Generalife se amplía el concepto y el territorio. Hay que considerar que los cambios que suceden durante siglos en la

12 <http://www.anishkapoor.com/> [Consultado 29/11/2010]. De las conversaciones entre Anish Kapoor y Homi K. Bhabha. Traducción libre del inglés al español de la autora: “¿Es mi función como artista decir algo, expresar o ser expresivo? Creo que mi función como artista es llevar hacia la expresión, pero no ser expresivo. No tengo nada especial que decir, no tengo ningún mensaje que dar a nadie. Pero es mi función llevar hacia la expresión, esto es, definir significados que permitan a las percepciones (tales como la fenomenológica y otras), con las que podemos trabajar y usar/utilizar, para así movernos entorno a una existencia poética.”.



13. © Clotilde Lechuga, *Recordando Granada* (2010).

colina Sabika van consolidando el paisaje que tenemos de ella.”¹³. El <<paisaje>> construido por el hombre cobra mayor sentido al entender la formación de la topografía que define el lugar a través de su geología. El *Territorio Alhambra*¹⁴ se expande fuera de las murallas del conjunto histórico, constituyendo un referente con la aportación de datos investigados por científicos y técnicos. Intramuros y extramuros se ofrece la opción de disfrutar y comprender directrices nuevas en el campo de la expresión artística -historicista y actual al apostar por el trabajo de artistas que contribuyan a la innovación en la mirada del sitio, las emociones y experiencias que se descubren-. La imagen expandida del lugar es sólo un avance del disfrute del legado patrimonial. Es un anzuelo visual para que culmine en una experiencia en el aprendizaje. [13]

DEBATE Y CONCLUSIÓN.

La intención artística como interpretación de la realidad en su espacio, cambia continuamente entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la creación y la documentación. Se trata de un binomio que evoluciona como concepto y como herramienta, a través de la Historia del Arte, la Historia de la Humanidad y la Historia de la Mirada.

13 LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde: “Paisaje Cultural y Patrimonio Visual: Granada y Málaga”. En: *IV Seminario Internacional CULTURA Y COOPERACIÓN: Formación y capacitación en Patrimonio como alternativa de desarrollo sostenible*. Granada, 2010. Restauradores Sin Fronteras www.a-rsf.org, 2010, p. 41.

14 En 2010 se publicó el *Plan Director de La Alhambra 2007-2015* –galardonado con el premio *Europa Nostra* en noviembre de 2010- en donde se detalla las investigaciones y actuaciones que ofrece el Monumento inscrito en la lista de Patrimonio Mundial por la UNESCO. Para más información se puede consultar su página de difusión en la red www.alhambra-patronato.es/ [Consultado 18/5/2011].

■ Templum sive Theatrum. Recursos escénicos y espacio sacro

Rubén López Conde
Universidad de Jaén

RESUMEN

Algunos reputados estudiosos han advertido del abuso que supone emplear indistintamente los términos barroco y escenografía. Sin embargo, con ser cierta esta observación, el teatro y sus modos llegaron a desbordar el específico espacio de la representación para percutir en otras parcelas de la cotidianidad y las artes del período, encontrando en el recinto sagrado un campo particularmente fértil para el cultivo de su falaz semilla.

PALABRAS CLAVE: teatro/ templo/ escenografía/ tramoya/ perspectiva/ ingeniero/ Cosimo Lotti/ autómata/ retablo/ tabernáculo/ Monumento/ Cuarenta Horas.

Templum sive Theatrum. Stage resources and sacred space

ABSTRACT

Some renowned scholars have warned against the abusive use of the terms baroque and scenography as synonyms. However, although this is a correct observation, Theatre and its ways exceeded their specific borders to have significant effects on other areas of everyday life and Art in that period, finding in the sacred places a fertile ground to cultivate its treacherous seed.

KEY WORDS: theatre/ temple/ scenography/ stage machinery/ perspective/ engineer/ Cosimo Lotti/ automaton/ altarpiece/ tabernacle/ Monument/ Forty Hours.

«Gracias a Dios se acabaron estas tramoyas teatrales en los templos, que tantos perjuicios causaron a los buenos retablos, al gusto y adelantamiento de la arquitectura y al decoro de los mismos templos».

Ceán Bermúdez¹

PROEMIO.

La naturaleza teatral del complejo universo barroco fue tempranamente advertida por pensadores e investigadores. Muchos fueron los que penetraron (y aún en la actualidad siguen haciéndolo) por entre sus complejas formas e implicaciones, anotando no sólo la pluralidad de manifestaciones que habían exhibido su falaz envoltura, sino también el carácter instrumental que su explotación dirigida había llegado a suponer.

* LÓPEZ CONDE, Rubén: "Templum sive Theatrum. Recursos escénicos y espacio sacro", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 363-385. Fecha de recepción: Febrero de 2010.

¹ CEÁN BEMUDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. 3, Madrid, 1800, p. 82.

En nuestro país, fue el profesor Emilio Orozco² quien más decididamente insistió en el meditado *desbordamiento* que de lo teatral había sufrido la entera vida barroca, consagrando buena parte de sus celebrados estudios a este singular y *epidémico* fenómeno y desglosando con lúcida perspicacia gran parte de sus heterogéneas expresiones. Entre otras parcelas así afectadas se refirió a la *dramatización* de la función religiosa, reconociendo la artificiosa práctica de oficiantes y predicadores; práctica paradójicamente desplegada en uno de sus más primitivos espacios escénicos, el templo, ahora impregnado de un renovado *mimetismo dramático* y servido con hiperbólica escenotecnia³. Una *teatralización* a la que acudieron en fructífera simbiosis la más moderna práctica artística y los preceptos emanados de Trento (sobre el principal sustento del valor pedagógico atribuido a las imágenes, con evidentes repercusiones en la conformación y desarrollo de la cultura visual del período, y mediante el reforzamiento del culto a la Eucaristía y los Santos, hecho que afectará no sólo a las prácticas celebrativas de la época, punto de confluencia de las tres variables de nuestra ecuación: lo sagrado, lo artístico y lo teatral, sino también al surgimiento y desarrollo de una complicada *maquinaria* arquitectónica, vinculada a estas nuevas formas sublimadas del culto y que condensará la mayor parte de los efectos escénicos del espacio sacro, a saber: altares, retablos y tabernáculos), deviniendo así un conjunto elocuente de altos valores escenográficos. Huelga decir que esta mixtura encontró un poderoso aglutinador en el extraordinario desarrollo de los multiformes hechos teatral y festivo.

En este sentido, la vasta senda abierta por el profesor Orozco ha sido continuada, no sin retrocesos, por otros muchos estudiosos del teatro y las artes del período. Y es aquí que conviene aludir a las aportaciones realizadas de dos reputados investigadores de ambas esferas del conocimiento: los profesores Díez Borque⁴ y Rodríguez G. de Ceballos⁵.

El primero, avisado del reduccionismo que suponía para el conocimiento de la bullente y compleja realidad teatral del Siglo de Oro un estudio exclusivista de los géneros mayores, un acercamiento purista al análisis del *espectáculo teatral*, «la preocupación por la letra [...] más que por la realidad escénica», señaló la necesidad de hacer extensivo su examen a nuevas (por cuanto apenas exploradas) *órbitas de teatralidad*; estas, *concéntricas* y *decrecientes* en intensidad teatral, abarcarían una miríada de ámbitos, géneros y representaciones, ocupando no pocas de sus

2 *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969; y «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), pp. 171-188.

3 De hecho, es posible encontrar dispositivos escenográficos -aun en sus formas más elementales- ya en época tardomedieval: autómatas, imágenes articuladas o ciertos mecanismos de tramoya aérea.

4 «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del siglo XVII», *Criticón*, 42 (1998), pp. 103-124.

5 «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», en DE LA GRANJA, A. et alii (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 137-154.

categorías ciertas dramatizaciones y liturgias habidas en iglesias y conventos (más o menos alejadas del núcleo de intensidad plena, ocupado por los *géneros canónicos*), servidas en su praxis de formas y recursos enteramente teatrales.

Desde la historiografía del arte, ha sido el académico Rodríguez G. de Ceballos el que parece haber mostrado una mayor inclinación por el estudio de estas parcelas de intercomunicación entre sendas realidades (teatral y artística, pero también religiosa), escudriñando bien los complejos mecanismos de escenificación del teatro cortesano aurisecular, bien la específica personalidad artística de sus todavía mal conocidos creadores, los ingenieros-escenógrafos, bien la concreta irradiación de sus técnicas al específico ámbito de los templos. En la materia que aquí nos concierne, la presencia de dispositivos teatrales en los espacios sagrados, su análisis ha quedado centrado en las formidables *máquinas* retabísticas del Barroco español (sobre las que igualmente se han referido Martín González y Bonet Blanco)⁶, reparando sutilmente en la polarización de sus efectos escenográficos en torno a sagrarios, tabernáculos y manifestadores *eucarísticos* (que obedecerían a la mentada exaltación promovida desde Trento): la aplicación focalizada de efectos lumínicos, la inclusión de bastidores con perspectivas fingidas, el empleo de telones de boca o la instalación de complejos mecanismos de tramoya harían del recinto sagrado un espacio para la enajenación de los sentidos, ilusorio y sobrenatural, distanciado de la vulgar y cruel realidad cotidiana, concentrando el interés de la admirada feligresía en torno a los misterios de la religión y sirviendo con formidable eficacia a la vocación pedagógica afirmada en el Concilio.

Pero las relaciones entre los espacios sacro y escénico no acaban aquí: la singular presencia de autómatas y figuras articuladas, ora participando de ocasionales piezas escénicas, ora formando parte del aparato permanente de los templos (autómatas de reloj; Cristos articulados); el recurso continuado a la perspectiva y otros efectos ilusionísticos (que comparten artes plásticas y teatro); la fijación plástica de sólitos efectos escenográficos; la gestualidad y caracterización de las imágenes sagradas; la transmutación decorativa del espacio, la introducción de un fastuoso aparataje efímero o la representación de piezas escénicas en los espacios de culto (con ocasión de conmemoraciones festivas; e incluso despojando de sus funciones primordiales a los espacios consagrados, caso de algunas de las Ermitas del Buen Retiro); el apelo común a los sentidos (luces tamizadas, aromas, acompañamiento coral y musical); el mimetismo *bidireccional* de ciertos dispositivos arquitectónicos (arcos de embocadura, púlpitos, palcos, tribunas y galerías; a este respecto, conviene llamar igualmente la atención -invirtiendo los términos de nuestra ecuación-, sobre la efectiva contaminación formal y terminológica que experimentan las primeras tentativas humanistas de reconstrucción del teatro y la escena clásicos

6 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Avance de un tipología del retablo español», *Imafronte*, 3, 4 y 5 (1987), pp. 111-155; y «Sagrario y Manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte*, 12 (1998), pp. 25-50. BONET BLANCO, M. C., «El retablo barroco: escenografía e imagen», en CAMPOS, F. J. (ed.), *El Monasterio de El Escorial y la pintura*, El Escorial, R. C. U. María Cristina, 2001, pp. 623-642.

o el sorprendente proyecto leonardesco del *Teatro per Udire Messa*); o, en definitiva -y como bien advirtió el profesor Orozco-, la organización del espacio del templo *con sentido plenamente teatral*. Obviamente, sería pura heroicidad desgranar tan complejas cuestiones dentro de las estrictas coordenadas que impone un artículo; razón por la que habré de limitar mi análisis a las escenografías, los mecanismos de tramoya y otros recursos espectaculares explotados en los recintos sagrados. No obstante, dejaré filtrar testimonios que avalen la interpretación de estos espacios desde la *perspectiva* de su positiva teatralización.

TEATRO Y TEMPLO.

Antes de penetrar en el examen de las citadas relaciones, conviene establecer una primera matización que afecta a tres de las variables aquí consideradas: teatro, fiesta y liturgia. El presente análisis se circunscribe con exclusividad a los *espacios religiosos*, atañe a formas y recursos esencialmente *teatrales* y no pocas veces se asienta en el apretado *calendario festivo barroco*; circunstancia ésta que puede suscitar el recelo de los espíritus más rigoristas. Es cierto que -como pertinentemente ha sido señalado- *teatro, fiesta* [y también *liturgia*, podemos añadir] poseen en el Barroco características bien definidas, que permiten, quizá por vez primera, la distinción neta de sus espacios privativos: *corral, calle y templo*. Pero no menos cierto -como ha apuntado Díez Borque-, que existen «puntos de encuentro, lugares de convergencia», que conducen a *espacios de indefinición*, que sugieren *una permeabilidad de fronteras*. Siguiendo a este reputado investigador, *más allá de las diferencias, existen coincidencias importantes entre sus componentes y modos de realización*⁷. Y es aquí, en estas zonas de indefinición, en estos espacios de convergencia, que se sobrepone el presente trabajo. Su objetivo no es indagar por entre el complejo entramado conceptual de la representación teatral, ni responder a obsesivas e irresolubles cuestiones de preeminencia (más fructífero resulta pensar en una plural y simbiótica cultura visual)⁸, sino ratificar la absoluta validez de éstas y análogas afirmaciones, demostrar, aun sabiendo que no es axiomática la ecuación *Barroco igual a Escenografía*⁹, que la *teatralidad* fue un fenómeno global, un hecho multiforme que desbordó el espacio específico de la representación para percutir en las parcelas más diversas de la cotidianidad, convertido así en un aspecto definitorio del período.

7 DÍEZ BORQUE, J. M., «Relaciones de Teatro y Fiesta en el Barroco español», en DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), *Teatro y Fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 18-20.

8 Las interacciones entre disciplinas artísticas, entre manifestaciones culturales son múltiples, y las fronteras de la creación, afortunadamente permeables (en consonancia con la riqueza que presupone el acto creativo). En este orden, parece ilógico pensar en la rotunda autonomía visual y técnica de las disciplinas respecto de sus propios productos (lo que por otro lado puede sugerir pobreza), y evidente suponer aportes de muy diversas extracciones; una permeabilidad que se juzga tanto más evidente cuanto se profundiza en la biografía de los principales responsables de los aparatos escénicos barrocos, los *ingenieros-escenógrafos*, con capacidades y desempeños que superan largamente la sola representación teatral.

9 RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, A., *Op. cit.*, p. 137.

Acometiendo ya el análisis específico, y a modo de premisa, conviene recordar que la introducción efectiva de mecanismos escenotécnicos en los espacios del templo no principia en el Barroco. Ya desde finales del Medioevo, puede verificarse una continuada presencia de estos dispositivos en los recintos sagrados; presencia generalmente vinculada a ciertos *fenómenos espectaculares*¹⁰ habidos con ocasión de las principales festividades del calendario litúrgico. En este sentido, nubes o *aracelis* (artefacto que permite el desplazamiento vertical de personajes celestiales, dispuestos sobre trapecios y parapetados tras nubes fingidas) o más complejas *mandorlas* (algunas provistas de iluminación perimetral), pueblan el espacio aéreo de los templos, sirviendo a una escenografía que abunda en el carácter sobrenatural de los personajes y que en esencia viene a coincidir con la empleada para los más fastuosos festejos cívicos¹¹. Estas escenografías se completan con la decoración, permanente o efímera, de bóvedas celestes, y con otros artificios de indudable efectismo, caso de las aperturas practicadas en cubiertas para el vertido de pétalos y oropeles o para la liberación de animales (generalmente palomas¹²; y algunas, mecánicas¹³), o incluso con el uso ocasional de artefactos pirotécnicos. Del empleo temprano de estos artificios espectaculares en el interior de los templos dan cumplida cuenta el *Misteri d'Elx*¹⁴ o las sacras representaciones italianas (conocidos resultan los *ingenios* diseñados por Brunelleschi). No es de extrañar pues, habida cuenta de la difusión de estas tramoyas y la vitalidad de las celebraciones cívicas y religiosas, el surgimiento de toda una suerte de artifices especializados, embrión de los afamados ingenieros-escenógrafos del Barroco: *machinayres* en la Corona de Aragón, *maîtres des secrets* o *feinteurs* en Francia e *ingegneri* en Italia¹⁵.

10 Teatrales, parateatrales o paralitúrgicos. No es mi objetivo, ni está entre mis capacidades discutir el grado de *teatralidad* de estos fenómenos. En cualquier caso, remito a la consideración sobre este particular del profesor QUIRANTE SANTACRUZ, L.: «De *Les Torres del Serrans* a la *Seu* y viceversa: relaciones entre teatro religioso y entrada reales en la Valencia del siglo XV», en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 11, Nota 1.

11 Caso de las entradas reales y coronaciones. En este sentido, resulta elocuente el citado artículo de Luis Quirante; las ejemplares indagaciones en la fiesta pública de la profesora FERRER VALLS, T.: «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el Siglo XV», en RODRÍGUEZ CUADROS, E. (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, 1994, pp. 145-169; «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en CANET VALLES, J. L. et alii (eds.), *Historias y Ficciones. Coloquio sobre literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 307-322; y «El espectáculo de la fe; manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135; o la siempre docta aportación del hispanista J. E. Varey: «Cosmovisión y niveles de acción», en CANET VALLES, J. L. (ed.), *Teatro y Prácticas Escénicas*, Vol. II, Londres, Tamesis, 1986, pp. 50-65.

12 Resulta ilustrativa la disposición contenida en las Constituciones Sinodales de Plasencia de 1534: «*Que el día del Espíritu Santo el sacerdote eche paloma y no otra ave, Porque [...] que en lugar de echar paloma, el sacerdote echa pollos [...] Y después de echada por el sacerdote, permitimos que se echen otras aves, las que quisieren, por la solemnidad de la fiesta*». Cit. en MENÉNDEZ PELAEZ, J., «Teatro e Iglesia. Las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español», *Archivum*, 48-49 (1998-99), Oviedo, p. 298.

13 Como las que describe Varey para las celebraciones de Navidad y Pentecostés en Valencia. *Op. cit.*, pp. 51-52.

14 *Ibidem*, pp. 52-55.

15 FERRER VALLS, T., *Op. cit.* (1992), p. 318.

Pese a las repetidas tentativas de las autoridades eclesiásticas por desterrar del ámbito del templo ciertos hábitos estimados *indecorosos*¹⁶ (tocantes a las citadas actividades), muchas de estas celebraciones y su maquinaria perviven en la Edad Moderna, las más de las veces arrojadas bajo el manto de la festividad y/o la devoción popular.

Un ejemplo elocuente de esta pervivencia –y se cuentan por cientos- lo constituye el dispositivo prevenido en la iliturgitana Iglesia de San Eufrasio, con ocasión de la traslación festiva de las reliquias de su patrón (1597). Llegado el cortejo al recinto –que durante la procesión había tenido la oportunidad de contemplar gran número de artefactos mecánicos¹⁷:

«comenzó a bajarse una nube artificial que estaba pendiente de lo más alto del templo, y desplegándose poco a poco despidió de sí gran cantidad de confitura de toda suerte, y agua de flores, por buena orden, que parecía que llovía agua y granizo, y acabándose de abrir toda, descubrió un San Eufrasio de bulto cercado de Ángeles, vestido de Pontifical...».

Entre otras prácticas sobrevividas, e incluso vivificadas durante el Barroco, cabe primeramente referirse a las poliédricas funciones de Semana Santa; en especial, aquellas protagonizadas por *prodigiosas* figuras articuladas, que representan, no sin abundancia de *parafernalia escénica*, episodios de la Pasión y Muerte de Jesucristo: el Descenso, el Descendimiento y la Deposición. Entre sus más conocidos *intérpretes* medievales¹⁸ pueden cifrarse el segoviano Cristo de los Gascones, el Santo Cristo de Burgos o las tallas articuladas de Palencia, Orense y Finisterre (no obstante la primacía de Cristo, participan también de estas ceremonias Dolorosas articuladas). Prácticas e imágenes que alcanzan extraordinaria resonancia durante el período –como así certifica el formidable número de celebraciones conocidas o las cuantiosas imágenes despachadas por los talleres imagineros¹⁹-, llegando sólo a desaparecer bajo la férula de la Razón ilustrada²⁰.

16 MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Op. cit.*

17 TERRONES ROBLES, A., *Vida, Martyrio, Traslación, y Milagros de san Euphrasio, Obispo, y Patrón de Anujar...*, Granada, 1657, fol. 256r. Han sido corregidas la grafía y puntuación a fin de facilitar la lectura.

18 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., «El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos articulados», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70 (2003-2004), pp. 207-246. No serían las únicas figuras articuladas de ascendencia medieval que formarían parte de singulares montajes escenográficos, caso de la sevillana Virgen de los Reyes o del Santiago Apóstol que ordenaba a los caballeros en el Monasterio de las Huelgas. CORNEJO VEGA, F., «La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones», *Laboratorio de Arte*, 9 (1996), pp. 239-261; y ARACIL, A., *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 58.

19 Sólo en la pequeña Diócesis de Coria (Cáceres), y durante la primera mitad del siglo XVIII, se demandan más de medio centenar de estas imágenes articuladas: DOMÍNGUEZ MORENO, J. M., «La función del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)», *Revista de Folklore*, 77 (1987), pp. 147-153. Cfr asimismo: SÁNCHEZ DEL BARRIO, A., «El rito del Descendimiento en la Villa de Olmedo», *Revista de Folklore*, 127 (1991), pp. 23-26.

20 Gran interés reviste el edicto de prohibición de las funciones del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Badajoz), dictado en 1788 por el obispo Diego Martín y Rodríguez. En este caso, a los frecuentes razona-

Aunque sólo brevemente, conviene detenerse en la espectacular –e ilustrativa a nuestros fines- presentación del Cristo de Burgos²¹, habida en el cenobio de los Agustinos Ermitaños de la citada localidad²²:

«Se guardaba en una capilla del claustro [concebida para su exhibición y con capacidad para más de cien personas] iluminada por ocho candelabros y cuarenta y ocho lámparas [...] Para contemplar la imagen había que retirar dos de los tres cortinajes [que lo ocultaban], el primero con la imagen dibujada de Cristo [a la manera de los telones de boca, que incluían referencias iconográficas a la pieza que había de representarse], el segundo de seda roja y el tercero de gasa muy fina y transparente a través del cual se veía [...] Al mismo tiempo que se descorrían las cortinas sonaban las campanas y antes de que se viese la imagen se encendían todos los cirios...».

El empleo de cortinajes en el templo, con una función solemne o sorprendente, es práctica habitual ya en la Edad Media; pero sólo en el Barroco alcanza sus más altas cotas de desarrollo. Un recurso reiterado de predicadores, que en el clímax de su discurso y con grave afectación dramática, descorren estos sencillos velos para dejar a la contemplación imágenes aleccionadoras, descriptivas o de fuerte impacto emocional. Uso que presenta claras concomitancias con la práctica teatral coetánea (las conocidas *apariencias*). Como ha establecido Aparicio Maydeu, «para generar el vértigo de la fe, la oratoria sagrada acude a fórmulas dramáticas con las que el público del corral de comedias estaba familiarizado. Y la apariencia como golpe de efecto escénico final es una de ellas»²³. No deben extrañar pues los quejumbrosos versos del poeta recogidos por Josef de Alfay²⁴:

¡Oh, sacro oficio! Ya profanado en todo,
es comedia el sermón, teatro el templo,
farsante el que predica, autor el diablo.

mientos ilustrados (falta de decoro y rechazo de la superstición), se sobreponen argumentos de índole estética, fácilmente enlazables con la prologal cita de Ceán Bermúdez: «[...] a fuerza de artificios y Esterioridades, como son dar rezios golpes con el martillo para desenclavar el Cadáver del Sr. por la tramoia (así se debe llamar). Que se usa en algunos pueblos de subir y bajar con un cordel las manos de la Ymagn. de N^a S^a de la Soledad para limpiar los ojos y Recibir la corona [...] y otras imbenziones *ajenas a la seriedad con que se debe celebrar este tierno paso: que si las viese vn infiel ciertamente se burlaria de nuestro culto y religion*». Cit. DOMÍNGUEZ MORENO, J. M., *Op. cit.*

21 Dotado de un truculento naturalismo, sin duda anticipador del Barroco, que debió cooperar en la verosimilitud de estas representaciones. Para una completa descripción de éste y otros interesantes particulares, remito a MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., *Op. cit.*

22 *Ibidem.*, pp. 219-220.

23 APARICIO MAYDEU, J., «Calderón y el "Banquete de los Sentidos". De la escenografía de las apoteosis en la comedia religiosa del siglo XVII», *Gramma y Cal*, 1 (1995), pp. 28-29. Las prácticas de oficiantes y predicadores han sido estudiadas *in extenso* por Orozco Díaz. Ver Nota 1.

24 Cit. MARTÍN MÁRQUEZ, A., *La celebración de las Cuarenta Horas en Zamora en los siglos XVII y XVIII*, Zamora, Edición Festival Internacional de Música "Pórtico de Zamora", 2007, p. 33.

Por otro lado, parece obvio el decidido efecto teatral que cortinajes, pabellones y otras colgaduras fingidas imprimen a la superficie parietal de los templos, ora recogidos por ángeles retozantes, que descubren al fiel-espectador objetos, personajes y escenas, ora cerrados a la manera de telones de boca y cortinas de apariencias.

Llegados a este punto conviene referirse a las figuras autómatas, emparentadas con las anteriores por razón del movimiento y su audaz naturalismo (sentido en que cabe interpretar la recreación de las *cuadras de lo vivo*)²⁵, pero también por responder a dos de los máspreciados valores barrocos, el ingenio y la conmovión, motores -estos y aquellos- de la estética del período. Asiduos de los escenarios cortesanos (recuérdense las figuras obradas por Cosimo Lotti para *La selva sin amor*, que, a decir de Ceán²⁶, cruzaban el Puente de Segovia «representando con mucha gracia y verdad a las que transitan por él ordinariamente»; o el portentoso Atlante diseñado por Baccio del Bianco para la representación de *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo*) y los corrales de comedias (caso de los *retablos mecánicos* o *mundonuevos*, empleados para la representación de episodios de la vida de Jesucristo)²⁷, su presencia en los templos no resulta infrecuente. Con un ascendente de nuevo medieval, y ligados principalmente a la medida del tiempo, multitud de *jaquemarts* (autómatas campaneros) y otras figuras y agrupaciones semovientes (que en no pocos casos ejecutan complejas y *variadas* representaciones; a la manera de los *Teatros* concebidos por Herón de Alejandría o de los propuestos por Gio-Battista Aleotti)²⁸, se instalan en torres y relojes –aunque también en interiores- de algunas conocidas iglesias europeas²⁹. De entre los ejemplares españoles, es notable el reloj interior de la Catedral de Burgos, ocupado por los célebres *Papamoscas* y *Martinillo*. De sus pretensiones escénicas nos informa la reunión de capitulares que decidió su construcción (1519; aunque finalmente el proyecto sufriría modificaciones)³⁰:

25 CORNEJO VEGA, J., *Op. cit.*, p. 243.

26 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Op. cit.*, T. 3, p. 52, Voz LOTTI.

27 Nótese que reciben esta denominación por razón de su semejanza estructural con sus homónimos de altar; similitud que asimismo verifican los vestuarios de los corrales. Por otro lado, la vinculación de estos con el universo de los títeres y la adopción de una temática religiosa, les permite eludir las prohibiciones de Cuaresma. VAREY, J. E., «Representaciones de títeres en teatros públicos y palacio: 1211-1760», *Revista de Filología Española*, 38 (1954), pp. 181-182.

28 ARACIL, A., *Op. cit.*, Cap. I. Además de traductor del teórico alejandrino, la actividad del arquitecto y escenógrafo Giovan Battista Aleotti resulta de gran trascendencia para la Historia del Teatro. Responsable del desaparecido Teatro de los Intrépidos de Ferrara (1606), al que tradicionalmente se atribuye la incorporación primera de bastidores laterales, y del Farnese de Parma (1618), obra maestra de la arquitectura teatral barroca, que introduce importantes novedades respecto de las construcciones precedentes, emplea por vez primera el arco de proscenio (al menos sobre estructura estable; existen ejemplos cinquecentescos que aplican este elemento a construcciones efímeras; Cfr. CARANDINI, S., *Teatro e Spettacolo nel Seicento*, Roma-Barí, Laterza, 2003, p. 200), y el telón de boca. Asimismo: RUANO DE LA HAZA, J. M., «La Escena», en DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, SEACEX, 2003, p. 253.

29 ARACIL, A., *Op. cit.*, pp. 62-66.

30 *Ibidem*, p. 64. La cursiva es mía.

«Facer una invención de un *tardón*, que era un fraile rezando en su libro y un mochacho con él, y cuando hubiese de dar el reloj, le daba el fraile un coscorrón con un palo, e salía un rétulo que decía, "despierta é cuenta", e que el mochacho despierta y se pone á contar. E asimesmo otra invención, que á cada hora que hobiere de dar *se represente un misterio de la Pasión, cada vez de otra manera*. Los dichos señores dijeron que se hiciese el Tardón».

Referencia ésta que cabe relacionar con la conocida *Pasión de tramoyas* concebida por Bianco para la madrileña Iglesia del Hospital de los Italianos en abril de 1656³¹; recinto en el que su compatriota y predecesor Cosimo Lotti también hubo de imprimir, como bien podrá comprobarse, su teatral huella.

Ahondando en esta línea, las celebraciones que la ciudad de Granada consagró a la Inmaculada Concepción en 1651, proporcionan un ejemplo extremo de la presencia de estos automatismos en los recintos sagrados. Dentro del complejo y variado aparato empleado para la acomodación festiva del Convento de San Francisco, se dispuso en el centro del claustro un enorme monte horadado por grutas, encimado por un castillo almenado; ocupaban la completa estructura gran diversidad de figuraciones, las más de las veces semovientes: entre otras, un leñador que intentaba talar un ciprés; una *ruydosa* fragua en la que varios oficiales golpeaban acompasadamente un yunque³²; o las representaciones del *Sueño de Jacob*, con *lúzidas esquadras* de ángeles desplazándose por la escala soñada, y del *Arca de Noé*, a la que accedían continuamente toda suerte de bestias. La crónica concluye con la descripción del artificio³³:

«En la misma pasta y materia de la peña o monte, estaba una oculta puerta, por donde sin ser visto, entraba un hermano donado, y con una cigüeña sola, que movía distintas ruedas, cuerdas y otros artificios [...] disponía el movimiento de las seis propuestas invenciones [...] siéndolo grande, que de un oculto movimiento sólo hecho en las entrañas de un peñasco, se produjesen tantos milagrosamente manifiestos a todos».

31 «En el Hospital de los Italianos ha hecho el Bacho toda la Pasión de Cristo Señor nuestro, de tramoyas, que ha espantado la Corte. Jueves, al amanecer, hizo la Oración del Huerto, y luego el Prendimiento. A las siete los azotes y el Eccehomo; á las nueve el ponerle en la Cruz, y con él á los ladrones; á las cuatro de la tarde el quitarle de ella y el entierro, y mañana ha de hacer la Resurrección, y todo esto de personas de bulto, que ha espantado al mundo, particularmente el clavarle en la Cruz, y el subir por dos escaleras á desclavarle de ella, como si fueran verdaderamente hombres. Hoy se dice lo ve todo el Rey de rebozo. No me espanto, que es cosa grande. Halo hecho por su devoción, sin haber llevado interés ninguno, por ser el Hospital de su patria». Cit. BARRIONUEVO, J., *Avisos (1654-1658)*, T. II, Madrid, 1893, pp. 365-366.

32 Reproducirían una conocida propuesta de Aleotti. Ver: Nota 27. Por otro lado, algunos de estos grupos resultan relativamente frecuentes en el aparato lúdico de muchas festividades. Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., «Sobre autómatas en las fiestas del Corpus Christi en 1677», *Laboratorio de Arte*, 18 (2005), p. 209-220.

33 PARACUELLLOS CABEZA DE VACA, L., *Elogios a MA Santíssima consagroslos en suntuosas celebraciones devotamente Granada...*, Granada, 1651, pp. 53-57.

Con motivo de esta celebración, se levantó además un completo teatro en el cuerpo de la iglesia³⁴ para representación de autos (el Corpus había tenido lugar pocos días antes), «que siendo como fueron del misterio que se celebraba, no fue indecencia al lugar y sitio, regocijo tan debido». De un lado se dispuso un gran tablado, organizado en dos cuerpos, uno para escenario y otro para vestuario; éste «de siete varas en alto, [con] nichos, bofetones, y tramoyas, y poco más abajo se descubrían unos tronos, y unas debanaderas, y otros instrumentos, que la representación de los Autos pedía». De otro, se habilitó un graderío, con seis órdenes de asientos. En el espacio que mediaba entre sendas estructuras se dispusieron «muchos escaños y bancos para personas de lustre y autoridad». Para acomodo de la concurrencia, se desembarazó asimismo el resto de la iglesia. Los *más condecorados* encontraron privilegiado palco y *decente retiro* en el coro y tribunas de la iglesia, restauradas a este fin, «echándoles a todas sus puertas y ventanajes, cerraduras, y herraje de nuevo». El coro alto quedó reservado a autoridades locales, adornado «con prevención de colgaduras y sillas».

Nótese el similar servicio que ofrecen estos dispositivos arquitectónicos, que fueron concebidos con idéntica vocación *visual*; en algunos casos, como en los coros y tribunas de las comunidades femeninas, la consonancia con la arquitectura teatral parece más evidente: éstos, provistos de cerradas celosías, apelan vivamente a las conocidas *tertulias* de los corrales, donde clérigos y nobles furtivos acudían *a ver sin ser vistos*.

Hasta ahora me he referido a ciertos dispositivos que, pese a gozar de plena vigencia en el Barroco, hunden sus raíces en la tradición tardomedieval. En adelante aludiré a aquellos elementos que adquieren rotunda carta de naturaleza en la Edad Moderna (aunque en ocasiones pueda argüirse una rudimentaria filiación o aparezcan combinados con algunos de los recursos aludidos).

Introducidos pues en plena Edad Moderna, los elementos que más abiertamente abrazaron la *escenotecnia teatral* fueron aquellos vinculados con la exhibición eucarística. De este modo, sagrarios, tabernáculos y manifestadores (y sus soportes retablisticos) concentraron buena parte de los recursos escénicos explotados en el templo. Sin embargo, no fueron los únicos; la exposición festiva o extraordinaria del cuerpo sacramentado de Cristo se erigió campo especialmente abonado para la *transmutación escenográfica* del espacio sagrado: de este modo, los fastuosos monumentos de Semana Santa o los espectaculares montajes habidos con motivo de la celebración de las Cuarentas Horas, desarrollaron fórmulas muy próximas a las empleadas en el teatro cortesano (no en vano algunos reputados artistas y escenógrafos participaron en la elaboración de estos aparatos: en Italia, Parigi, Bernini, Cortona, Rainaldi; y en España, Cosimo Lotti y Baccio del Bianco)³⁵. A este efectista

³⁴ *Ibidem*, p. 47 y ss.

³⁵ La referencia a la participación de Cosimo Lotti en estos montajes, una vez establecido en nuestro país,

tratamiento y desarrollo afluyeron razones de índole histórica, doctrinal y estética; la principal, el impulso otorgado por Trento al culto eucarístico, con repercusiones evidentes en las artes plásticas y el teatro (autos sacramentales).

En cuanto al primer grupo (*retablo-tramoya*), ha sido estudiado *in extenso*, entre otros, por los profesores Rodríguez G. Ceballos y Martín González³⁶. Y aunque la cortedad de este espacio no permite un análisis minucioso, referiré sucintamente algunas de sus más paradigmáticas expresiones.

El retablo mayor de la Iglesia del Colegio del Corpus Christi de Valencia constituye una de sus más tempranas y acabadas realizaciones. En 1601, el Patriarca Juan de Ribera recibió como presente un valioso crucifijo alemán, *tenido y reputado por milagroso*, que acogía en su peana un fragmento del *Lignum Crucis*. Con la intención de ofrecerlo a su culto, ordenó la reforma del retablo mayor, abriendo un ajustado camarín tras el lienzo del encasamiento principal, a fin de albergar la preciada imagen y reliquia. Dispuso asimismo la fabricación de un mecanismo de tramoya, que había de permitir, mediante un sencillo juego de poleas y contrapesos, el abatimiento de la pintura; una suerte de primitivo telón de boca que con gran solemnidad descendía para descubrir la prodigiosa escultura (se constata el uso del telón de boca en el teatro español sólo desde finales de la década de 1620)³⁷. En 1606, se reemplazó la anterior pintura por una monumental *Última Cena* de Ribalta. Pero el *aparato* no acaba aquí; abundando en la teatralidad, se dispuso un culto especial para su exhibición: todos los viernes del año y mientras la iglesia permanecía en penumbra, descendía el telón para exponer el crucifijo, que se descubría iluminado por hachones de cera y velado por cinco cortinas de diferentes colores; entonces los colegiales entonaban el *Miserere* y se descubrían ceremoniosamente los velos, permitiendo finalmente el acceso visual a la anhelada imagen milagrosa. Un espectáculo de gran efectismo, que sin duda movería al arrobamiento de los fieles (y que en gran medida recuerda a aquel referido con ocasión de la exposición ordinaria del Cristo de Burgos).

A la sazón, el empleo de luces tamizadas por filtros de color es práctica frecuente en el teatro; práctica tempranamente ensayada por Leonardo y codificada por Serlio y Leone de'Sommi. Desde mediados del siglo XVII, estas fórmulas y recetas luminotécnicas –como gran parte de los mecanismos y tramoyas que servirán a los escenarios europeos– se difunden velozmente a

puede encontrarse en: JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, 1999, p. 282; la de Baccio del Bianco en: BALDINUCCI, F., *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, Florencia, 1728, p. 330.

³⁶ Ver Notas 4 y 5. En adelante, mis palabras serán en gran medida deudoras de los artículos citados.

³⁷ Empleado en 1627 por Cosimo Lotti para la representación de la égloga lopesca *La selva sin amor*. Así se deduce de la descripción del propio dramaturgo de la puesta en escena. Cit. REYES PEÑA, M., «Teatro barroco en España y Portugal», en DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, p. 71-72. Cfr. asimismo: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en EGIDO A. (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidades de Salamanca e Internacional Menéndez Pelayo, 1989, p. 42.

través del conocido manual escenográfico de Nicola Sabbatini (*Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, 1638)³⁸.

En cuanto al sistema mecánico aquí descrito, muy extendido en Valencia y bautizado *bocaporte*³⁹ (lienzos corredizos que sólo en ocasiones principales revelan los contenidos múltiples de las cajas practicadas en sus espacios posteriores), es compartido por otros conocidos retablos españoles, caso del realizado para la Sacristía de El Escorial por José del Olmo (con soberbio telón pintado por Claudio Coello, que oculta el camarín en que se deposita la Sagrada Forma incorrupta de Gorkum) o de la espectacular máquina churrigueresca instalada en San Esteban de Salamanca (el telón, una *Asunción* de Antonio Palomino, queda circunscrito al arco frontal del ostensorio).

El retablo mayor de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada (antiguo Colegio Jesuita de San Pablo) abre la segunda gran serie de estos *aparatos escénicos*. Obrado por Díaz del Ribero (1654-1660), introduce variados artificios de indudable raigambre teatral. El imponente tabernáculo central, que de ordinario muestra las tallas de la Virgen y los Evangelistas de Pedro de Mena, gira sobre sí durante la solemne exhibición del Sacramento, descubriendo en el envés una rica custodia. Los lienzos de las calles laterales, obra de Atanasio Bocanegra, se deslizan sobre correderas, revelando relicarios y bustos de santos. Finalmente, el cuerpo central del ático, ocupado por otro lienzo del pintor granadino, gira sobre su eje, mostrando tras de sí un Crucificado de talla y dos relicarios. No resulta difícil vincular estos artificios con otros ya presentes en los teatros y corrales del siglo XVII: *bofetones* (mecanismo giratorio que permite la aparición y desaparición súbita de personajes y objetos), *devanaderas* (que permiten la rotación de bastidores pintados por sendas caras), *periactos* (prismas triangulares giratorios a cuyas facetas se adhieren los lienzos que precisa la escena; máquinas que algunos traductores de Vitrubio, como Cesariano o Caporali, no dudan en comparar con los facistolos para cantorales)⁴⁰ y *mutaciones de bastidores*.

Tampoco es difícil encontrar artefactos similares en otros conjuntos españoles, caso del tabernáculo adscrito al retablo de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia (un *globo* de ángeles, con cuatro frentes definibles, que gira sobre una plataforma circular; la faceta frontal contiene un manifestador para celebraciones ordinarias, dotado de puertas deslizables para la exposición del Sacramento. En su concepción teatral vienen a colaborar la infinidad de ángeles ingravidos o asentados sobre nubes, que evocan los frecuentes vuelos escénicos de comedias y autos; el rico

38 Dentro del interés por los juegos cromáticos vinculados con la manipulación luminotécnica, cabe referirse a la lámpara ideada por Leonardo -y presumiblemente destinada a los espectáculos milaneses-, recogida en los Códices *Atlántico* (Ambrosiana de Milán) y *F* (Instituto de Francia). Cit. ARREGUI, J. P., «Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas», *Stichomythia*, 3 (2005), pp. 3-4 (Recurso electrónico). Ver también: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1989), *Op. cit.*, p. 41; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1992), *Op. cit.*, p. 140.

39 Sirvan de ejemplo los varios retablos que emplean este mismo sistema en el propio Colegio del Corpus Christi, o en las también valencianas Iglesia de San Pablo y Basílica de los Desamparados.

40 GONZÁLEZ ROMÁN, C., *Spectacula, Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001; especialmente, Capítulo III, pp. 85-121.

pabellón de fingido brocado que, a modo de telón con guardamalletas, recogen varios querubes para iniciar la función allí representada; o la figura de San Fernando, que irrumpe por entre los pliegues de un segundo pabellón festoneado, adoptando su ya habitual actitud declamatoria); o del expositor aovado del retablo de las Clarisas de Murcia (con puertas deslizables accionadas por un sencillo mecanismo de cuerdas y poleas oculto en su espacio posterior).

Incluso llega a constatarse el uso de *escotillones y deslizadores horizontales*; es el caso del manifestador del retablo mayor de la Parroquia de Villanueva de la Jara (Cuenca)⁴¹. Bajo el colosal tabernáculo, se abre una estancia subterránea accesible a través de una portezuela disimulada en el lateral derecho del retablo; cuarto en que se alojaban el manifestador y los artefactos empleados para su ascenso y descenso, así como los operarios encargados de su manipulación. Huelga reseñar las concomitancias con los fosos para maquinaria escénica de los teatros auriseculares. El mecanismo empleado era sencillo: un sistema de poleas, maromas y contrapesos que engarzados a una rueda vertical y movidos por un torno (una suerte de primitivo montacargas), desplazaban verticalmente el manifestador. La tramoya se completaba con un segundo dispositivo, que permitía el movimiento horizontal de la pieza: una tabla se deslizaba desde la parte posterior del retablo y penetraba en el expositor a través de una ranura abierta en su base; ajustadas tabla y custodia, el conjunto se desplazaba hacia delante, haciendo llegar la sagrada pieza a manos del oficiante.

Y si la nómina de aparatos permanentes con cualidades escenográficas es grande, mayor debió ser el número que con motivo de las prodigadas festividades del período se erigió en estos espacios. Sirva de muestra el altar diseñado por el ingeniero-escenógrafo José Caudí⁴² para la Iglesia del Convento-Hospital Antón Martín de Madrid, con ocasión de las Fiestas de Canonización de San Juan de Dios en 1691. El contrato firmado por el valenciano⁴³ es prolijo en detalles sobre la traza y aderezo del altar, coherentes en lo arquitectónico con la más moderna práctica artística. Respecto de la tramoya ideada, la descripción es confusa, aunque sin dificultad se perciben la riqueza y vivacidad de sus efectos. Sobre las gradas del altar se disponían las figuras de San Juan de Dios y el Niño, flanqueando una granada y una estrella. Al tiempo de manifestarse el Sacramento, y siguiendo el compás de la música, la granada se desgajaba y la estrella se desvanecía, emergiendo por entre un rutilante rompiente de gloria las figuras de Dios Padre y la Virgen, que ahora portaba en sus brazos

41 Obrado por el escultor y ensamblador Francisco Montllor y fechado entre 1693 y 1697. A este artífice también compete la ejecución de otro espectacular retablo-tramoya, el de las Justinianas de Albacete. Para éstas y otras posteriores referencias: LUJÁN LÓPEZ, F. B., «El Tabernáculo y el Expositor Eucarístico del Retablo del Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Villanueva de la Jara (Cuenca). Estudio y análisis del estado de conservación de una obra singular», en *Actas del XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Murcia, Ligia Comunicación y Tecnología, 2004, pp. 735-752.

42 Autor de las tramoyas de la comedia *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón, representada en Madrid en 1680, con ocasión de las bodas de Carlos II y María Luisa de Borbón. Ver: PÉREZ SÁNCHEZ, A., «José Caudí, arquitecto y decorador», en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1651-1671.

43 Publicado por A. Pérez Sánchez, *Ibidem*, pp. 1663-1668.

al Niño; completaba el conjunto un cerco de ángeles. Seguidamente, con movimientos bien coreografiados, ascendía San Juan y descendían Virgen y Niño, disponiéndose las figuras a igual altura. El Niño abandonaba los brazos de la Madre y se instalaba en los del Patriarca, descubriendo en su pecho el Sacramento. Entretanto, de las nubes que cubrían la parte baja del altar, surgía una multitud de ángeles portando velas encendidas, *quedando todo lleno de luces y resplandores*. Así permanecía el aparato hasta que llegado el momento se invertían los movimientos descritos y se clausuraba la función.

Como ya se indicó, especial connotación escenográfica debió revestir el Jubileo de las Cuarenta Horas. Apenas conocida en nuestro país, cualquier acercamiento a esta devoción exige una pequeña introducción⁴⁴. Derivada de las funciones medievales del Triduo Pascual, la festividad moderna vio la luz en Milán, en 1527, en torno a la Iglesia del Santo Sepulcro, revistiendo carácter de plegaria expiatoria (alivio a los sufrimientos padecidos por la ciudad, a la sazón devastada por las Guerras de Italia) y sin calendario fijo (celebrándose en Semana Santa y otras efemérides del año litúrgico). Durante cuarenta horas, el Sacramento quedaba expuesto a la adoración de los fieles. Pronto prendió esta costumbre, que se extendió por todas las iglesias de la ciudad, adquiriendo carácter perpetuo (un templo sucedía a otro en la celebración). Y su popularidad siguió creciendo, alcanzando Francia antes de finalizar el siglo. Pero la solemnidad, carente de uniformidad y proclive a ciertos excesos, vio rápidamente degenerar. Primero, Carlos Borromeo (1577) y, más tarde, Clemente VIII (1592) intentaron poner fin a los abusos detectados, regulando largamente las celebraciones. Las instrucciones del Pontífice, modeladas sobre las disposiciones del Arzobispo de Milán, contienen consideraciones que resultan de nuestro particular interés: el altar debía adornarse con la mayor solemnidad y decoro, evitando los excesos suntuarios, y poseer un tabernáculo para recibir la Eucaristía, que debía quedar oculto tras un velo de seda; la iglesia debía permanecer en penumbra, a fin de destacar la presencia del Santísimo; las campanas debían llamar a la celebración dos horas antes del comienzo de la función; debían cantarse letanías, versos y oraciones; predicarse un sermón breve; etc.

Pese al estricto comedimiento exigido para la decoración del altar, este precepto apenas llegó a observarse, descollando pronto el espectacular aparato empleado por los Jesuitas durante sus celebraciones, oficiadas -ya desde mediados de siglo- durante los tres días de Carnestolendas. Con la intención declarada de *desviar al pueblo de la vanidad carnavalesca* y a fin de atraerse a un gran número de fieles, los Jesuitas no dudaron en servirse de su siempre fastuosa maquinaria lúdico-propagandística. Ya a principios del siglo XVII, el adorno que durante este particular jubileo exhibía la romana iglesia de *Il Gesù*, superaba en suntuosidad a cualquier manifestación festiva

44 Las referencias a la historia de esta festividad pueden encontrarse en: MARTÍN MÁRQUEZ, A., *Op. cit.*; y WEIL, M. S., «The Devotion of Forty Hours and Roman Baroque Illusions», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), pp. 218-248, que incluye un completísimo estudio de los montajes romanos; en este sentido, ver también: NOEHLES, K., «Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi», en FAGIOLLO, M. y MADONNA, M. L. (eds.), *Barocco Romano e Barocco Italiano*, Roma, Gangemi, 1985, pp. 88-99.

(incluidas las habidas en las Basílicas de San Pedro o San Juan de Letrán); y el lujo siguió aumentando. Una vez quedó instituido, el *Teatro de las Cuarenta Horas de Il Gesù* se erigió una de las principales festividades del calendario litúrgico romano. Y a juzgar por los *Avvisi*, sus aparatos debieron causar la más grande expectación. En su celebración confluían la más ostentosa decoración (tapices, damascos y otras ricas colgaduras cubrían por entero sus muros; reliquias, arquetas, vasos de plata y otras alhajas adornaban el altar; infinidad de hachas y candelas iluminaban el tabernáculo) y los más solemnes actos (procesión del Sacramento, sermones, himnos, letanías y plegarias). La masiva asistencia de fieles, la concurrencia de otras religiones y cofradías y el concurso de las más altas autoridades eclesiásticas vinieron a reforzar su notoriedad y espectacular desarrollo (si bien la Compañía no fue la única que dispuso y acogió esta devoción; especial boato revistieron las celebraciones patrocinadas por Francesco Barberini en la Iglesia de San Lorenzo in Damaso).

Fueron precisamente los Jesuitas los responsables de la introducción y consolidación de estas formas festivas en España e Iberoamérica. Su penetración en nuestro país puede fecharse con toda seguridad a comienzos de la centuria⁴⁵. Así lo confirman dos de las *Historias* manuscritas de la Compañía en Andalucía, las de Jaén⁴⁶ y Sevilla⁴⁷, ambas datadas de la segunda década del XVII. Especialmente elocuente resulta la descripción de la celebración en la ciudad jiennense, habida en su Catedral, y que no sólo contaría con el decidido apoyo de su Obispo, don Sancho Dávila, sino que parecería reproducir las esplendentes maneras vistas entonces en Roma⁴⁸.

45 Adelantando la datación tradicionalmente consignada por la crítica en más de 30 años; las fechas hasta ahora sugeridas rondaban la medianía de la década de 1640. Cfr. MARTÍN MÁRQUEZ, A., *Op. cit.*

46 En el marco de las *misiones* que los padres jesuitas desarrollaron en la ciudad desde 1611: *Historia de la entrada y misión de la Compañía de Jesús en la ciudad de Jaén. Jaén, 4 de Abril de 1617. Testigo de vista de lo aquí referido* P. Juan Méndez, manuscrito conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén e íntegramente transcrito por LÓPEZ ARANDÍA, M. A.: *El colegio de San Eufrasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767)*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2005, pp. 327-438.

47 *Historia de la casa profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla desde el principio del año 1611 hasta fin del año de 1614*, manuscrito conservado en la Biblioteca del Hospital Real de Granada (con la signatura A-040-12), e íntegramente transcrito por HERRERA PUGA, P.: *Los jesuitas en Sevilla en tiempo de Felipe III*, Granada, Universidad de Granada, 1971, pp. 49-83. Así reza la noticia de una *misión* llevada a cabo en Utrera en 1612: «Vase todos los años a esta misión [...] a petición de una congregación que en aquel lugar hay, que hace la fiesta de las Cuarenta Horas en las Carnestolendas y para que en ella se proceda con el modo que se debe, va la Compañía a predicar, y con esta ocasión se hacen todos los años doctrinas generales y muchas personas confiesan y comulgan en aquellos tres días [...] solo el lunes de carnestolendas se habían gastado quinientas formas...»; pp. 61-62.

48 Tras referirse a algunas fiestas auspiciadas por la misión jesuítica, el texto alude a «la que la Compañía suele hacer [en] los tres días de Carnestolendas, luego desde el primer año se introdujo [la misión arribó a Jaén en 1611] [...] escogiendo [...] la Catedral, donde en el trascoro, con las colgaduras y riquezas que el señor Obispo daba, se levantaba un altar lleno de mil relicarios, ramilletteros, candeleros de plata y otras curiosidades que el señor don Sancho tenía en su capilla, descubriendo el Santísimo Sacramento en unas andas muy curiosas [...] acompañado de mucha cera [...] y lo restante de la iglesia, [se] adornada con las tapicerías de su casa. Por las mañanas comulgaban las congregaciones, a las tardes había sus sermones [...] con increíble concurso de auditorio, asistiendo siempre la música de la Iglesia Mayor, y aun el cabildo eclesiástico dejaba aquellos días su coro [...] Con esto se sintió notable mudanza en la ciudad, porque tales días había mil locuras y desórdenes y pencias y de ordinario algunas muertes [...] Y ha querido Dios que con estas fiestas [...] ha cesado aquel alboroto y más parece Semana Santa que tiempo de Carnestolendas». LÓPEZ ARANDÍA, M. A., *Op. cit.*, p. 338. El texto ha sido adaptado a la actual ortografía a fin de facilitar su lectura.

A mediados de la década de 1640, esta práctica encontró poderoso refrendo en las disposiciones del Rey, que preceptuó su culto en Madrid con carácter rotativo, de modo que «por seis meses esté el Santísimo Sacramento descubierto quarenta horas en cada iglesia [...] como se hace en Roma»⁴⁹. Los luctuosos acontecimientos de la Corte –recuérdese el general carácter expiatorio que reviste la celebración– y el favorecimiento regio del culto eucarístico, vinieron a converger en su singular impulso oficial⁵⁰.

Desgraciadamente, no es mucha la documentación conservada (no obstante, viene a corroborar la extensión de esta práctica); escasa o nula, la gráfica; y pocos los estudios dedicados a esta devoción⁵¹.

Substancialmente distinta se presenta la situación en Italia, donde se conservan numerosas relaciones y diseños de estos aparatos. Su concepción, al menos desde 1628⁵², fue decididamente escenográfica, sirviéndose a este fin de la perspectiva ilusionista, empleando bastidores laterales y telones pintados, amén de sugestivos efectos lumínicos. El aparato se disponía sobre el ábside de la iglesia (operando el arco absidal como eficaz embocadura), oculto tras una cortina de tafetán. Efectuado el traslado de la Eucaristía, las ventanas se cubrían, quedando la iglesia en penumbra, y el telón comenzaba a elevarse. Surgía entonces el fastuoso escenario de gloria del Sacramento, envuelto entre los fulgores de cientos de lámparas ocultas tras el colosal aparato, obrado con los más avanzados recursos del ilusionismo pictórico.

Las analogías con la *mise-en-scène* del teatro cortesano no pueden ser más evidentes: sirvan de testimonio, entre otros, los diseños de Pietro da Cortona (1633; San Lorenzo in Damaso), Carlo Rainaldi (1650; Il Gesù) o Andrea Pozzo (1685; Il Gesù). Solamente los versos que principian *El gran teatro del mundo* de Calderón parecen apropiados a la descripción de semejante escenario:

Hermosa compostura
de esa varia inferior arquitectura,
que entre sombras y lejos
a esta celeste usurpas los reflejos...

49 Así lo recoge José Pellicer en sus *Avisos* (14 de julio de 1643) y lo confirma una relación conservada en la Academia de Historia [con la signatura 9/3674 (47)], citada por Martín Márquez: *Op. cit.*, pp. 10-11.

50 Incluso en su testamento, Felipe IV *manda y encarga* «a todos los Sucesores de esta Corona [...] se continúe la solemnidad de las Quarenta Horas, que en cada principio de mes tengo fundada [en la Capilla del Alcázar], haciéndose con toda aquella devoción, y autoridad que más se pudiere executar»; ABREU Y BERTODANO, J. A., *Colección de tratados de paz, alianza, neutralidad, garantía, protección... hechos... hasta el feliz reynado del rey N.S. D. Fernando VI. En la qual se comprehenden otros mucho actos públicos, y reales...*, T. 7, Madrid, 1751.

51 En un próximo artículo, espero arrojar luz sobre esta desconocida práctica en nuestro país.

52 Fecha en la que Bernini lleva a cabo el montaje de las Cuarenta Horas de la Capilla Paulina del Palacio Vaticano. Hasta entonces, la disposición de altares, capillas e iglesias concuerda con la conocida para otras celebraciones espectaculares, fundamentada antes en el enriquecimiento y transmutación decorativa del espacio (pese a lo que tiene de teatral esta alternativa) que en el uso decidido de elementos extraídos de la escenografía. WEIL, M. S., *Op. cit.*

Aunque me inclino a pensar que los montajes españoles difícilmente alcanzaron el fasto y la grandeza de los romanos, no puede dudarse de la irradiación de los modelos italianos a nuestro país; una proyección cifrada no sólo en las fluidas relaciones políticas y artísticas con la Península itálica, sino en los documentos y testimonios conservados, y en la deuda que esta festividad mantiene con el aparato y liturgia de las celebraciones del Triduo Pascual (especialmente, con los monumentos de Semana Santa, que no dudaron en introducir semejantes elementos escenográficos).

En cualquier caso, la información que ha llegado a nosotros es fragmentaria y de origen diverso, debiendo sumergirnos en las oscuras aguas de la especulación; no obstante, permite fehacientemente imaginar una celebración regalada de gran espectacularidad. Siguiendo a Carl Justi, fue el ingeniero-escenógrafo *florentín* Cosimo Lotti, arribado a Madrid en 1626, el responsable de la renovación del aparato escénico de las Cuarenta Horas⁵³; información que permite suponer la decidida adopción de los más modernos usos escenográficos (al menos, en las iglesias y capillas de la capital); una efectiva *italianización* que vendría a respaldar la también conocida participación de su sustituto en Madrid, Baccio del Bianco, en la elaboración de estos montajes⁵⁴.

En Granada, las celebraciones habidas en la Iglesia del Colegio de San Pablo, debieron gozar de especial predicamento, a juzgar por el empleo temprano de carteles impresos para anunciar el programa y predicadores de las distintas jornadas. Tres han llegado a nuestros días: 1674, 1675 y 1752⁵⁵. No cuesta imaginar las elevadas dosis de teatralidad que debieron alcanzar estas jornadas, asistidas en su escenificación por el espectacular retablo-tramoya de Díaz de Ribero.

El investigador Martín Márquez, en el único estudio monográfico consagrado a esta devoción en España, ha llegado a reconstruir el cuerpo de la festividad en la ciudad de Zamora. A nuestros fines, sus revelaciones resultan de capital interés, por cuanto reproduce una celebración de gran aparato, servida de abundante utillaje escenotécnico. La fiesta, instituida en aquella ciudad en la medianía del siglo XVII, cuenta con una comisión encargada de su organización, que en número de cuatro conforman los representantes de los Cabildos civil y eclesiástico, la Parroquial de San Juan (lugar de celebración) y el pueblo. A estos sectores corresponde sufragar, en cantidades iguales, buena parte de los elevadísimos costes de los festejos⁵⁶, viniendo

53 «Lotti dio también a la Corte nuevas ideas para el monumento del Jueves Santo y para la exposición de las Cuarenta Horas», aseveración que el historiador alemán fundamenta en las numerosas descripciones que de sus obras contienen los informes de los embajadores florentinos entre los años 1628 y 1637; JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 282, Nota 15.

54 Ver Nota 34.

55 Conservados en la Biblioteca del Hospital Real de Granada, con las signaturas: A-031-132-(22); A-031-132-(28); y A-031-132-(67).

56 Para 1749, cada uno de los mayordomos debía aportar 1617 reales y 6 maravedíes; para 1752, 2036 reales y 4 maravedíes. Cabe considerar estas cifras astronómicas, considerando, como hace el autor, que en 1771, un labrador ingresaba anualmente en torno a 720 reales; un panadero, 420; o un frutero, 310: MARTÍN MÁRQUEZ, A., *Op. cit.*, p. 19.

a completar el presupuesto las cuantiosas limosnas ofrecidas por el Municipio (extraídas de la cuenta de propios) y los fieles⁵⁷. Pero la aportación de las entidades mayores no acaba aquí: Ciudad y Catedral ceden su propio mobiliario y ornamento; el primero contribuye asimismo con luminarias; y el segundo, con órgano y capilla (que no cabe pues deducir de los costes). Una parte del exorbitante presupuesto se destina a costear algunos actos paralelos, caso de las corridas de toros (que a su vez generan ingresos) o de los fuegos de artificio (uno de los gastos más elevados de la fiesta). Pero como resulta previsible, el mayor desembolso recae sobre el aparato escénico de la celebración, anualmente renovado, y que acomoda mutaciones y otros efectos de tramoya⁵⁸. A la función acuden los fieles en masa, la iglesia se engalana con hermosas alhajas, sus paramentos se recubren con tafetanes, el órgano resuena con solemnidad. Y entonces se descubre el altar⁵⁹:

«Las tramoyas fueron 4. La primera era un espejo de lazos, grandioso dibujo, claraboya en forma de rastrillo, que apartándose por de dentro una cortina, se veían las luces por más de mil cortaduras, y bajándose el rastrillo para abajo se veía el camarín donde estaba el Santísimo. Se subía el Espíritu Santo, el cual se subía para arriba, en forma de nube, y otra nube se bajaba para abajo, en que descubría el Santísimo; y encima a Dios Padre con [un] jeroglífico que decía: *Filius meus dilectus ...*».

Las referencias conservadas, manifiestamente confusas, abundan en la descripción de los efectos de tramoya, soslayando la estructura del monumento. No obstante, permiten constatar la espectacularidad del aparato prevenido, que se cimienta en la adopción de una maquinaria escénica análoga a la utilizada en los teatros cortesanos y los carros para autos.

Otra práctica festiva poco conocida, que cabe situar en un estadio intermedio entre las Cuarenta Horas y los Monumentos de Semana Santa (objeto final del presente análisis), y que explota asimismo dispositivos de inspiración teatral, es la también importada Devoción del Santo Sepulcro, si bien su alcance parece más limitado y no cabe invocar una generalización. No sin razón, Rodríguez G. de Ceballos ha puesto en relación con esta piadosa práctica un diseño conservado en los Uffizi y atribuido al pintor y también escenógrafo Francisco Rizzi⁶⁰: un

57 Para dos de las fechas reseñadas en la nota anterior, 1749 y 1752, las limosnas ascendieron respectivamente a 1047 y 1560 reales. *Ibidem*, p. 26.

58 *Ibid.*, p. 36.

59 *Ibid.*, p. 40. Cita extraída (y transcrita con erratas; corregidas en el presente) de: LORENZO PINAR, F. J. y VASALLO TARANZO, L., *Diario de Antonio Moreno de la Torre (1673-1679)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2001, p. 88.

60 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1992), *Op. cit.*, pp. 141-143. Recoge asimismo indicaciones sobre esta práctica. Por otro lado, este dibujo ha sido igualmente puesto en relación con el fastuoso Monumento de Semana Santa que debía adornar la Catedral de Toledo, obra documentada de Rizzi. En su ejecución, contó con la colaboración -entre otros- del también escenógrafo Dionisio Mantuano: un espectacular dispositivo escenográfico de «muy considerable Costa por las muchas Pinturas de Maravillosa perspectiva de que se com-

deslumbrante decorado levantado sobre potente basamento y centrado por un baldaquino de estilizadas columnas torsas, que acordona una vigorosa galería de planta semicircular; en la base del baldaquino, dos ángeles gravitantes sostienen un lienzo con el cuerpo exangüe de Cristo. Salpican el conjunto prefiguraciones eucarísticas y variadas escenas y símbolos de la Pasión y Muerte de Jesucristo.

Quizá con esta ceremonia puede asimismo vincularse el *celebrado telón* –nótese la nominación utilizada– que el ilustrado Ceán atribuye a un casi desconocido Morey⁶¹:

«que pintó para la parroquia de santa Eulalia [de Palma de Mallorca] de cincuenta y cuatro palmos de ancho y algo más de largo, que sirve en la semana santa y llaman *Velum templi*: representa el sepulcro de Cristo con mucho acompañamiento de ángeles, con insignias de la pasión y el Agnus Dei».

En cualquier caso, se conoce asimismo del empleo de estos *velos* –que se acompañan de algunos efectos de índole teatral– en otras ceremonias habidas durante la Semana Santa; así narra Blanco White la celebración del Miércoles Santo en la Catedral de Sevilla⁶²:

«La misa de este día comienza dentro de un velo blanco que oculta al sacerdote y demás ministros oficiantes, y así prosigue hasta que se cantan las palabras “el velo del templo se partió en dos”. En este momento el velo desaparece como por arte de magia, y los asistentes pueden oír el estruendo de unos cohetes ocultos que pretenden imitar el ruido de un terremoto».

Por razón misma de su carácter sobrenatural, la representación de la ruptura del velo (Mateo 27:51, que antecede a un formidable terremoto; y Lucas 23:45, que sigue a un eclipse de sol), se descubre campo especialmente abonado para la aplicación de recursos escenotécnicos. Es el caso de las funciones de Resurrección ejecutadas ante el Monumento Pascual de la Seo de Zaragoza, recogidas en un resumen manuscrito de su *consueta*, fechado en 1606⁶³:

«Luego se siguió un estruendo y despues del se ronpio un belo blanco y aparecio un altar muy adornado con muchas flores y enrramado alrededor en el cual avia çinco imagines muy lindas de bulto doradas [...] Luego vaxo

pone, como por la gran Máquina de madera y otros materiales que se gastaron». Cit. en: NICOLAU CASTRO, J., «Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la Catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, 246 (1989), p. 217.

61 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Op. cit.*, T. 3, p. 198. Voz: MOREY.

62 BLANCO WHITE, J. M., *Cartas de España*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 217-218.

63 CALVO RUATA, J. I. y LOZANO LÓPEZ, J. C., «Los Monumentos de Semana Santa en Aragón (Siglos XVII-XVIII)», *Artigrama*, 19 (2004), pp. 105-106. Ambos refieren asimismo la ceremonia de reserva del Santísimo en la Catedral de Huesca, habida tras la celebración de la *misa in coena domini* de Jueves Santo, en la que un ángel *puesto en tramoya* desciende de las alturas para romper la cortina de tafetán carmesí que cubre el Monumento Pascual; pp. 99-100.

un angel con una espada en la mano y rompio un belo de tafetan carmesi y apareçio una figura de bulto de un Christo resucitado...».

Llegados a este punto, cabe por fin abordar el examen de los Monumentos de Jueves Santo, último hito de este recorrido teatral. ¿Pero qué se entiende por *Monumento de Semana Santa*, de *Jueves Santo*, *Pascual* o simplemente, *Monumento* o *Perspectiva*, como comúnmente aparecen citados en las fuentes? El *Tesoro* de Covarrubias (1611) ofrece una definición compendiosa del término *monumento*: «vulgarmente se toma por el túmulo y aparato que se haze en toda la Yglesia Católica el Jueves y Viernes Santo, donde puesta un arca en forma de sepulcro en que estuvo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redentor Jesu Christo». Covarrubias distingue pues dos elementos: un arca o sagrario destinado a acoger la reserva eucarística durante la noche del Jueves Santo, y un aparato que hace las veces de decorado englobante. Del colosal desarrollo de estos dispositivos habla la propia acepción moderna del término.

No sin razón refiere Covarrubias el carácter tumular de estas estructuras. En realidad, el lexicógrafo no hace sino recoger una definición en todo coherente con la práctica artística de su tiempo: formal, por cuanto los primeros Monumentos siguen en gran medida las trazas de los catafalcos efímeros de la familia real (los Monumentos de Sevilla, Córdoba y El Escorial pueden dar fe de esta afirmación); e iconográficamente, en tanto que estas colosales máquinas vienen a vincularse con la Pasión y Muerte de Jesucristo y a entroncar con ciertas tentativas de reconstrucción de las más distinguidas arquitecturas hierosolimitanas (Templo de Salomón y Santo Sepulcro, que aparecen aquí, como en tantos otros casos, pervertidas o contaminadas)⁶⁴. Habrá que esperar a la llegada a Madrid de los ingenieros-escenógrafos florentinos -y la consecuente difusión de sus modernos usos- para que el aparato de estas y otras festividades litúrgicas adopte un carácter marcadamente *escenográfico*. Y así ocurrirá por vez primera en nuestro país en la Semana Santa de 1628: nuevamente Lotti será el precursor de la reconversión teatral de estos dispositivos, y la madrileña Iglesia del Hospital de los Italianos, su más pertinente coliseo⁶⁵:

«Il Re et [la] Regina [...] furono hiersera all'Ospedale degli Italiani a sentir cantar un Miserere et vedere l'apparato che si è fatto per il monumento della Settimana Santa. Cosimo Lotti ha fatto l'invenzione che è riuscita cosa bella et è piaciuta

64 Tampoco resulta gratuito el empleo del término *arca*. El uso de la planta centralizada o la presencia combinada del *velum templi* hace de estos aparatos evocaciones a escala del Sanctasanctorum del Templo. Respecto de las perversiones y contaminaciones que experimentan las tentativas de reconstrucción del Templo de Jerusalén: Cfr. RAMÍREZ, J. A., *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1983, Capítulo 5. Ciertamente rica en interpretaciones parece presentarse esta triple relación monumento-catafalco real-arquitectura hierosolimitana. No obstante, la cortedad de estas páginas impide un deseable acercamiento.

65 Archivo di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza 4956, fol. 81. *Carta de Averardo de' Medici di Castellana*, embajador de la Toscana en Madrid, a *Dimurgo Lambarri*, Secretario del Gran Duque; 15 de abril de 1628. Cit. en: CHAVES MONTOYA, M. T., *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento, 2004, p. 47.

molto alle Maestà loro et a tutta la Corte. Vi erano diverse apparenze del Limbo, Purgatorio et Inferno et due nuvole d'Angeli che scendevano cantando, ordinato tutto con buona et dilettevole prospettiva».

Aunque lacónica, la explícita referencia a la *ordenación* perspectívica del decorado⁶⁶ parece sugerir el empleo de bastidores en fuga y telón/telones de fondo; y con esta disposición, es probable que las representaciones del Limbo, el Purgatorio y el Infierno sean el resultado bien de las sucesivas mutaciones del escenario, bien de la subdivisión en planos o registros de un decorado único⁶⁷. La presencia de dos *aracelis* completa este renovado cuadro escénico.

Sea como fuere, a partir de este hito inaugural, aparatos con similares características emergerán por toda la geografía española (no obstante la pervivencia del primero de los tipos); monumentos agrupados bajo el denominador común de la perspectiva, servidos de los avanzados recursos de la construcción ilusionista: ya mediante bastidores en fuga y telones pictóricos, ya por concreción *plástica*, por materialización tridimensional de efectos perspectívicos (o por el uso combinado de sendas soluciones). Esto es, los Monumentos se valdrán de las soluciones *escenográficas* aportadas por los diferentes lenguajes artísticos (se alude pues a una arquitectura, una escultura y una pintura empleadas con una finalidad ilusionista). Circunstancia que no debe extrañar, habida cuenta de que las escenas urbanas tipificadas por Serlio aúnan bajorrelieves y bastidores pictóricos; e igual puede decirse de las escenografías definidas por el ensamblador Antonio de Torreblanca, primer tratadista español en abordar la construcción perspectívica de la escena teatral (*Los dos libros de geometría y perspectiva*; 1616-1617), que combinan la planitud de un telón de fondo pictórico con el relieve de los encuadramientos laterales. Y por cuanto esta fórmula mixta es *práctica* asimismo común en la *fabricación* de decorados teatrales: buen ejemplo lo constituye el enmarque arquitectónico utilizado por Pietro da Cortona para el montaje de las ya referidas Cuarenta Horas de San Lorenzo in Damaso (1630); o los bajorrelieves laterales empleados en la mítica representación de *La Calandria* de Bibbiena en Urbino (1513). Y es, en este sentido, que parece referirse El Greco, cuando categórico establece: «y bien se entiende que en la escena no se pinta sino que se *fabrica* en perspectiva»⁶⁸.

66 En este sentido, conviene recordar que *perspectiva* y *escenografía* –esa *skenographia* de la que abominaba Platón– fueron, desde antiguo, términos sinónimos; el Humanismo recuperó esta acepción, que se extendió sin apenas alteraciones durante el Barroco. Cfr. GONZÁLEZ ROMÁN, C., «Lo fingido [parece] verdadero: significado y uso del término perspectiva en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro», en DE LA PEÑA, C. et alii (eds.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia Universidad de Murcia, 2008, 15 pp.

67 Incluso cabe un error en la interpretación de la escena –error, por otro lado, común–, siendo meramente representado, en coherencia iconográfica, el *Descenso de Cristo al Infierno de los Justos*, episodio subsiguiente al Enterramiento y anterior a la Resurrección. Cfr. REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*, T. I, Vol. II, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 553 y ss.

68 GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2008), *Op. cit.*, pp. 3-5. Para éstas y otras cuestiones similares remito asimismo a su completísimo y ya citado estudio *Spectacula*...

Recursos y efectos a los que tampoco es ajena –retomando el objetivo principal de este trabajo- la obra permanente de muchas capillas e iglesias, que apelan al ilusionismo perspectivico, a los procedimientos formales de la escenografía (y bajo la *confusión* o combinación de las diversas artes), para proceder a la transmutación decorativa de sus ambientes, generando con deslumbrante artificio espacios de cautivadora majestuosidad, de vertiginosa espacialidad, de turbadora apariencia.

Y así lo entiende la autorizada pluma del pintor, escenógrafo y tratadista Antonio Acisclo Palomino, que considera simultáneamente *la delineación de teatros, altares y monumentos de perspectiva*; la diferencia únicamente estriba en la inmutabilidad de las *escenografías* religiosas, «pues en los altares, y monumentos de perspectiva, como no tienen mutación, desde luego se ajustan las piezas de un término, quedando unidas unas con otras»⁶⁹.

Únicamente queda pues referir algunos elocuentes ejemplos. Afortunadamente, han llegado hasta nosotros gran número de diseños e incluso sobrevivido algunos viejos montajes; la tardía desaparición de esta festividad –mediados del siglo XX- ha favorecido la preservación de algunas de estas obras. De entre los que hacen uso de bastidores pictóricos (a la manera de las escenografías cortesanas) cabe citar los Monumentos aragoneses de Ibdes, Ateca, Samper de Calanda y Carenas, estudiados en profundidad por Calvo y Lozano⁷⁰; el de Garinoain (Navarra)⁷¹, o el singular y sin duda retardatario Monumento de la Parroquial de Villahermosa (Ciudad Real)⁷².

Un ejemplo -en este caso magnífico- de aplicación combinada de recursos pictóricos y arquitectónicos ilusionistas lo constituye el Monumento de La Seo de Zaragoza (1711-1712)⁷³. Queda inserto en el trasaltar de la Capilla de San Marcos, enteramente oculto tras el gran lienzo del retablo central, que a modo de telón se repliega con motivo de las celebraciones de Pascua. Deja así a la vista un *auténtico escenario de madera*, embocado por el arco principal de la capilla y construido en perspectiva decreciente. El antiguo espacio de la capilla queda ahora levantado sobre una estructura en desnivel (como preceptúa Serlio para los escenarios teatrales, a fin de corregir algunos defectos

69 Una *inmutabilidad* quizá no verificada para el hito inaugural de Lotti, aunque sí en la práctica común de estos singulares dispositivos escenográficos. PALOMINO, A. A., *Museo Pictórico y Escala Óptica*, T. II, Madrid, 1724; la referencia puede encontrarse en: Libro VIII, Capítulo VI, pp. 128-131.

70 Y que han llegado a nuestros días. CALVO RUATA, J. I. y LOZANO LÓPEZ, J. C., *Op. cit.*

71 De principios del siglo XVIII y del que solamente se conserva la traza: un arco de proscenio rematado por ángeles escorizados y roleos vegetales abre una sencilla escena eucarística, erigida sobre doble basamento y articulada mediante arcos-bastidores de escueto motivo angelical, que convergen –guiándose por líneas de tierra; a la manera de toscas *escenografías*- hacia un ingenuo fondo de altar. El diseño puede consultarse en: FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la Historia del Arte navarro», *Príncipe de Viana*, 231 (2004), pp. 100 y 104.

72 Provisto de una multiplicidad de bastidores, se decora con fingidas arquitecturas y escenas de la Pasión y Muerte de Jesucristo. Obrado en la segunda mitad del siglo XVII, nada se conoce sobre su autor, de tardía filiación manierista, torpe en la figuración y en la resolución perspectivica.

73 ESTEBAN LORENTE, J. F., «La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de La Seo de Zaragoza», *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia*, T. 2., Fasc. 1 (1976), pp. 97-103.

de la perspectiva), precedida por una grada de nueve peldaños. Sigue a este espacio, *en precipitado ritmo*, una gradería de tres tramos flanqueada por columnas en resalte, con sucesión de cúpulas ovales corregidas ilusionísticamente; todo el conjunto converge hacia el altar central, a cuya espalda aún se simulan pictóricamente cuatro nuevos módulos. El resultado es excepcional, evocando vívidamente la soberbia perspectiva y efectos correctores de la *Scala Regia* de San Pedro en Vaticano.

La última obra a reseñar merece, sin duda, el calificativo de soberbia. No en vano su autor, el pintor Antonio Viladomat, fue considerado por Mengs «el mejor de España en su tiempo»⁷⁴. La afinidad de este Monumento, ejecutado en 1735-1736 para la Catedral de Barcelona, con la obra del gran maestro del ilusionismo pictórico Andrea del Pozzo o con la del revolucionario escenógrafo Ferdinando Galli Bibiena, a quien debió conocer durante su estancia en Cataluña (en calidad de maestro de ceremonias de la deslumbrante corte del Archiduque don Carlos), parece evidente; de hecho, puede juzgarse la concreción arquitectónica (aunque incorpore perspectivas pintadas) de una fastuosa escenografía del gran maestro boloñés. Las anotaciones marginales del diseño así lo certifican, por cuanto reproducen las indicaciones de una de las láminas del tratado de perspectiva del italiano (*L'architettura civile presentata sulla geometria e ridotta alle prospettive*; 1711)⁷⁵. El monumento, que sirve igualmente a la celebración de las Cuarenta Horas⁷⁶, se levanta sobre un potente basamento, vencido por gradas en su frente principal, que flanquean cuerpos avanzados de órdenes columnarios coronados por figuras alegóricas y pares de roleos; dos ampulosos arcos, conectados por un atrio descubierto, permiten acceder a la rotonda principal, que acoge un imponente sagrario de estructura elocuentemente tumular.

74 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Op. cit.*, T. 5, p. 236.

75 BOSCH i BALLBONA, J. y DORICO, C., «El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735», *D'Art*, 17-18 (1992), pp. 253-260.

76 MERCADER SAAVEDRA, S., «Descubiertas las esculturas del antiguo Monumento de Semana Santa de la Catedral De Barcelona (1735)», en DE LA PEÑA, C. *et alii* (eds.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia Universidad de Murcia, 2008, p. 5.

La belleza física de la dama en El Decamerón de Boccaccio

Alejandro Luque Lacaze

Investigador vinculado a la UMA

RESUMEN

La belleza física de la dama constituye un tema de singular relevancia dentro de los estudios transversales en Literatura e Historia del Arte. Adoptando como hilo conductor del discurso, el texto de los cuentos del Decamerón de Giovanni Boccaccio (1313-1375), el presente trabajo postula la interacción entre las descripciones escritas y las visiones pintadas por los grandes creadores del Renacimiento.

PALABRAS CLAVE: Mujer/ Género/ Iconografía/ Pintura/ Literatura/ Renacimiento/ Cultura/ Boccaccio/ Botticelli.

La belleza física de la dama en El Decamerón de Boccaccio

ABSTRACT

Woman's Beauty –the dame in particular- is one of the most relevant subjects into Literature and Art. Through pages of Giovanni Boccaccio's Decameron, this work describes and analyses relations and connections between written descriptions and painted images made by the most significant poets and artists into Italian Renaissance.

KEYWORDS: Woman/ Genus/ Iconography/ Painting/ Literature/ Renaissance/ Culture/ Boccaccio/ Botticelli.

La visión de la mujer que, tradicionalmente, ha aportado el Arte está estrechamente ligada al desarrollo histórico de las relaciones sociales y de género, que, de manera precisa, refleja la literatura profana de la época, convirtiéndose así ésta en una fuente indispensable para el conocimiento y estudio de la intensa mirada del hombre hacia el universo femenino.

Dentro de un trabajo personal más extenso¹, inscrito dentro de una investigación general estrechamente ligada a nociones religiosas, antropológicas y políticas que oscila desde la Edad Media hasta el siglo XV acerca de la belleza física de *la dama*, y la mirada masculina hacia la mujer a través de la Literatura profana y su interacción con el Arte, en el presente trabajo analizamos, a través de Boccaccio, uno

* LUQUE LACAZE, Alejandro: "La belleza física de la dama en El Decamerón de Boccaccio", en Boletín de Arte nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 387-414. Fecha de recepción: Febrero de 2010.

1 LUQUE LACAZE, Alejandro: *La belleza física de la dama. Traslación de la Literatura a la Pintura (siglos XII al XV)*, Tesis Doctoral inédita defendida en octubre de 2009. Facultad de Filosofía y Letras (UMA). Calificación: Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.



1. Domenico Ghirlandaio. Retrato de una joven dama. Calouste-Gulbenkian. Lisboa.

de los autores más destacados del Renacimiento, una conocida parcela -la de los estereotipos femeninos en el Arte- a través de una de sus obras literarias más célebres, *El Decamerón*. No obstante, aunque nuestro propósito inicial haya sido desvelar el ideal físico de la mujer, no hemos dejado de analizar lo que íntimamente se haya ligado a éste y su concepción de belleza según el entramado cortés.

1. LA OBRA.

Entre las obras de Boccaccio en vulgar destaca *El Decamerón*,² comenzada en 1348. Se trata de una obra que contiene cien cuentos relatados en diez días por varios protagonistas. La obra está escrita para un público culto, joven, refinado y rico, marcado por un comportamiento

“decente”, pero lejos de asustarse por las estrecheces de mira impuestas por la religión en el momento³, de ahí su temática libre y escabrosa. Se trata de una obra que celebra el gozo de vivir y amar en los tiempos difíciles de la peste.

La obra está marcada por un profundo neoplatonismo⁴, donde la cortesía es el ideal, el paraíso y la realidad es el imperio de los sentidos, lo terrenal. En el mundo terrenal, se ubica el paraíso y el infierno, es decir el premio y el castigo. Luego se asiste a dos visiones distintas y contrapuestas en la obra de Boccaccio: la visión ideal y trágica expresada en lo “sacro–profano” del ideal cortés y la visión sensual, terrenal y vulgar, expresada en el mundo cotidiano de lo urbano y sus antihéroes. Sería muy interesante preguntarse si este fenómeno ocurre en la pintura de la época con el dilema de opción entre la *Venus Urania* o la *Venus Pandemos*⁵. En nuestro caso, la

2 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. Dirección literaria y prólogo J. García Pérez. Versión J.Ribera. Barcelona, Editorial Ferma, 1965. BOCCACCIO, G.: *Opere di B. Decameron, Rime. Filostrato. Elegía di Madonna Fiammetta. Ninfale Fiesolano. Corbaccio*. A cura di Cesare Segre, commento di Maria Segre Consigli e Antonio Benvenuti, Milán, Mursia, 1972. BOCCACCIO, G.: *Opere in versi. Corbaccio. In laude di Dante. Prose latine. Epistole*. A cura di Pier Giorgio Ricci, Ricciardo Ricciar-di Ed., Milán, Nápoles, 1965. BOCCACCIO, G.: *La Elegía de Madonna Fiammetta / Corbacho*. Introducción, traducción y notas de Pilar Gómez Bedate. Barcelona, Planeta, 1989.

3 HOLMES, G.: *Florenia y Roma y los orígenes del Renacimiento*. opus cit.,pág.471.Véase la presión que ejerció Savonarola y su ola de puritanismo en Florenia.

4 WITTKOWER, R. y M. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, Cátedra, 1982, págs. 160-63.

5 WIND E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*. opus cit.,págs. 141-151. WIND E.: *Los misterios*

Venus carnal no es del gusto de nuestros protagonistas narradores, ya que están anclados en el ideal de cortesía, pero sí que parece serlo del autor, ya que se deleita narrando episodios carnales.

Es el *Decamerón* una obra que expresa la visión que tiene Boccaccio de la vida y el mundo a través de historias, narraciones y retratos. Según la misma, el hombre es abandonado a su mundo sensible, real y cotidiano, donde tiene que valerse por su propia fuerza, y donde es movido por sus apetitos (ya sean altos o bajos), un hombre en suma que está limitado por sus pasiones, sometido a los vaivenes de la Fortuna y debe defenderse ante la inteligencia de sus adversarios, luego su defensa estará en su propia astucia, inteligencia y habilidad. Existe la crueldad en relatos cómicos donde los personajes astutos, alejados del ideal de virtud, se ríen de los torpes. De ahí que existan tantas historias con final feliz como triste.



2. Domenico Ghirlandaio. Retrato de Giovanna Tornabuoni. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

El contexto histórico delimita significativamente la obra, ya que cabe encuadrarla dentro del ideal cortés, que creó la aristocracia en el siglo XII en Francia, pero que adoptó la burguesía en el siglo XIV, en la época de los *Comune*, que intenta recuperar y resucitar el ideal de la Edad Media. Es la absorción del mundo feudal, en donde no era compatible el amor y el matrimonio, y la virtud sólo podía ejercerse en la clase alta. En el mundo de los *Comune*, que es el mundo del comercio y la burguesía, el amor sí va unido al matrimonio y la virtud también es asequible para la clase llana. El ideal cortés se basaba en vivir libre de vicios, ejercitando el amor y las virtudes como la generosidad, magnanimidad, reconocimiento del mérito ajeno, el ingenio o la conquista de la simpatía en los demás. A este ideal cortés se liga estrechamente la vida urbana, donde los héroes cortesanos se diferenciarán del vulgo a través de sus sentimientos, sus actuaciones y virtudes.

paganos del Renacimiento. opus cit., págs. 141-151. LEÓN COLOMA, M. A.: "Venus entre el cielo y la tierra: Imágenes simbólicas y degradantes para una diosa" en SAURET GUERRERO, T. (coord.): *Historia del arte y mujeres*. Málaga, Universidad, 1996, págs. 121-152.



3. Sandro Botticelli. *Historia de Nastagio degli Onesti. Primer Episodio.* Museo del Prado. Madrid.

El amor es junto a la magnanimidad, que es liberalidad en dar y alegría en la adversidad, la manifestación más alta del ideal cortés. El que se enamora es noble de espíritu, y es más alto socialmente cuanto la amada sea de rango más noble.

El argumento introductorio y columna vertebral donde se ramifican las historias versa en torno a una reunión de jóvenes, donde prevalece la mayoría femenina: siete damas de 18 a 28 años y tres hombres de 25. La reunión tiene lugar en una idílica villa de ocio en la Toscana. Durante quince días estos jóvenes se retirarán del peligro de la peste que acaece sobre Florencia y se distraerán en dicha villa contando diez relatos diarios, uno por cada personaje, durante el espacio de días que dure el retiro, intercalando días de recreo basados en descansar en la naturaleza, en comer, en danzar y en cantar.

Los cuentos se relatan en las horas de sobremesa, y además por turnos, cada día de la semana menos los viernes y los sábados, y uno por cada protagonista. Eligen también diariamente un rey o una reina que dirija el grupo y decida el tema de los cuentos para el día siguiente; solo el primer día y el noveno, los narradores tienen libertad para contar lo que quieran, el mismo privilegio se le concede a *Idóneo*, que además será el último en intervenir con su relato. Los temas abarcan todos los aspectos posibles de la vida: se empieza con las circunstancias de la fortuna, pasando a las aventuras de amor, ya sean felices o infelices, se cuentan cuentos sobre la habilidad y el ingenio, también sobre las burlas que demuestren la inteligencia y por último cuentos que destaquen las virtudes caballerescas. Los diez narradores poseen rasgos individuales y tienen nombres simbólicos: *Pánfilo*, es la personificación del amante, *Filostrato*, simboliza al amante infeliz, e *Idóneo* al amante vividor. Entre los jóvenes destacan, aparte de la joven Fiammetta, que encarnaría a la amada real que tuvo el autor, a *Pampinea*, por ser la mayor de edad e inteligencia y *Neifile*, por ser la



4. Sandro Botticelli. *Historia de Nastagio degli Onesti. Segundo Episodio.* Museo del Prado. Madrid.

jovencita y la más inexperta. De las demás no se habla con rasgos concretos.

2. LA MUJER Y LOS TRES TIPOS DE BELLEZA.

La mujer aparece representada en el *Decamerón* encarnando tres clases de belleza diferenciadas, la primera sería **la belleza prototípica**, que es la imagen que ha prevalecido desde los trovadores pasando por Dante o Petrarca, en segundo lugar la **belleza** que denominaremos **carnal** y por último la **belleza exótica** como algo excepcional.

Es importante señalar las visiones de la mujer que señala Paola Ventrone en sus estudios sobre la mujer florentina, su progresivo paso de *donna* a *dama* y de *dama* a *ninfa*⁶. Si partimos de esta reflexión, la mujer *donna*, sería la que se inscribiría en el marco cronológico anterior al 1460, estando caracterizada por mantenerse sometida al padre y al marido, dedicada a la familia y al cuidado de la casa, y al funcionamiento de la economía doméstica, mujer devota y púdica, dividida entre la opción del matrimonio o el convento⁷.

6 VENTRONE, P.: *Simonetta Vespucci e le metamorfosi dell'immagine della donna nella Firenze dei primi Medici*, opus cit., pág.719.

7 Véanse KAPLISCH-ZUBER, C.: *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1988. FABBRI, L.: *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400. Studio sulla famiglia Strozzi*, Firenze, Olschki, 1991. MOLHO, A.: *Marriage Alliance in Late Medieval Florence*, Cambridge Mass. London, Harvard University Press, 1994.



5. Sandro Botticelli. *Historia de Nastagio degli Onesti. Tercer Episodio.* Museo del Prado. Madrid.

3. LA BELLEZA PROTOTÍPICA.

La belleza prototípica nos refleja la importancia no abandonada aún del modelo antecesor que caracterizaba a la *donna angelicata*, o *Venus Urania*. En definitiva se trata de un ser de rasgos angelicales, una presencia etérea y “dorada” de carácter platónico⁸, encarnación de una idea perfecta, un ser destinado a la adoración casi religiosa, pero exento de ser alcanzado carnalmente. Para afirmar tales rasgos nos remitimos a la descripción de una de las protagonistas descrita como una belleza celeste y divina⁹, u otras que *parecían más ángeles que mujeres*¹⁰, o la afirmación en la expresión *que ni los ángeles pintados*¹¹ lo cual nos conecta directamente en la relación entre el aspecto físico femenino ideal con el del ser asexual y espiritual que es el ángel, e incluso de su función de mensajero divino. Veámos, pues, que esta asociación existía en la pintura desde Giotto, y es a ella a la que nos intenta remitir el autor en tales descripciones. Incluso en un ámbito profano estas figuras religiosas se sustituirían por la de personajes mitológicos como los céfiros¹² que adoptan la iconografía y el mismo aspecto angelical y que tan bien pueden ilustrarse con la obra de Lippi o Botticelli.

Todo esto enlaza con la idealización neoplatónica de la década 1470-1480 que corresponde fundamentalmente a dos figuras históricas: Albieta degli Albizzi y Simoneta

8 GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre arte del Renacimiento.* opus cit., pág. 484. Véase págs. 71, acerca de los diálogos de Platón que hablan de dos Venus o el poema de Lucrecio.

9 BOCCACCIO, G.: *Decamerón.* opus cit.,pág. 276.

10 BOCCACCIO, G.: *Decamerón.* opus cit.,pág. 628.

11 BOCCACCIO, G.: *Decamerón.* opus cit.,pág. 262.

12 BOCCACCIO, G.: *Decamerón.* opus cit.,pág. 479.



6. Sandro Botticelli. *Historia de Nastagio degli Onesti. Cuarto Episodio.* Galería del Palazzo Pucci. Florencia.

Cattaneo Vespucci. Ya hemos comentado anteriormente que el rol de amor cortés reservado a la *dama* no era negativo, sino que sirve de pauta social. Según Ventrone se ha pasado *donna* a *dama* y de *dama* a *ninfa*, en lo que particularmente nosotros vamos a denominar belleza prototípica¹³. Donde el término *donna* alude a una posible madurez sensual, en contraposición a la condición de *fanciulla* inexperta en cosas de amor¹⁴.

La ninfa será pues, la transfiguración ultaterrena de un código o lenguaje de distinción, un símbolo literario, una nueva manera de vivir donde el neoplatonismo configura una visión de la mujer ideal cuya fisonomía debería representarse metafísicamente y sin encarnar en una fijación visual predeterminada. Se trata, en suma, de una representación icónica de contenido trascendental. Se elige para encarnar esta belleza de elaboración literaria neoplatónica a Simonetta¹⁵ y a Giovanna, cuya fisonomía permiten advertir la obra de Botticelli o Ghirlandahio. La primera es una belleza femenina fundada, por un lado en la muerte prematura de la joven a los 23 años de tisis, abril de 1476 y dos, en la idealización literaria propia de su personaje y contexto histórico. Para ello, se toma como excusa la fuente literaria mitológica: la ninfa, desnuda, con velo y cabello suelto, como veremos en las historias y personajes del *Decamerón* perfectamente representadas. Se trata además de nobles bellezas, hijas de grandes familias mercantiles. Y sirven como síntesis icónica de la cultura

13 P. VENTRONE: *Simonetta Vespucci e le metamorfosi dell'immagine della donna nella Firenze dei primi Medici*, opus.cit., pág.26.

14 TOMASSEO N. et BELLINI,B.: *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1865. WARBURG, A.: "Delle «imprese amorose» nelle più antiche incisioni fiorentine". en *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura, raccolti* de G. BING, Firenze, La Nuova Italia,1966, págs. 179-191.

15 TOMASSEO N. et BELLINI,B.: *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1865. WARBURG, A.: "Delle «imprese amorose» nelle più antiche incisioni fiorentine". en *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura, raccolti* de G. BING, Firenze, La Nuova Italia, 1966, págs. 179-191.

neoplatónica de los años 1470-1480 y de la postura general postula da por nuestra investigación en cuanto al esfuerzo de la época por aunar belleza y rango. La ninfa se diferencia del *prototipo de donna oligárquico* por asumir el papel de rasgo idealizado:

*Candor erat dulci suffusus sanguine, qualem
alba ferunt rubris lilia mixta rosis.
Ut nitidum laeti radiabant sideus ocelli,
saepe Amor accensas rettulit inde faces.
Solverat effuses quoties sine lege capillos,
infesta est trepidis visa Diana feris;
sive iterum adductos fulvum collegit in aurum,
compta Cytheriaco est pectine visa Venus.
Usque illam parvi furtim componere Amores
sunt soliti et facili Gratia blanda manu,
atque honor et teneri iam cana modestia vultus,
et decor, et probitas, purpureusque pudor,
casta fides, risusque hilaris, Moresque pudici,
incessusque decensa, nudaque simplicitas¹⁶.*

Conserva sin embargo los valores de la modestia, pudor, decoro del vestido propio de la mujer del tiempo oligárquico.

Il suo colorito era candido e soffuso di lieve rossore, come bianchi gigli misti a rose rosse. Gli occhi sorridevano, brillando come stelle lucenti; spesso Amore accendeva le sue fiaccole al loro fuoco. Ogni volta che lasciava sciolti e liberi i suoi capelli, assomigliava a Diana, nemica delle timide fiere; e quando di Novo li raccoglieva in un nodo dorato, sembrava Venere pettinata dal pettine di Citera. Anche gli Amorini solevano adornarla furtivi, e con essa le dolci Grazie, con mani affettuose; l'adornavano la fama, la modestia, superiore all'età del suo giovane volto, la dignità, l'onore e il rossore pudico, la casta fedeltà, il riso spontaneo, i buoni costumi, l'andatura signorile, la schietta semplicità...¹⁷

Los años de asentamiento en el poder de Lorenzo son 1473-1474, tras la revuelta de los Volterra y la difícil responsabilidad de heredad de su padre Piero. No obstante, se consolida como príncipe civil dedicándose a la cultura y las letras,

16 PAOLA VENTRONE, pág.: *Simonetta Vespucci e le metamorfosi dell'immagine della donna nella Firenze dei primi Medici*. opus cit., pág. 26.

17 POLIZIANO, A.: *In Albiaram Albitiam*, pág. 91.

afianzando su imagen cultural y política a través de Ficino y acogiendo en su casa al joven Poliziano, donde otra nueva imagen femenina aparece deslumbrante: Giovanna degli Albizzi. Al igual que Simonetta, ésta muere prematuramente también. La *fanciulla*, prometida con el patricio Sigismondo Lotteringhi Della Stufa, muere con quince años de pulmonía el 14 julio de 1473, después del baile organizado en honor de Eleonora de Aragón a su caso a Florencia.

Entre las más señaladas representaciones de la ninfa destacarían la hipotética galería de retratos que se atribuyen a Simonetta, el busto de mármol atribuido a Verrocchio o la Cleopatra de Piero di Cosimo, o la serie de tablas de Botticelli. Asimismo como identificación de Marietta se propone la imagen de busto de Desiderio da Settignano y Verrocchio, Esmeralda Brandini de Botticelli, o las propias imágenes de Giovanna Tournabouni de Ghirlandaio en Santa Maria Novella.

Por otra parte tendríamos otro ideal de belleza en la dama real Lucrecia Donati, la cual podemos encontrar sus rasgos en minuciosas descripciones de *Polifilo* sino también en la obra de Botticelli, en la *Gracia de la belleza*, al ser identificada la primera por la derecha en la Ronda de las Gracias de la *Primavera* y en la *Venus Genitrix* del mismo cuadro, asimismo en la *Madonna del Magnificat* o la *Venus* del cuadro de *Venus y Marte* de la National Gallery de Londres. Además se conocen los rasgos de Lucrecia por la identificación de la *Gentildonna dalle belle mani* de Verrocchio, esta identificación lleva a la rectificación de la Ginevra de Benci de Leonardo donde la atribución habitual a Verrocchio se pone ahora en duda¹⁸.

Se ha señalado que no hay que obsesionarse en buscar la imagen literal de las representaciones, pero bien es cierta la evidencia que existe una trasposición real literaria a la imagen icónica que es lo que estudiamos. Aunque se trata de un prototipo filosófico, vemos cómo tales arquetipos se han inspirado físicamente en modelos de la Antigüedad. En este plano filosófico, los ojos luminoso *come stelle*, aluden a la inteligencia de la mente y a la pureza del corazón, se hace hincapié en el armónico movimiento del cuerpo, reforzado en la ondulación del vestido y abandonando el estilo *alla francese*, en favor de la recuperación del *pathos a la antica*. Al ver las pinturas advertimos la literalidad de estas descripciones¹⁹.

Lo que sí es cierto es que éstos programas pictóricos, puramente florentinos, se basan en complicadas alegorías inspiradas en las *fábulas* mitológicas, que son cristianizadas a través de lecturas en clave, y llevadas a cabo por Ficino y los intelectuales del círculo neoplatónico. Por tanto, solo son posibles de interpretar bajo las indicaciones de los propios humanistas. El arte cumple así una función social

18 KRETZULESCO, K.; LYAUTEY, pág.; GOEBEL-SCHILLING: *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*. Siruela, Madrid, 2005 pág. 372.

19 WARBURG, A.: *Delle «imprese amorose» nelle più antiche incisioni fiorentine*. Véase el capítulo dedicado a "L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento", págs. 283-307

cuyos jeroglíficos solo estarán al alcance de los elegidos; en otras palabras patricios intendentos que habían cambiado, en menos de dos décadas, las pinturas religiosas por estas obras de una “elevación” distinta²⁰.

La imagen-icóno de Simonetta, vino a ser configurada entre Poliziano y Botticelli, es decir la clave de que la literatura y la pintura iban codo con codo retroalimentándose, y me atrevería a sugerir que la primera llevaría de la mano a la segunda. Veamos este ideal de belleza neoplatónica en la descripción de *Euridice* contenida en la *Fabula de Orpheo*, compuesta a finales del 1473:

*Ma io ho vista una gentil donzella
che va cogliendo fiori intorno al monte.
I' non credo che Vener sia più bella,
più dolce in acto o più superba in fronte:
e parla e canta in sì dolce favella
che i fiumi involgerebbe inverso il fonte;
di neve e rose ha 'l volto e d'or la testa,
tutta soletta e sotto bianca vesta.*

Aparecen los siguientes patrones que vamos a ver cumplidos en los personajes de Boccaccio: vestido blanco, símbolo de la pureza, encarnación piel *candido* y *rosato* larga cabellera dorada que señala a la figura de Albiera, así como al cuento *boccacciano Ninfae fiesolano*. En síntesis, supone el ideal femenino puro, no terreno, donde se alude a la superación del instinto, se doma a la razón y el intelecto, al sentido, y la ninfa cumple una función iniciática, su rol recupera el antiguo gusto por la anatomía del cuerpo y el movimiento, así como el cabello al viento, según advertimos en las obras de Botticelli, Antonio del Pollaiuolo y Verrocchio²¹.

Para ello la mitología y su simbología se utilizarán a menudo por Poliziano, como la descripción de Simonetta como *Pallas* según la emblemática del *Quattrocento*, de donde obtenemos pruebas literarias del momento y su correspondiente imagen pictórica. Véase el capítulo donde Giuliano, hijo de Piero de Medici, va de caza, sigue

20 VILLA, C.: “Per una lettura Della “Primavera”. Mercurio “retrogrado” e la Retorica nella bottega di Botticelli”, en *Strumenti critici*, XIII, 1998. LA MALFA, C.: “Firenze e l'allegoria dell'eloquenza: una nuova interpretazione della Primavera di Botticelli”, en *Storia dell'arte*, 97, 1999, págs. 249-293. REALE, G.: *Botticelli. La “Primavera” o le “Nozze di Filologia e Mercurio”?* Rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la prima presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici, Rimini, Idea Libri, 2001. MELTZOFF, S.: *Botticelli, Signorelli and Savonarola. “Theologia Poetica” and Painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze, Olschki, 1987, págs. 99-283.

21 VENTRONE, pág.: “Philosophia. Involucra fabularum”: la “Fabula di Orpheo” di Angelo Poliziano, en *Scritture per la scena* edición de A. CASCETTA, en *Comunicazioni sociali*, XIX, 1997, n. 2, págs. 137-180. POLIZIANO, A.: *L'Orfeo*, Padova, Antenore, 1986. MARTELLI, M.: *Angelo Poliziano: storia e metastoria*, Lecce, Conte, 1995. BETTINZOLI, A.: “Rassegna di studi sul Poliziano (1972-1986)”, en *Lettere italiane*, XXXIX, 1987. LORENZO di MEDICI: *Comento de' miei sonetti*, en *Opere*, edición de T. ZANATTO, Torino, Einaudi, 1992. MARTELLI, M.: *Angelo Poliziano. “Il mito d'Orfeo nell'età Laurenciana”* en *Interpres*, VIII, 1988. GHINASSI, G.: *Il volgare letterario nel Quattrocento e le “Stanze” del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957.

a una cierva y ésta se metamorfosea en Simonetta. El joven se enamora tras sentir las flechas de Cupido y aprende el amor ideal. Esta narración, da forma alegórica a la iniciación en la pureza de amor de Giuliano. Desarrollando algo más el argumento anterior, el joven durante una partida de caza, muy devoto a Diana, no ha probado aún el sentimiento amoroso. Se lanza tras la referida cierva y al punto de la captura aparece una espléndida ninfa, explícitamente identificada con Simonetta Vespucci, de la que se enamora al momento. Cupido ha sido el responsable, aunque su sentimiento no podrá ser más que ideal y casto. Con ello empieza una batalla interior consigo mismo para vencer a Amor. Debe, pues abandonar la vía activa por la forma contemplativa, es decir, la vía cristiana hacia la virtud, que insta al intelecto a llevar el control sobre al sentido. Estando casada, no podía ser de otro modo. La pureza de amor se impone, ya que Simonetta no habría podido corresponder al sentimiento de otra naturaleza, por eso se reviste de Palas en su castidad.

Descripción de Simonetta como *Palas*:

Nella sonmità era un sole et nel meço di questo stendardo era una figura grande simigliata a Pallas, vestita d'una veste d'oro fine infino a meço le gambe, et disocto una veste bianca onbreggiata d'oro macinato et uno, paio di stivaletti açurri in gamba; la quale teneva i pie' in su due fiamme di fuocho, et delle decte fiamme usciva fiamme che ardevano rami d'ulivo che erano dal meço in giù dello stendardo, che dal meço in su erano rami sença fuocho. Haveva in capo una celata brunita all'antica e' suoi capelli tucti atrecciati che ventolavano. Teneva decta Pallas nella mano diricta una lancia da giostra e nella mano manca lo scudo di Medusa; et apresso a decta figura un prato adorno di fiori di varij colori che n'usciva uno ceppo d'ulivo con uno ramo grande, al quale era legato uno dio d'amore cum le manidirieto cum cordoni d'oro, et a' piedi aveva archo, turcasso et saecte rotte. Era connesso sul ramo d'ulivo, dove stava legato lo dio d'amore, uno brieve di lectere alla françese d'oro che dicevano "la sans par".

La sopradecta Pallas guardava fisamente nel sole ch'era sopra a lle²²

Las características físicas más evidentes las enumera, sin embargo, Boccaccio en el *Decamerón* mediante la descripción de cuatro personajes femeninos concretos.

La primera en importancia es *Fiametta*, ya que se asocia a la amada real de Boccaccio, y que a diferencia de Dante o Petrarca fue un amor consumado. Su descripción aparece en la conclusión de la cuarta jornada donde comienza el reinado de este personaje:

*Púsose de pie, se quitó la corona de laurel, y la colocó sobre la rubia cabeza de
de
Fiammeta, mientras decía:
-Te entrego esta corona, por ser tú quien mejor sabrás hacer olvidar la
jornada
hoy a estos compañeros nuestros, con la que nos brindareis mañana.
Fiammeta, la de los largos cabellos de oro, cayéndoles suaves y
desordenados
sobre los blancos hombros, cuyo rostro redondo y fresco tenía una semejanza
de lirio y
de rosa, con unos ojos de halcón y la boca chiquita, y los labios que parecían
rubies,
respondió...²³*

De esta descripción partiremos para hacer un esquema de los tópicos de belleza de la época: cabello rubio, larga melena desordenada, blancura de piel, boca pequeña, labios jugosos, rostro oval.

El segundo personaje en importancia será *Ifigenia*:

*...aquella niña era el más bello objeto que pudiese ofrecerse a los ojos de los
mortales; por lo tanto no cesaba de contemplarla. Elogió sus blondos cabellos,
su
frente, su nariz, su boca, sus brazos, y sobre todo su naciente garganta, más
blanca que
el alabastro²⁴*

22 MARTELLI, M.: *Simbolo e struttura delle "Stanze", postfazione a Angelo POLIZIANO, Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de Medici*, Alpignano, Tallone, 1979. D, ANGGHIARI, G.: "I Giornali (1437-1482)" en *Letteratura italiana antica*, III, 2002. RUGGIERI, R. M.: "Letterati, poeti e pittori intorno alla giostra di Giuliano de Medici" en *Rinascimento*, X, 1959. SETTIS, S.: "Citarea 'su un'impresa di bronconi'", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971. Sobre cartas del círculo de Lorenzo el Magnífico: MARTINELLI, M.: *Studi laurenziani*, Firenze, Olschki, 1965. MARTELLI, M.: « Il sacco di Volterra e la letteratura contemporanea: storia di un'operazione di politica culturale », en *Rassegna volterrana*, LXX, 1994; LARIVAILLE, pág.: « Nifo, Machiavelli, principato civile », en *Interpres*, IX, 1989.

23 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit., págs. 323–324.

24 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit., pág. 329.

El tercer personaje sería *Niccolosa*, la que se describe:

...suelta la cabellera.....paréceme que te estoy viendo morderle los labios rojos y sus rosadas mejillas con tus dientes en forma de clavija de laúd ...²⁵.

La cuarta referencia señala a dos personajes casi idénticos: *Ginebra*, la bella e *Isotta*, la rubia. Ambas son hijas del *micer Neri*, de las que poseemos los siguientes extractos:

*... entraron dos jóvenes, de unos quince años de edad, rubias ambas y con el pelo graciosamente trenzado y coronado con una guirnalda de vincapervinca. Sus rostros eran tan hermosos, y tan delicadas las facciones, que más parecían ángeles que mujeres. Llevaban una túnica de tela de lino, de deslumbradora blancura, que no tenía desde la cintura hasta arriba otros pliegues que los que naturalmente producían el talle elegantísimo y una garganta redondeada por manos de amor: lo restante al bajar, se ensanchaba en forma de pabellón y les caía hacia los pies...las náyades se zambulleron hasta la mitad del cuerpo...el agua , que había pegado sus ropas al cuerpo permitía ver todos sus contornos y demás partes; y pasaron por delante del rey más tímidas porque estaban más bellas...
Volvieron a aparecer con nuevo atavío, aunque no menos seductor que el primero. Un ligero tafetán cubría sus delicados miembros. Las dos llevaban, en fuentes de plata, frutas de la estación que colocaron en frente del monarca, y habiéndose retirado de la mesa, desplegaron las dulzuras de su voz armoniosa... el rey creía oír cantos angélicos...²⁶*

Tal descripción nos remite directamente a la obra pictórica del *Quattrocento*, especialmente a la de *Botticelli* y *Ghirlandaio*, donde se hace la ubicación de la belleza femenina ideal dentro de un entorno natural o jardín sublime: el *Edén* o *Paraíso*, en las

25 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 582.

26 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 628- 629.

nociones del *hortus idealis* y el *locus amoenus* que van indisolublemente ligadas.

Si atendemos al prototipo femenino creado por Botticelli, nos encontramos ante tipo de mujer rubia, con largos bucles ondulados que caen sobre las espaldas, con perfil exquisito y donde la nariz tiene una graciosa curva y los labios se doblan cerrando la boca sin provocación. Los ojos son de color verde claro. Los personajes de sus cuadros participan de esa isocefalia idealista y se repiten en todas sus obras. Y todo ello, sin mencionar el estilo o el pathos²⁷ además de la influencia de la filosofía neoplatónica²⁸ muy del gusto de los comitentes del momento²⁹.

No se conoce ningún amor concreto del pintor, ni existen alusiones sentimentales. Existe la probabilidad de que compusiese su tipo femenino sintetizando facciones de varias mujeres, o que alguna mujer real le impactara tanto que repitiera su rostro. He aquí el problema de Simonetta Vespucci³⁰. Simonetta Cattaneo, había nacido en 1453, en Liguria, en Porto Venere según Poliziano, aunque otras tesis apuntan a Génova.

Estuvo casada con el banquero Marco Vespucci, familiar de Américo Vespucci y el matrimonio residió dentro de la corte de los Médici. Su padre era el noble genovés Gaspare Cattaneo, casado con Cattocchia. Brilló tanto en la Corte, que Lorenzo y Giuliano la consideraron la mujer más bella de aquel círculo. Según algunas hipótesis, los amores entre Giuliano y Simonetta aparecen ilustrados en las alegorías mitológicas de Botticelli como el cuadro *Venus y Marte*³¹, ya que Botticelli fue pintor de cámara y artista predilecto de Giuliano como Verrochio lo fue de Lorenzo.

Simonetta morirá de tisis en el 1476 a los veintitrés años. Pasó siete años casada en Florencia con un comerciante florentino. La leyenda romántica insiste en la posibilidad de que el pintor estuviese enamorado en silencio y la retratase

27 GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre arte del Renacimiento*. opus cit., págs. 63-131.

28 WIND, E.: *La elocuencia de los símbolos*. opus cit., pág. 124, sobre la filosofía del arte de Platón págs. 41-63; págs. 81-85 para el tema *derelitta* de Botticelli.

29 WACKERNAGEL, M.: *El medio artístico en la Florencia del renacimiento*. Akal, Madrid, 1997. págs. 201-284. Sobre los comitentes municipales, gremiales y privados, Pieri y Giovanni de Medici; Lorenzo el Magnífico, Piero di Lorenzo, Lorenzo di Pierfrancesco Medici.

30 Véase la obra PAOLA VENTRONE, pág.: *Simonetta Vespucci e le metamorfosi dell'immagine della donna nella Firenze dei primi Medici*, opus cit., pág. 719, págs. 7-49.

31 Se trata de una interpretación de la versión clásica del tema. La modelo fue probablemente Simonetta, donde algunos críticos advierten la enfermedad de la tisis en su rostro. En la interpretación se alude a que las abejas señalan directamente el escudo de los Vespucci, y la interpretación se presta a señalar el papel de la esposa que doma a su amante, en la interpretación romántica se interpreta que la escena hace alusión a un pasaje de la *Giostra* de Poliziano, en el que aparece Minerva con Cupido atado, símbolos de la Castidad, que se aparece a Giuliano en sueños. Véase GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre arte del Renacimiento*. opus cit., págs. 118-119. *La Primavera*. No se conoce la identidad de las mujeres llamadas a la izquierda junto a el personaje de Mercurio en *Las Tres Gracias*. Puede que una de ellas sea Simonetta, porque el ángel apunta a una de *Las Tres Gracias*, el personaje del centro es *Venus: Urania y Genitrix*, fuerza creadora y ordenadora en la naturaleza, y a la derecha *Flora y Lascivia* se encuentran perfumadas por un *Céfiro*. Existe, sin embargo, otro cuadro en el que el pintor representó a Simonetta como Venus naciendo de la concha donde se destaca el desnudo, otra es la *Venus de Berlín*. Se tratan de pinturas de tamaño al natural. Las pinturas se hallaban en Villa di Castello en 1503. Las modelos bien pudieran desnudarse en una cura de aguas y servir de modelo en la casa Médici de Lorenzo.

aún después de su muerte. Pero de tal teoría se desmarcan algunos investigadores como Horne o Mensil, que afirman de que no existe prueba alguna sobre que el pintor retratase a la joven esposa de Marco Vespucci.³²

Descripciones físicas de Simonetta, muy parecidas a los tópicos literarios que hemos podido observar en nuestro estudio, podemos hallarlas en las *Memorias* de Lorenzo de Medicis:

*Su cutis era extremadamente claro, pero no pálido; rosado, pero no rojo. Su porte era serio, sin ser severo; dulce y placentero, sin asomo de coquetería o vulgaridad. Sus ojos vivos, no manifestaban arrogancia ni soberbia. Su cuerpo era finamente proporcionado y entre las demás mujeres parecía de superior dignidad y, no obstante, libre de toda clase de formalidad o afectación...*³³

Se ha apuntado a otra posible fuente, que bien pudiera ser Angelo Poliziano³⁴, en cuya obra la *Stanze per la Giostra* se ha querido ver una alusión en clave alegórica de la relación que sostuvo Giuliano con Simonetta, en clave de amor platónico. Ya se quiso ver una alusión a Simonetta en *El Nacimiento de Venus*, de Botticelli, los poetas dieron alas a su imaginación alegando que éste se interpretaba como un homenaje a Simonetta Vespucci, aunque no existe ninguna prueba que lo demuestre.

Lorenzo estaba ocupado con los asuntos del Estado, pero su hermano menor tenía mucho tiempo libre, el suficiente para seducirla. En *La Giostra*, una obra compuesta en 1475 para celebrara la alianza entre Florencia, Venecia y Milán, donde se celebraba un torneo de justs organizado desde 1474. Los Médicis habían presionado a las familias nobles a la participación y se prestaron a sufragar los gastos de las armas y vestuario, entre los que figuran los estandartes. Según la tradición medieval estaban decorados con imágenes simbólicas difíciles de entender que simbolizaban alusiones a una elegida, y por tanto la *domina* de los sentimientos de los caballeros, según el código cortés que se mantuvo en la Florencia del *cuatrocientos*. Este amor recordemos, consistía en la elección de una dama ya casada de la corte que destacase especialmente por sus virtudes, entre las que se valoraba la castidad

32 GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre arte del Renacimiento*.opus cit.,pág.484, pág. 273.

33 Véanse *Memorias* de Lorenzo de Medicis: MEDICIS, L.: *Los Medicis*, Barcelona, Ediciones B, 2002.

34 Angelo Poliziano y Marsilio Ficino era partidarios de transmitir enseñanzas a través de la belleza de imágenes bellas, es decir el uso del sermón pictórico a través de una alegoría moral disfrazada con un tema mitológico, como son las obras destinadas a Villa Castello de Lorenzo de Pierfrancesco de Médici .Véase la imprescindible obra VV. AA: *Eros y magia en el Renacimiento: 1484*. Madrid, Siruela, 1999. Y la escasa bibliografía en español de FICINO, M.: *De amore. Comentario a el Banquete de Platón*. Tecnos, Madrid, 1986. FICINO, M.: *Tres libros sobre la vida; de la vida sobria*. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2005. FICINO, M.: *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona, Anthropos, 1993. POLIZIANO, A.: *Estancias. Orfeo y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1984.

y la capacidad de desdénar al amante. Este juego servía de aprendizaje amoroso del caballero en su itinerario de la nobleza.

Estas banderolas o estandartes fueron encargados a afamados pintores, entre ellos Botticelli que hizo el de Giuliano, y éste, entró a las listas cargando uno de ellos, en el cual se veía una pintura de una figura femenina con los rasgos de Simonetta posando como una Palas Atenea vestida con una túnica blanca bordada en oro. Sus pies descansaban en llamas que consumían las ramas de olivo, mientras que las ramas en alto permanecían intactas. Armada con yelmo, lanza y escudo decorado con la cabeza de Medusa. Detrás del tronco del olivo Cupido atado con hilos de oro permanecía atado al árbol. Y en el tronco escrito con letras doradas en francés *La Sans Pareille*, (*La Sin Par*).

Toma pues el relato de la *Giostra*, donde Poliziano, como hemos citado anteriormente, describía el sueño de Giuliano en el que vió a Simonetta vestida con túnica blanca y sobre ella la armadura de Palas, que protegía su cuerpo de las flechas de Cupido, y su pecho era protegido por el escudo de Medusa. Ésta, furiosa, ató a Cupido a un árbol de olivo y destruyó sus flechas y su arco, entonces Cupido le imploró ayuda a Giuliano, que tras recibir el coraje de la Gloria, le quitó la armadura a Simonetta para poderla así portar el día del torneo³⁵.

Así que más que a la alianza entre las ciudades, cuentan que todo había sido programado por los Médicis para que el joven pudiese impresionar a su *dama* con el manejo de las armas. Así que, no pudiendo ser de otro modo, Giuliano ganó el torneo y el afecto de *la bella Simonetta*, quien fue nombrada *La Reina de la Belleza* en ese encuentro. A raíz de este acontecimiento, algunos intérpretes dedujeron que había un romántico idilio entre ambos y que la diosa Venus pintada por Botticelli tenía los rasgos de Simonetta, natural de Porto Venere (el Puerto de Venus) en la costa de Liguria.

Ambos murieron poco después de la fiesta, Giuliano bajo las dagas de enemigos políticos en la conjura de los Pazzi, y Simonetta de tuberculosis, un año después, poniendo una nota trágica a la interpretación popular³⁶. La ciudad entera cayó en un duelo por *la bella Simonetta* y miles siguieron en procesión su ataúd hasta el lugar donde fue sepultada. Su esposo se volvió a casar pronto y Botticelli terminó *El nacimiento de Venus* en 1485, nueve años después. Dentro de la leyenda se señala que la causa de la isocefalia de los rostros de las mujeres de los cuadros de Botticelli y su parecido con Simonetta sugieren que él también se enamoró de ella, esta hipótesis ha pretendido verse corroborada en la petición que hizo el artista de hacerse enterrar a sus pies en la Iglesia de Ognissanti -la iglesia de los Vespucci- en Florencia en 1510, 34 años después de la muerte de Simonetta.

En cuanto a Ghirlandaio, su belleza es más realista, no tan idealizada como la

35 RAQUEJO GRADO, T.: *Boticelli*. Madrid, Historia 16, 1993, págs. 44-45.

36 HAGEN, R.M. et R.: *Los secretos de las obras de arte*. opus cit.,pág.123 y pág. 94.

de Botticelli. Lucrecia Donati o Giovanna degli Albizzi Tornabuoni serán las estrellas femeninas de los retratos en grupo de Ghirlandaio, que serían también mayoritariamente rubias. De entre todas brilla con luz propia en la corte, al igual que Simonetta, Giovanna Tornabuoni. Giovanna era hija de Lucrezia, también retratada por Ghirlandaio en un cuadro frío y soso, que pudo tener alta participación de los aprendices de su taller. Giovanna, la *Bella Vanna*, estaba casada con Lorenzo Tornabuoni, el hermano de Ludovica. Tenía solo veintitrés años cuando murió en el año 1488.

Giovanna aparece también en el retrato de la alta sociedad florentina que Ghirlandaio realizó con el pretexto de pintar la *Aparición del ángel a Zacarías*. La joven se había casado dos años antes y el retrato resulta un triste documento de su belleza, puesto que Giovanna moriría el mismo año que el pintor terminó el cuadro. La pose de la muchacha era típica del *Quattrocento*, de perfil sobre un fondo neutro, oscuro, que destaca la elegancia y hermosura de la joven. Ella está colocada sobre estructuras geométricas: un eje axial en mitad del cuadro, ángulo recto para su brazo y una suave pirámide para el cuerpo. Todo ello traduce una perfección ideal, que se hace eco en la alacena de fondo, toda ella construida con cuadrados y rectángulos. En la alacena hay más complementos que aluden a la perfección de la joven: la hilera de cuentas de coral, que simbolizan el amor a Cristo, las joyas y el libro, aficiones de las jóvenes de buena familia, y un letrero escrito en latín por el autor que reza:

¿Podría el arte retratar su carácter y virtud?

*Ninguna pintura en el mundo podría ser más hermosa. 1488.*³⁷

Para el prototipo de dama de la corte en Ghirlandaio véanse las damas de los frescos como Giovanna degli Albizzi en la escena de la *Visitación*. Por otra parte nos hallamos en un tiempo en el cual era muy común el caso del retrato de Vírgenes o santas tomando como modelos reales incluso muchas de estas modelos³⁸.

Para la comprensión de este asunto, no podemos olvidar el caso de otra dama real, que sirvió como modelo de Virgen, el caso de Lucrecia Butti. El caso es especialmente curioso por lo escandaloso y por lo divulgado a través de la obra capital de Vasari. El pintor Lippi, teniendo 8 años, fue ingresado como monje en el convento del Carmine, allí tomó fama en las *cosas manuales* —en expresión de Vasari— y empezó a dibujar. Masaccio había pintado la capilla.

Posteriormente tomó los votos en 1421 a los 15 años, y existen documentos del convento que ya lo hacen constar allí hasta 1432. Se cuenta que le preocupaba poco la religión y que Cosme de Médicis fue su protector y realizó obras para la sacristía de Santa Croce:

³⁷ Comprobemos la continuidad de los tópicos de belleza en la célebre obra del pintor, el *retrato de Giovanna degli Albizzi* de la colección Thyssen-Bornemisza.

³⁸ Véase WÖLFFLIN. H: *El arte clásico*. Madrid, Alianza, 1985. Para el caso de las madonas florentinas de Rafael págs. 104-109 y las madonas y santos Andrea del Sarto en pág. 196.

...Dicen que era tan apasionado, que cuando veía una mujer que le gustaba le habría dado todo lo que tenía para poder poseerla, y que cuando no lograba esto, entibiaba la llama de su amor pintando su retrato. Y este apetito lo extraviaba a tal punto, que cuando estaba de tal humor poco o nada se ocupaba de su trabajo. Así, en una ocasión en que Cosme de Médicis le estaba haciendo pintar un cuadro en su casa, lo encerró para que no saliera a perder tiempo. Pero Fray Filippo, después de quedarse allí dos días, se vio presa de un furor amoroso tan bestial, que con unas tijeras cortó las sábanas de la cama y empleó las tiras para deslizarse fuera por la ventana, entregándose luego durante muchos días a sus placeres. Cosme, al no encontrarlo, lo hizo buscar y finalmente logró que volviera al trabajo, pero desde entonces le dio libertad de ir a donde quisiera, estando arrepentido de haberlo encerrado, puesto que era tan loco y podía haber corrido tan grave peligro....

....Mientras trabajaba en la tabla del altar mayor que le habían encargado las monjas de Santa Margherita, vio un día a una hija de Francesco Buti, ciudadano florentino, que allí estaba, sea como pupila, sea como monja. Fray Filippo, impresionado por Lucrezia -que tal era el nombre de la joven, la cual tenía bellísima gracia y expresión-, tanto insistió ante las monjas que obtuvo permiso de pintar su retrato para ponerla como Nuestra Señora en la obra encargada. Y como con esta oportunidad se enamoró más aún de la niña, puso tantos medios en práctica que alejó a Lucrezia de las monjas y se la llevó el día mismo en que ella iba a presenciar la exhibición del Cinturón de Nuestra Señora, venerada reliquia de esa ciudad. Este hecho constituyó una gran vergüenza para las monjas, y Francesco, el padre de Lucrezia, perdió para siempre la alegría; aunque hizo todo lo posible por recobrar a su hija, ésta, sea por miedo o por otra razón, nunca quiso volver y se quedó con Filippo, el cual tuvo de ella un hijo varón, que también fue llamado Filippino³⁹.

39 VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano García, Madrid, Editorial Tecnos, 2006.

Así Lucrezia, figura inscrita en el convento como monja desde 1454 junto a su hermana Spineta. Otras fuentes aluden que en 1456 fue raptada por un capellán del convento, lo cual señala a Lippi. Al parecer, su hermana y otras tres monjas que la buscaron la encontraron, y ésta regresó al convento en 1459. Mientras, por otro lado, se cuenta que hay datos que afirman que Lucrezia y su hermana estaban en casa de Filippo en 1461. Y que más tarde, en 1465 tendrían otra hija, Alessandra. Sobre el caso, existe una dispensa de votos que logró Cosme de Médicis para los dos del Papa Eugenio, quien en vida quiso dispensarlo, para que tomase como mujer legítima a Lucrecia.

Fray Filippo murió el 9 ó 10 de octubre de 1469 y a fray Diamante dejó en gobierno en su testamento a Filippino su hijo, el cual, niño de diez años, aprendió del arte de fray Diamante, con quien volvió a Florencia. Filippino fue acogido como discípulo por Sandro Botticelli.⁴⁰

Según los documentos el rapto es correcto. En realidad Lippi era capellán, y cuando en la exposición anual del Sagrado Cíngulo, se permitía a las monjas salir del convento y participar de las celebraciones, el capellán y la monja se escaparon a la casa que este tenía cerca. Las monjas no quisieron hacer escándalo, pero cuando huyeron también la hermana de Lucrezia, Spinetta Butti y poco después tres monjas más, se tomaron medidas, y se tardó mas de dos años en que volvieran al convento. Pero después, en menos de un año, y pese al arrepentimiento de ambas, las hermanas Buti se escaparon de nuevo. Se sabe que estaban ya instaladas en casa de Lippi en 1461, y será cuando el papa le releve de sus votos y así pierda todos sus cargos eclesiásticos e ingresos fray Filippo.

Lucrezia Butti tenía los rasgos ideales de juventud y belleza, de piel blanca, blonda, rostro oval, frente ancha y ojos claros que bien sirvieron para extender la imagen ideal de la dama florentina.

Sin embargo, en conclusión, acerca de tales personajes, podemos señalar dos aspectos, por una parte de la existencia de un ideal literario y filosófico de belleza, un arquetipo de belleza femenina, ligado a una época, finales del *quattrocentto*, y por otra parte que pese a su idealismo, este patrón se retroalimenta de modelos reales. Lo cual nos indica que por mucho que la mente sublime, el ojo del poeta o el pintor siempre hecha mano de lo que hay a su alcance para su referencia.

4. LA BELLEZA CARNAL.

Esta tipología de belleza correspondería a la nueva valoración sobre el universo femenino que surge en Boccaccio, donde las nuevas motivaciones apuntan hacia una tipología de mujer más real, carnal y tangible a través de los sentidos. Señalaría en definitiva, a la *donna* o mujer real. Este antecedente deriva de la situación de la mujer

40 WITTKOWER, R.et M.: *Nacidos bajo el signo de saturno*. opus cit., págs. 152-154.

vista en el *Decamerón*, a través de visión hedonista que surge en la ciudad tras la peste de 1348.

No en vano, este tipo de mujer robusta ya aparecía en algunas descripciones de los trovadores provenzales. Entre otras cuestiones, se pondera el caso de la estimación de las caderas anchas, para el mejor embarazo ya que ésta era la función primordial de la mujer. Asimismo, destaca la apreciación de la fortaleza y anchura de hombros, cualidades necesarias para desempeñar tareas masculinas caballerescas como las armas, la caza y el galope. De este ejemplo sobresale el personaje del cuento de *El cornudo consolado*, justo es decir que recuerda a *las serranillas* del Marques de Santillana⁴¹

*...era una joven alta, robusta, de ojos vivos y pasiones ardientes, en una palabra de una complexión tal, que necesitaba dos maridos y no uno...*⁴²

Pero no se refiere Boccaccio a este tipo de virtud, cuando habla de la cualidad carnal en sus protagonistas. Lo que el autor resalta es el goce carnal que el varón puede extraer y experimentar con este tipo femenino. Los ejemplos no abundan tanto pero son muy explicativos como lo es el personaje de Isabel es una mujer regordeta de cierta:

*...frescura y buenas carnes*⁴³

En otro momento de la obra se elogia a una:

*...joven y robusta, bella y rica*⁴⁴

Belcolore, una aldeana, se describe como:

*...fresca y rolliza, bien moldeada*⁴⁵

Estas cualidades ya las habíamos resaltado en el caso de la belleza vulgar o *Venus Pandemos* en el primer capítulo. Un tipo de belleza contemplada en las clases bajas dentro de los trovadores y goliardos. Blancaflor, ya alude con su propio nombre a sus características físicas de buena moza⁴⁶.

41 MARQUÉS DE SANTILLANA: *Comedieta de ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, Barcelona, Crítica, 1997.

42 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág.383.

43 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 192.

44 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 467.

45 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 486.

46 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 550.

5. LA BELLEZA EXÓTICA.

Por último comentaríamos la belleza-excepción aunque debiéramos de considerarla, más una “rareza”, que una “belleza” en sentido estricto por pertenecer a otra raza, en este caso la árabe, que sería la protagonista del relato *Gerbino y la princesa de Túnez*.

...la rara belleza y las virtudes de la princesa sarracena...⁴⁷.

La morena, está pues, escasamente representada. Es la llamada *brunettina* que sería la campesina que se lava la cara en la fuente y se adorna el cabello con flores silvestres en los poemas de Lorenzo y Poliziano. No obstante, Burckhardt señala cómo en su *Ameto*, Boccaccio nos describe a una mujer rubia y a una morena más o menos como las hubiera hecho un pintor de cien años más tarde.

En la morena (en realidad, “la menos rubia” de las dos) aparecen los rasgos que denominaríamos, según sus propias palabras, *la spaziosa testa e distesa*, implicando el concepto de unas formas amplias que trascienden con mucho al principio de «guapa»; sus cejas no forman ya dos arcos, como suponían el ideal de los bizantinos, sino que se muestran unidas juntamente en una sola línea; la nariz que describe parece aproximarse mucho a la aguiluña y también el amplio pecho, los brazos moderados no cortos ni largos, o el efecto de la bella mano cuando se apoya purpúrea, son rasgos que ya anuncian esencialmente el concepto de belleza que tendría una época venidera, que a su vez se acerca inconscientemente al ideal estético de la Antigüedad. En otros fragmentos, menciona además Boccaccio una frente lisa (no redonda como en la Edad Media), unos ojos castaños serios y alargados, cuello redondo y terso, el tan moderno «pie pequeño» y el caso de una ninfa de cabellos negros *brunettina*⁴⁸.

6. BOCCACCIO Y EL ARTE DE SU TIEMPO. EL CASO BOTTICELLI: LA HISTORIA DE NASTAGLIO DEGLI ONESTI.

Los pintores más destacados del tiempo de Boccaccio y de los que nos hemos servido para nuestra investigación fueron Filipino Lippi, Botticelli y Ghirlandaio⁴⁹. Ahora bien, cabe hablar de la curiosa relación que Boccaccio sostuvo con el gremio de su época. Para empezar parece sorprendente que dedique un episodio entero dentro del *Decamerón* a Giotto y su pintura en el cuento *Giotto y el jurisperito*⁵⁰, pero aún se antoja

47 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 290.

48 BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*. opus cit.,pág.125. pág. 297. Véase WÖLFFLIN. H.: *El arte clásico*. opus cit.,pág.761. Para el caso de los nuevos ideales de belleza pág. 237 y págs. 261-283; ARGAN, G. C.: *Renacimiento y Barroco*. vol II. Madrid, Akal, 1999.

49 GOMBRICH, E. H.: *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, Alianza, 1986. Ideal y tipo en la pintura italiana

renacentista ver págs. 91-122.

50 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 403.

más curiosa la aportación de numerosos detalles que le vinculan con el gremio. Para ser más exactos ya existe un relato donde se explica el proceso de aprendizaje y oficio de los pintores y el paso que existe entre maestro s e ocupaba un grado y otro además profundizar en de la relación, entre aprendiz y maestro: es el cuento *Los bocetos de Dios*⁵¹. También se alude en otro relato al carácter bohemio de los pintores tachándolos de pillos en el cuento *Calandrino y el Conjuero amoroso*⁵². Pero en este mismo relato, y sin desviarnos del tema, tampoco pasan inadvertidos los detalles que señalan los conocimientos que tenía Boccaccio de la conveniente ubicación de la obra de un pintor (el *decorum*). Véanse sobre el particular las recomendaciones de disposición de los temas de cuaresma en la sala de tertulia o el del *Agnus Dei* en el dormitorio.

Pero sin lugar a dudas la obra cumbre que remite a la influencia de la literatura sobre la pintura de la época queda bien ilustrada en la interpretación que Botticelli hace de la *historia de Nastagio*⁵³.

Botticelli, mantenía su propio taller desde 1470, en una época, hacia 1480 en la que sus cuadros ya eran muy valorados por los Medicis. El maestro se encargaba de la concepción de la obra y el dibujo de los paneles de madera, como señala Lightbown y confiaba los detalles, como los elementos decorativos, los trajes o los paisajes a sus ayudantes, entre ellos como hemos visto al hijo de Fra Filippo y Lucrecia Butti, Filippino Lippi. En este caso, la obra fue llevada a cabo en su mayoría por el taller de Botticelli. Según Lightbown, él solo pintaría la figura de Nastagio paseando en el bosque en el primer panel, mientras que Chastel limita su participación a la realización de los cartones y atribuye la ejecución a Bartolomeo di Giovanni y Jacopo del Sellaio⁵⁴.

El pintor, en un período de madurez artística, se inspiró en la inmortal obra de Boccaccio, para narrar una historia trágica de amor y muerte en cuatro cuadros al temple sobre tabla. Concretamente, el episodio que elige es la *Historia de Nastagio degli Onesti*. La serie fue

realizada para conmemorar el matrimonio de Giannozzo Pucci con Lucrezia Bini en 1483, celebrado en el *palazzo* Médicis en honor de Eleonora de Aragón. Antonio Pucci fue el que encargó al pintor decorar la habitación nupcial de su hijo Giannozzo (1460-97) que iba a contraer su segundo matrimonio con la hija de Piero Bini. Véanse a la izquierda del cuadro el blasón de la familia Pucci con la cabeza de moro, y a la derecha parece de nuevo enlazado al escudo de la familia Bini. Ambas familias pertenecían a una casta de ricos comerciantes. Los Medicis gobernaban desde 1434 apoyados por los Pucci que se habían enriquecido a su sombra en la República. Antonio Pucci, había defendido los intereses de la familia más poderosa mediando entre conflictos a través de alianzas matrimoniales, con enemigos de Piero de Medici, así que no es de extrañar que el propio Lorenzo el Magnífico, en agradecimiento, asumiese el papel de casamentero

51 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit., págs. 404-405.

52 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit., págs. 579.

53 HAGEN, R y R.M.: *Los secretos de las obras de arte*. opus cit., págs. 80-86.

54 RAQUEJO GRADO, T.: *Botticelli*. Historia 16, Madrid, 1993.

en esta boda, de ahí que en el centro del cuadro aparezca el escudo de los Medici.

En Florencia se acostumbraba a decorar las habitaciones principales de las casas nobles con *spallieras* o casetones de madera que revestían las paredes para protegerlas del frío, la humedad o para empotrar en ellas muebles de adornos ricos. Los casetones destinados a ser pintados en forma de cuadrángulo se distribuían por la habitación uno por cada pared. En los dormitorios nupciales, lo corriente eran historias de amor que aludían a las virtudes de una mujer o moralejas que condenaba su comportamiento. Véase esto como otra muestra más de la misoginia y el doble rasero al juzgar las conductas femeninas respecto a las masculinas. Así, se encargó este ciclo que estaría destinado a decorar la habitación de la joven pareja en el palacio de los Putti, ya que, cabe recordar que los hijos adultos seguían viviendo en casa del padre y su habitación se redecoraba con motivo nupcial. No es de extrañar en los cuadros la presencia de veneras y conchas simbolizando la virginidad y la sexualidad femenina, utilizadas por el maestro florentino tanto para Venus como para la Virgen.

Las cuatro obras formaban un conjunto unitario que se hallaba hasta 1868 en el Palacio Pucci de Florencia, hasta que en 1967 se separaron, las tres primeras del ciclo, se encuentran en el Prado, en Madrid y la última, la representación de la boda, en una colección particular americana. Los dos primeros representan al joven cuando hace su descubrimiento en el bosque del trágico castigo eterno de los amantes, mientras que el tercero reproduce el banquete y la aparición de nuevo.

Antes de comentar la obra llevada a cabo por Botticelli, cabe decir que se trata de una de estas obras morales. Lo curioso, es el modo de contarlo, que es algo arcaico, utilizando la presencia simultánea del mismo personaje (Nastaglio) varias veces en el mismo cuadro. Además, cada cuadro yuxtapuesto, actúa como una viñeta de cómic, que muestra la evolución de la historia. Estos recursos fueron muy frecuentes en el Gótico italiano, pero en el *Quattrocento*, cuando se realiza esta serie, ya habían sido desechados por los artistas más avanzados.

La historia del cuento octavo titulada *El infierno de los amantes crueles*, nos muestra un relato apasionante que mezcla el fantástico con el amor cortés. Una historia de amor y muerte, que no en vano, es justificada con un supuesto moralizante que no viene a ser más que un fin misógino:

*...en los sucesivos, las damas de Rávena fueron mucho más amables, sensibles y complacientes hacia sus amantes.*⁵⁵

La historia es la siguiente: en Rávena, donde destacan un grupo de caballeros, el joven Nastagio, ha heredado una considerable fortuna a la muerte de su padre. Pero se ha enamorado perdidamente de una joven, la hija de Paola Traversari, que es de mayor alcurnia y por tanto lo desprecia:

55 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 377.

...Estaba esta tan fieramente apegada a su cuna, que creía envilecerse amando aun hombre de nobleza menos antigua que la de su casa...⁵⁶

En tal afirmación advertimos varias claves del relato, por una parte, la unión tradicional de belleza y rango en una mujer, como veremos detenidamente en nuestro capítulo final. Y por otra parte, los nuevos tiempos de los que hemos hablado, en la sugerente cuestión del ascenso de la burguesía, que procuraba uniones con la aristocracia.

El joven Nastaglio, según se cuenta, no consigue, más que rechazo y la ingratitud de la dama ante sus solicitudes. Rechazo a sus atenciones, dispendios y regalos. Así, que enfermo de amor por dicho desprecio, llega a plantearse el suicidio, pero cierto orgullo se lo impide, así que decide gastar sus días cerca de la ciudad, haciendo parecer que se ha marchado a un largo viaje, cuando en realidad lo que hace es vivir ociosamente en el campo de Chiasi, a legua y media de Rávena. Allí, en tiendas de campaña amuebladas, vive lujosamente llevando...

...una existencia divertida, gastando más que nunca y teniendo mesa puesta para cuantos se presentaban. Cada día disfrutaba de nueva compañía.⁵⁷

De lo que se deduce, que el mal de amores, o debiera ser liviano, o dicha actitud no era más que despecho. Lo cierto es que los recuerdos le siguen atormentando y en estos arrebatos de melancolía, amaba la soledad de tal aguijón en el bosque. La presencia del bosque, no en balde, no es un elemento casual. Ya hemos visto cómo la literatura de Chrétien, y la materia de la Bretaña, le daba un significado mágico, donde a ciertas horas, además de ser *puerta al otro mundo*, podían suceder acontecimientos fantásticos.

Sueño o realidad, tiene lugar allí un suceso. La aparición de una mujer desnuda y desmelenada, que iconográficamente representa Botticelli en clave de Magdalena, huye y es perseguida por perros mastines que la desgarran, y por un caballero jinete, vestido de negro, que la quiere traspasar para arrancarle el corazón. Nastaglio corta una rama, como aparece el cuadro de Botticelli e intenta impedirlo. Estas acciones se recogen en el primer cuadro y se encuentran separadas por momentos gracias a los enmarques de los troncos de los árboles del bosque de pinos. El joven Nastaglio figura de tal modo dos veces.

Pero, es cuando intenta impedirlo, cuando el fantasmal caballero le cuenta que es en vano su intento ya que todo se trata de un castigo divino, que tiene su origen

⁵⁶ BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 372.

⁵⁷ BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 373.

en la crueldad de esta dama, que ante sus peticiones amorosas fue la causante de su suicidio. Que transcurrido un tiempo la dama murió y que Dios les castigó a ambos. A él le tocó perseguir lo que tanto amó, como su mayor enemigo, para darle caza, traspasarla con su lanza y arrancarle el corazón, ya que éste había sido *duro como una roca* y dárselo a los perros. A ella, le tocaba ser perseguida y desgarrada durante tantos años como meses desdeñó el amor del caballero, una y otra vez, muriendo y resucitando, cada viernes a la misma hora en dicho bosque.

Así, en el siguiente cuadro, Nastagio contempla horrorizado cómo los perros dan alcance a la mujer, a la cual el caballero mata y destripa, ofreciendo sus entrañas a los animales. Finalizado el suplicio, la mujer se levanta y la persecución se reanuda, como se observa en las figuritas del último plano del bosque.

Nastaglio, se cuenta: *observó bien el sitio y regresó a su casa meditabundo*⁵⁸. Es entonces, cuando pide a sus amigos un último favor antes de olvidar definitivamente a su amor. Les pide que convengan a la familia de Paolo Traversari, su esposa, su hija y a un mayor número posible de parientes a un banquete en aquel pinar mediterráneo, que fielmente al borde del mar pinta el maestro Sandro. Allí colocará sus tiendas y la mesa frente por frente del sitio donde tuvo lugar la aparición.

En el tercer cuadro de Botticelli, aparecen así convocados todos los personajes en una mesa en L, los familiares en el frontal, la amada, vestida de blanco, según los cánones, y las mujeres a la izquierda, a la moda florentina de brocados de mangas anchas y peinados en la línea de Giovana Tournabouni o Esmeralda Brandini. A la derecha aparece Nastaglio recibiendo a los invitados. Para tal disposición Botticelli se toma la licencia narrativa de que aparezcan talados los árboles que aparecen en primer plano en los cuadros I y II, creándose así un espacio, adornado con ricos doseles, que dan cobijo al ágape. El momento representado es el clímax, la persecución que se materializa de nuevo, espantando a los presentes.

Se sigue relantando, que tras la comida, que fue *suntuosa y espléndida*, se produjo la aparición de la mujer perseguida y el caballero. Los convidados reaccionaron contra el fantasma para defender a la mujer-como aparecen en el cuadro III, en actitud de indignación- pero éste se limitó a contar la misma historia que a Nastaglio. Los convidados recordaron entonces la triste historia de amor del caballero y su trágico final, y quedaron conmovidos según se cuenta. Cada uno se fue luego a su casa, y a la hija de Traversari:

...fácil le fue juzgar que aquella aventura le interesaba más que a nadie, recordando la cruel insensibilidad con que había pagado las atenciones y asiduidades de un joven que la

58 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit.,pág. 375.

*adoraba. Tal impresión causó en su ánimo lo que acababa de presenciar que se vió perseguida por su enamorado y que los perros le desgarraban la carne. La pobre pasó lo restante de aquel día soñando despierta, y la noche, en una continua pesadilla...*⁵⁹

Con lo que la historia acaba felizmente para Nastaglio, que ve como su amada a partir de entonces, le asegura querer corresponderle para en poco tiempo celebrarse la boda de ambos. Boda que aparece como epílogo en el cuarto cuadro, bajo un banquete nupcial enmarcado en una arquitectura efímera en perspectiva tan del gusto florentino y donde los personajes retratados con el mismo atuendo que en los anteriores aparecen comunicándose a la izquierda ante la mirada de todos. El ascenso social y amoroso queda pues sublimado en una historia de amor y muerte.

Esta obra señala un banquete que remite directamente a las codificadas y organizadas bodas florentinas, donde el intermediario o *sensale* se encargaba de los preliminares dando a conocer a la autoridad competente el nombre de los esposos.

Un matrimonio entre poderosos círculos tenía sobre todo intereses políticos y económicos entre las dos familias que se fuesen a unir. La mujer aparece pues como un objeto de intercambio que rara vez tenía voz respecto a sus sentimientos. En dicha sociedad patriarcal, la mujer dependía de la autoridad del varón, primeramente del padre, y tras casarse, a la tutela en manos de su esposo. Así en su tratado "Sobre la familia" de 1430, Leon Battista Alberti considera que lo importante de una esposa es la reputación de la familia, la influencia del padre, la suma de la dote, y la constitución de la dama que permita una buena fertilidad, además de la facultad para dirigir una casa, la fidelidad y discreción.⁶⁰

De este modo, tras hacer público el enlace, se comprobaba si la joven desposada poseía realmente la dote reglamentaria. Los padres previsores suscribían al nacimiento de sus hijas unas cuentas en el *Gran Libro de la Monte*, la Banca del Estado, que recogerían con intereses a los quince años, edad media del casamiento. Así pues se hacía una comida tradicional, donde los invitados se cruzaban regalos con un mínimo de precio estipulado. Tras la ceremonia, a la novia se le prohibía volver de la iglesia a pie bajo multa. Entonces se llegaba al banquete nupcial donde, el número de invitados era limitado, no más de cincuenta, donde no podía haber más de diez hombres y menos de ocho criados. Véase como justamente se corrobora en el cuadro cuatro de Botticelli. El menú estaba obligado a ser anunciado previamente, y constaba de tres platos para el almuerzo y dos para la cena. Tras la cena, la desposada se despidió de sus amigas, en símbolo de

59 BOCCACCIO, G.: *Decamerón*. opus cit., pág. 376.

60 HAGEN, R. M. et R.: *Los secretos de las obras de arte*. opus cit., págs.81-85.

abandono de la infancia. La primera noche sería respetada ya que es la que sigue al sacramento mientras que la segunda, el matrimonio sería consumado.⁶¹

Existen otros casos destacados de ilustraciones del *Decamerón*, como el de Juan Sin Miedo, que más tarde, y formando parte de la Biblioteca Palatina de Heidelberg⁶², sería trasladado a Roma. Este ejemplar posee un valor literario y artístico de primer orden, que con todo, no ha sido reconocido hasta fecha relativamente reciente. Este suntuoso códice contiene el primer ciclo completo de imágenes referidas a las cien historias. Las coloristas ilustraciones del manuscrito son obra de un taller que ya había iluminado otra traducción de Boccaccio de Laurent de Premierfait, el *Cas de nobles hommes et femmes* (París, Bibliothéque de Arsenal, Ms. 5193). El principal responsable del taller es conocido en el mundo académico como Maestro de *la ciudad de las damas*, en referencia a otro códice. Al parecer llegó a especializarse en iluminar con inagotable inventiva textos literarios profanos, para los cuales los miniaturistas no habían desarrollado aún modelos maestros. Para ello se concentraba en los momentos clave de la trama, conservando siempre la base narrativa de la misma. Tanto él como sus colaboradores se valen casi siempre de un esquema de composición basado en una estructura biespacial de separación vertical. El comienzo del texto queda entonces señalado por una capitular insertada a la izquierda, bajo el marco de la miniatura. La columna de texto izquierda se ve acompañada de una vara ornamental en la que elegantes hojas y zarcillos de enredadera se vuelcan hacia el interior del libro en ángulo casi recto. Con todo, Boccaccio no sólo era conocido por aquel entonces por el *Decamerón*. Con su tratado mitológico *Genealogía deorum* sentó las bases de lo que sería el Renacimiento. A esta concepción del mundo correspondía además el ensalzamiento histórico y moral de personajes destacados, así como la prevención contra toda arrogancia, denunciada en latín por el propio Boccaccio en *De casius virus et feminarum illustrium* (Sobre hombres y mujeres famosos), y en *De claris mulieribus* (De mujeres nobles)⁷⁸⁹. Este último tratado fue traducido al francés por mano anónima en 1401 y publicado con el título *Des femmes nobles*⁶³. Estas breves biografías de mujeres destacadas, basadas en esquemas de la Antigüedad, concluyen con la vida de la reina Juana de Nápoles, en cuya corte residió Boccaccio durante algún tiempo. El poeta dedicó la edición latina de su tratado a una de las damas de su corte, la Condesa de Altavilla. Dicha traducción está basada en un códice de excepcional iluminación conservado en la Biblioteca Nacional de París con el que Jaques Raponde obsequió en 1403 o 1404 al duque Felipe de Borgoña. A excepción de las que adornan los folios 33 a 48, las miniaturas son obra de un artista muy competente, conocido con

61 RAYMONDE DE GANS: *Los Tesoros de Florencia*. opus cit., pág.17.

62 WALTER, I. F et WOLF, N.: *Los manuscritos iluminados más bellos del mundo*. opág.cit.nota 92, pág.289. 1414-1419 Lugar de origen París Formato 300 x 225 mm Extensión 328 hojas Lengua francés (traducción del latín) Contenido Colección de narraciones de Boccaccio escritas entre 1349 y 1353, centradas principalmente en la moral amatoria. La traducción francesa es de Laurent de Premierfait y el miniaturista Maestro de la ciudad de las damas y colaboradores Iluminación 100 miniaturas de media. Donante Juan Sin Miedo, duque de Borgoña y primer propietario Localización, signatura Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1989.

63 WALTER, I. F et WOLF, N.: *Los manuscritos iluminados más bellos del mundo*. opus cit., pág.292.

el sobrenombre de *Maestro de la Coronación de María*. La lujosa ornamentación del manuscrito, obra de su prolífico taller parisino, bebe de ilustraciones anteriores de textos de Boccaccio, si bien su lenguaje de formas se decanta por un estilo muy francés, delicado, amanerado en ocasiones. El colorido es suave y rico en matices, y las figuras se mueven por escenarios rebosantes de detalles realistas. El director del taller, a cuyo pincel se debe por ejemplo la imagen de la reina Juana de Nápoles (fol. i65v), era partidario de composiciones equilibradas y simétricas, insertadas en un fondo de cuadrículas blancas y negras. Otro miniaturista, autor de la ilustración de la hechicera Circe (fol. 54v), prefería como fondo paisajes exóticos.

Puede decirse que muchos, si no todos los artistas implicados en la iluminación del códice de Boccaccio, tenían experiencia en la pintura de retablos; posiblemente conociesen la obra de Robert Campin. Por lo demás, muchas de sus ideas tienen su origen en el repertorio del gótico internacional de comienzos del siglo XV y en el arsenal de modelos del *Maestro de Boucicaut* y de los *hermanos Limburg*.⁶⁴ El Maestro del Boccaccio de Ginebra, identificado recientemente como Colín d'Amiens, tiene una mayor relevancia artística. Las biografías de hombres y mujeres famosos que él y sus colaboradores iluminaron para un cliente desconocido fueron traducidas al francés en 1409 por el ya mencionado Laurent de Premierfait. Todas las magníficas miniaturas del manuscrito presentan los rasgos característicos del artista. En especial los detalles fisiognómicos resultan muy reveladores: cabezas voluminosas, casi cúbicas, sobre unas figuras serias y melancólicas, poseedoras con todo de cierta gracilidad. A su vez, los paisajes ante los que transcurren las vivaces historias hacen gala de enorme variedad, por bien que la luz incide siempre sobre la escena de izquierda a derecha y la ilumina con sobriedad. Numerosos contemporáneos sitúan a Colin d'Amiens, pintor de la corte del rey Luis XI, a la misma altura que a Jean Fouquet, el Maestro de Moulins, Bartholomy de Eyck⁶⁵.

64 PANOFISKY, E.: *Los primitivos flamencos*. opus cit.,pág. 34. Sobre Jean Pucelle iluminador, pág.49 Grandes Horas duque de Berry, Jean Bodol, págs. 286 y 287 y retratos de Van der Weyden.

65 WALTER, I. F et WOLF, N.: *Los manuscritos iluminados más bellos del mundo*.opus cit.pág. 291

Nogales: del Señorío de Feria y la comarca “Llanos de Olivenza”, tierra de la Raya luso-extremeña. Estudio de su entorno patrimonial

José Maldonado Escribano
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Diseminados por diversas fincas de Nogales se han construido bastantes cortijos y casas de campo, en los que se mezclan las funciones residenciales con las propias de la explotación agropecuaria, como La Jarilla, Cortijo de Maricara y Monsalud. Con su estudio nos acercamos al entorno patrimonial de uno de los términos municipales situados en el antiguo Señorío de Feria y actual comarca de “Llanos de Olivenza”, una tierra transfronteriza ubicada en la raya luso – extremeña.

PALABRAS CLAVE: Nogales/ Señorío De Feria/ Comarca “Llanos De Olivenza”/ Patrimonio transfronterizo luso extremeño.

Nogales: of the Feria’s Dominion and the region “Olivenza’s Plain”, land of the luso-extremaduran stripe. Study of its patrimonial environment

ABSTRACT

Spread by diverse estates of Nogales enough farmhouses and country houses have been constructed, in that the residential functions are mixed by the own ones of the agricultural exploitation, as “La Jarilla”, “Cortijo de Maricara” and “Monsalud”. With its study we approach the patrimonial environment of one of the municipal areas placed in the former Feria’s Dominion and current region of “Olivenza’s Plains”, a cross-border land located in the stripe luso – Extremaduran.

KEY WORDS: Nogales/ Feria Dominion/ Current region of the “Olivenza’s Plains”/ Cross-border heritage luso - extremaduran.

Se incorpora la villa de Nogales al Señorío de Feria en 1395 adquiriéndola entonces D. Gómez Suárez de Figueroa, primer Señor de Feria¹. A mediados del siglo XIV será su hijo, bajo el título de Conde, quien comience el castillo que aún domina la silueta de su núcleo urbano².

* MALDONADO ESCRIBANO, José: “Nogales: del Señorío de Feria y la comarca “Llanos de Olivenza”, tierra de la Raya luso-extremeña. Estudio de su entorno patrimonial”, en Boletín de Arte nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 415-435. Fecha de recepción: Mayo de 2010.

1 Vid. MAZO ROMERO, F.: *El Condado de Feria (1394-1505). Contribución al estudio del proceso señorializador en Extremadura durante la Edad Media*. Badajoz, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Diputación de Badajoz, 1980; también ha de verse: RUBIO MASA, J. C.: *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.

2 Entre otros, han escrito sobre este castillo: GARRIDO SANTIAGO, M.: “Los castillos de Nogales y los Arcos (Badajoz)”, *Norba-Arte*, nº 5, Cáceres, 1985, pp. 61-78; MORA-FIGUEROA, L. de: “El Castillo de Nogales (1458-1464). Provincia de Badajoz”, *Estudios de Historia y de Arqueología Medievales*, nº 3 y nº 4, Cádiz, 1984; NAVAREÑO MATEOS, A.: *Castillos y fortalezas en Extremadura*. Badajoz, Diario HOY de Extremadura,

Además, otros edificios conocidos en este término municipal son la iglesia parroquial dedicada a San Cristóbal o la ermita de las Santas Justa y Rufina. No obstante nada se ha escrito hasta ahora sobre los que trataremos en nuestra investigación, que son igualmente significativos y tienen mucho que decir para la historia local de Nogales, además de destacarse en cuanto a su presencia dentro del panorama de la arquitectura residencial dispersa de la comarca “Llanos de Olivenza”, una tierra transfronteriza situada en la conexión de Extremadura con la vecina Portugal, esto es, La Raya.

Nos ocuparemos en el presente artículo de su entorno patrimonial, por este orden, de La Jarilla, que perteneció al Convento de Santo Domingo de Badajoz; Monsalud, que da nombre al famoso Marqués desde la segunda mitad del siglo XVIII; y del Cortijo de Maricara, cuya finca fue ya disfrutada, según las comprobaciones de las respuestas particulares del *Catastro de Ensenada*, por el Duque de Medinaceli.

Algunos cronistas antiguos que tratan su historia son, entre otros, Juan Solano de Figueroa en 1654³ o Juan Mateo Reyes Ortiz de Tovar ya en 1779⁴.

Unos años antes, esto es, en 1761 se practican las citadas comprobaciones donde, como se ha dicho, queda incluida la dehesa de Maricara, además de la de Santa Justa, que igualmente perteneció a la misma Casa Ducal de Feria⁵. Por ella atravesó una interesante vía pecuaria que se incluye, por su parte, en los apeos y visitas de cañadas que los alcaldes entregadores de la Mesta hicieron en dicha centuria⁶. También Tomás López ubica “Santa Justa y Rufina” dentro de esta jurisdicción en el mapa que sobre la *Provincia de Extremadura* publica en 1819 en su segunda edición⁷. Ya en 1893 se presenta en el *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Nogales* una “casa para habitación en la Dehesa denominada Santa Justa. Extrarradio” del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli, vecino de Madrid⁸. En la

1998, pp. 160-163.

3 SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J.: *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*. Badajoz, Centro de Estudios Extremeños, Imprenta del Hospicio Provincial, 1929. El documento original, fechado en 1654, se conserva en el ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ. Primera parte, Tomo I, pp. 78-79.

4 REYES ORTIZ DE TOVAR, J. M.: *Partidos triunfantes de la Beturia Túrdula (1779)*. Guadalupe (Cáceres), Ediciones Guadalupe, 1998. Voz “Villa de Nogales”, p. 63.

5 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. SECCIÓN HACIENDA. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. Única Contribución. *Comprobaciones particulares del Catastro de Ensenada*. Leg. 875, Fol. 2. Nogales. Provincia de Extremadura. Partido de Badajoz. Año de 1761. *Confrontacion echa en esta dicha villa de Nogales de lo Real Yndustrial Personal y Comercio Para el establecimiento de la Real Unica Contribuzion*. Ff. 44r-46r, *Exmo Señor Duque de Medina Zeli*.

6 ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN MESTA. Libro 384. *Apeos y visitas de cañadas, dehesas y términos hechos por diferentes Alcaldes Entregadores, referidos a las provincias de Badajoz y Córdoba*. Siglos XVII y XVIII. Ff. 232r-234v^o (1772).

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN MESTA. Libro 434. *Apeos y visitas de cañadas, dehesas y términos hechos por diferentes Alcaldes Entregadores, referidos a la provincia de Badajoz*. Siglos XVII y XVIII. Ff. 23r-26v^o (1729), ff. 104r-106r (1738), ff. 141r-146v^o (1742) y ff. 323r-325r (1767).

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN MESTA. Libro 434. *Apeos y visitas de cañadas, dehesas y términos hechos por diferentes Alcaldes Entregadores, referidos a la provincia de Badajoz*. Siglos XVII y XVIII. Ff. 23r-26v^o (1729), ff. 104r-106r (1738), ff. 141r-146v^o (1742) y ff. 323r-325r (1767).

7 CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA. Mapas de Extremadura. Nº 12: *Mapa de la Provincia de Extremadura (...), Por Don Tomás López, Madrid, Año de 1819. Segunda Edición*.

8 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. SECCIÓN HACIENDA. Libro 2968. *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Nogales* (1893). Tomo II, Hoja 342.

I. Croquis geógrafo-topográfico de Nogales (1821)
(CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA.
Mapas de Extremadura, N° 207).



actualidad se conservan destacados conjuntos arquitectónicos en el lugar dignos de mención en esta monografía. [1]

Por otro lado, queremos hablar en esta introducción de dos croquis topográficos que de Nogales se proyectan en 1811 y 1821 respectivamente. El primero de ellos está firmado por Antonio Remón del Valle en Nogales a 5 de junio de 1811⁹ y el otro, que es semejante a aquél, lo dibujó Luis García en Madrid a 30 de marzo de 1821¹⁰. En ambos quedan localizados, entre otros elementos, las sierras de Santa María, de la Bejarana, Monsalud, Cerro del Pico, María Andrés o la de la Calera; los caudales del Entrín o Nogales; los caminos más importantes que comunicaban las localidades cercanas; así como la dehesa de la Natera y la de la Torre, destacando por lo que ahora nos interesa la Casa de la Jarilla, que repetiremos en su momento.

En cuanto al *Nomenclátor* de 1863¹¹ señala, entre otras, las casas de campo conocidas como Álamos, Los Entrines, Huerta del Alguacil, Huerta de Fuente Grande, Madroñales, San Juan, Santa Justa o Valdemorera, además de las que analizaremos de manera extensa a continuación.

Y, por último, en el ya conocido *Registro Fiscal* de finales del XIX se repiten algunas de ellas, añadiéndose otras más. Así aparecen en él los siguientes ejemplos arquitectónicos diseminados utilizados tanto para la residencia temporal como para las tareas agropecuarias de las fincas donde se enclavan:

9 CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA. Mapas de Extremadura, N° 112: *Croquis geógrafo-topográfico de Nogales*. Por Antonio Remón del Valle, Ayudante 1º de E. M. Nogales, 5 de junio 1811.

10 CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA. Mapas de Extremadura, N° 207: *Croquis Geógrafo-topográfico de Nogales*. Por Luis García. Madrid, 30 de marzo 1821.

11 *Nomenclátor que comprende las poblaciones, grupos, edificios, viviendas, albergues, etc., de las cuarenta y nueve provincias de España; dispuesto por riguroso orden alfabético entre las provincias, partidos judiciales, ayuntamientos y entidades de población*. Imprenta de José María Ortiz, Madrid, 1863. Tomo 1, *Nomenclátor de la Provincia de Badajoz, Nogales*, p. 248.

- Casa en los Huertos de la Fuente Grande, de D. Tomás Ramírez Martín¹².
- Otra en la “Huerta denominada El Cercado en el callejón del mismo nombre Jarales”. La disfrutó entonces D. Francisco García Torres¹³.
- La de la “Huerta denominada de los Álamos (Valdehierro)” le perteneció a D. Emilio Domínguez Salas¹⁴.
- La que en el mismo lugar posee el nombre de El Alguacil fue de D. José Bernáldez Grinda¹⁵, quien además fue dueño de otra situada en los Madroñales¹⁶.
- Dos edificios en el “Entrín Somero (Cortijo)”, de D. Victoriano García Torres¹⁷ y D. Manuel Espinosa¹⁸.
- Y varios en los Entrines Altos, como los que pertenecieron a D. Francisco Méndez Pinilla¹⁹, D. Fernando Ramírez²⁰, D. José Jara Soto²¹ y D. Camilo Sánchez²².

LA JARILLA.

Un documento excepcional conservado en los protocolos del Archivo Histórico Provincial de Badajoz nos acerca a la existencia de este interesante conjunto en 1734.

Se trata del “Arrendamiento de la dehesa de La Jarilla por el convento de religiosos de Santo Domingo a Don Mathías de la Cámara”, firmado a 10 de febrero de dicho año por el escribano “Joseph Ruano Guerrero”²³. Extractamos lo más relevante:

“En la Ziudad de Badajos (...) estando en el convento de religiosos de Santo Domingo deesta Ciudad, antemí el escrivano y testigos Parecieron el Padre Prior y rreligiosos deel, juntos y congregados en la celda priorial a son de campana tañida (...) dijeron:

Que por sí y en nombre de dicho combento y de los demás religiosos que de presente son en el (...) por la presente dan en arrendamiento a Dn. Mathias de la Camara, Ganadero Serrano Vezino de la Villa de Monte negro, Arzobispado

12 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. SECCIÓN HACIENDA. Libro 2968. *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Nogales* (1893). Tomo II, Hoja 330.

13 *Ibidem*, Hoja 331.

14 *Ibidem*, Hoja 334.

15 *Ibidem*, Hoja 336.

16 *Ibidem*, Hoja 338.

17 *Ibidem*, Hoja 344.

18 *Ibidem*, Hoja 345.

19 *Ibidem*, Hoja 347.

20 *Ibidem*, Hoja 348.

21 *Ibidem*, Hoja 350.

22 *Ibidem*, Hoja 352.

23 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. PROTOCOLOS NOTARIALES, Nº 493, ff. 13-16. Documento citado en: PÉREZ CAMINERO, R.: *Aportación documental a la historia social y económica de Extremadura en el siglo XVIII (Archivo Histórico Provincial de Badajoz)*. Badajoz, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2002, Documento nº 69.

de Burgos, residente en esta Ciudad, la dehesa de la Jarilla, que su propiedad es deeste combento y es muy conocido (...) y está en el término de la villa de Nogales para el suso dicho goce del util y aprovechamiento de la dicha dehesa Zerrada como fuese su voluntad a pasto y labor gozando de todos los aprovechamientos de pasto, labor y bellota que es de lo que se compone con sus ganados por tiempo y espacio de tres años que an de comenzar a correr y contarse desde el día de San Miguel deel mes de Septiembre que bendrá deeste año de 1734 y cumplirán otro tal día deel que viene de 1737 y por el goce, uso y aprovechamiento de dicha dehesa de la Jarilla ha de ser obligado dicho Dn Mathias de la Cámara a dar y pagar a este Combento y su comunidad 8.000 reales de vellón en cada uno de los tres años deeste arrendamiento en buena moneda usual y corriente (...) con las siguientes condiciones:

Primeramente con condicion que en este arrendamiento entra y se comprehende la casa que tiene la dicha dehesa, la qual a de havitar por sí o sus criados Dn Mathías de la Camara con declaración que de dicha casa se a de separar un aposento o quarto deella para que en el tenga su havitacion un rreligioso deeste combento que continuamente asiste y a deasistir a la guardia y custodia de dicha dehesa y la guerta alta y vaja deella no se comprehende en este arrendamiento por quedar, como queda, rreservada para que se use de ella el rreligioso Casero que a de asistir en dicha dehesa o para quien fuere su voluntad.=

(...) Y con condición que dicha dehesa se a de labrar cada quatro años en dos hojas y el que viene se a de barbechar y los dos majadales, el uno que llaman de la Charneca y el otro el de Valdebejera, que vajan hasta la rrivera se an de labrar de 8 a 8 (...)

Que cada uno de los tres años deste arrendamiento dicho Dn Mathias de la Camara a de dar a este combento y su comunidad al fin de la montanera diez zerdos gordos que compongan nobenta arrobas de carne (...)

Y estando presente a lo contenido en esta escriptura el dicho Dn Mathias de la C. Haviendola visto, oydo y entendido sus clausulas y condiciones que toda ella le ha sido leyda desde su principio hasta el fin de que doy fee dijo que la azeptá y rrecive en el su arrendamiento dicha dehesa de la Jarilla contenida en esta escriptura y en ella se da por entregado con rrenunciacion de las leyes entrega y demás que en este caso hablan...

Antemí. Joseph Ruano Guerrero" [2]

Como vemos, un legajo verdaderamente atractivo en el tema que nos compete por el que sabemos, entre otras muchas cosas, que la casa ya construida entonces en La Jarilla estaba habitada por el arrendador de la dehesa y por un religioso del Convento de Santo Domingo de Badajoz, verdadero propietario de la finca.



2. La Jarilla. Visión general y huertas.

Así se recoge también en las respuestas generales del *Catastro de Ensenada* fechado en 1752²⁴, desarrollándose bastante más en las comprobaciones que de las particulares se realizan una década después. Aparece este bien dentro de ellas de la siguiente manera²⁵:

“Convento de Religiosos de Sto. Domingo de la ciudad de Badajoz.

La Dehesa de la Jarilla propia de este convento distante desta villa una legua combiniaron los peritos hazer las nuebezientas y zinquenta fanegas de tierra de pasto y labor en la misma forma que en el libro se expresa y ademas de lo que se menciona oi se alla un plantonal de olibos que todavia no Dan fruto pues apenas tienen de alto Vara y media que ocupan Diez y ocho fanegas de cabida las nuebe de ellas de segunda calidad y las otras nuebe de tercera en su clase y por lo que haze a la guerta de ortaliza y arboles frutales estos oi se allan Derrotados pues apenas an quedado tres higueras y dos granados; y por lo que haze a la tierra hortaliza solo se beneficia como cosa de una fanega y la otra fanega y media se alla calma y solo se siembra de trigo y zebada y es de la misma calidad que se refiere en el libro como la casa que menziona; Y en quanto a la Dehesa es lo mismo que el libro explica la que oi no produce arrendamientos algunos respecto de Disfrutarse sus pastos y Yervas con ganado propio de dicho Conbento;

Por lo que haze a las tierras de labor que expresa la nota abra cosa de ocho

24 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. SECCIÓN HACIENDA. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. *Única Contribución. Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada*. Libro 146, Nogales, ff. 16r y vº: “A la vigesima prima Digeron que en esta villa ay ciento y treinta y seis vezinos en su poblazon y no ay Caserías ni casas de campo a excepcion de una que pertenece a el Combento de religiosos dominicos de la Ciudad de Badajoz situada en su dehesa que llaman la de la Jarilla.”

25 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. SECCIÓN HACIENDA. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. *Única Contribución. Comprobaciones particulares del Catastro de Ensenada*. Leg. 875, fol. 2. *Confrontazion echa en esta dicha villa de Nogales de lo Real Yndustrial Personal y Comercio Para el establecimiento de la Real Unica Contribuzion* (1761)

3. La Jarilla. Vivienda principal.



años que no se siembra cosa alguna en la zitada dehesa y este año se allan Barbechadas para sembrarse hasta ziento y treinta fanegas de tierra por vezinos de Salbatierra y Salbaleon las Zinquenta de ellas de primera calidad zinquenta de segunda y treinta de tercera; Y por lo que haze a la casa Nezesita a el año la mitad del arrendamiento que lleba cargado en el libro para reparos precisos.

En cuia Administracion se alla todavia frai Alonso Cano (...)" [3]

Algunas de las ideas presentadas en estos papeles de 1761 son, por ejemplo, que la huerta se había ampliado con un olivar a pesar de que los árboles anteriores se hallaban en regulares condiciones. Por otro lado, la dehesa como tal ya no estaba arrendada a particulares sino que era el propio convento quien la explotaba. Y además, se dice al final que la casa precisaba que se practicasen determinados cuidados.

Por su parte, el geógrafo Tomás López incluye este edificio en varios de sus mapas y croquis diseñados a lo largo de la segunda mitad del mismo XVIII. Así, se localiza entre Salvaleón y Nogales en el *Mapa de la provincia de Extremadura* fechado en 1766²⁶; o en el dibujo sobre Salvaleón donde incluye las cercanías de éste²⁷. Es en él donde curiosamente aparece como "La Jarilla. Convento de Religiosos descalzos".

De esta manera, se mezclan aquí, como en otros casos de la Baja Extremadura como el Cortijo de San Isidro (Navalvillar de Pela)²⁸ o la Casa de la Vega (Villar de Rena), ambos pertenecientes al Monasterio de Guadalupe, las funciones religiosas con las más propias de la explotación agropecuaria, además de unirse evidentemente

26 CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA. Mapas de Extremadura. Nº 2: *Mapa de la Provincia de Extremadura dedicado al Excelentísimo S. D. Pedro de Alcántara (...)* Por D. Thomas López. 1766.

27 BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid). MS 20241/31: *Croquis de Salvaleón*, por D. Tomás López.

28 Vid. MALDONADO ESCRIBANO, José: "Fundación y levantamiento del Cortijo de San Isidro por el Monasterio de Guadalupe", *Norba Arte*, nº 27, Cáceres, 2008, pp. 111-122.



4. La Jarilla. Piscinas y área de recreo.

con las residenciales. Entenderemos, por tanto, este conjunto arquitectónico como una granja típica de una institución religiosa en la que quedan unidos durante siglos los componentes mencionados, utilizada también por sus monjes para su recreo y descanso, además de desarrollarse una destacada labor cultural. [4]

Ya en el XIX, como se dijo, Antonio Remón del Valle sitúa la Casa de la Jarilla en su *Croquis geógrafo-topográfico de Nogales* de 1811²⁹; y diez años después hace lo propio Luis García³⁰.

Por las mismas fechas y también conservado hoy en el Centro Geográfico del Ejército (Madrid) se practica una *Memoria de la Sierra de Monsalud*, quizás en cierta relación con las anteriores empresas. Está firmada por D. Felipe Arco Agüero en 1811 y sobre La Jarilla escribe lo que sucede³¹:

“La sierra de Monsalud es un monte de vastante elevacion, y sumamente aspero y fragoso, que tendrá como dos leguas de circuito en su base: se halla entre la Sierra llamada de los Madroñales que empieza en Rocamaor; y acava en Salvatierra, y la de Maria Andres, que empieza en Nogales y concluye en Zafra, separandoseles en la Casa llamada de la Xarilla, á una legua de Nogales (en el camino de este Pueblo à Salvatierra) algunos estrivos que formando una sierra menos elevada, pero aspera por los peñascos y monte bajo de que está cubierta van a unirse en Salvatierra, con la continuación de la de los madroñales (...)”

29 CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA. Mapas de Extremadura, Nº 112: *Croquis geógrafo-topográfico de Nogales*. Por Antonio Remón del Valle, Ayudante 1º de E. M. Nogales, 5 de junio 1811.

30 CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA. Mapas de Extremadura, Nº 207: *Croquis Geógrafo-topográfico de Nogales*. Por Luis García. Madrid, 30 de marzo 1821.

31 CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA. Memorias generales de Extremadura. C59, Nº 2.

Pascual Madoz, por su parte, presenta en su *Diccionario* que en esta villa se comprenden "(...) tres dehesas denominadas Jarilla, Maricara y Monsalud, las cuales tienen sus casas de campo para las atenciones de la agricultura (...)", sin aportar nada específico sobre ella³². [5]

La vemos también en el mapa de *La cría caballar en España* firmado por Juan Cotarelo en 1861, mientras que dos años más tarde también se encarga de ella el *Nomenclátor* de 1863 nombrándola como "Casa de guarda y albergues". El de 1888, en cambio, la incluye como "Cortijo" poblado por un total de 6 personas³³.

A finales de la centuria decimonónica ya la propiedad varía, seguramente por haber sufrido los efectos de la desamortización de bienes religiosos. Así, según el *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Nogales*, en 1893 le pertenecía la "Casa para habitación en la dehesa de la Jarilla" a D. Pedro Romero, vecino de Zafra.

En cuanto a su descripción diremos que a lo largo de una pista de tierra que desde Nogales se dirige en dirección Sudeste hacia Salvatierra de los Barros localizamos varios edificios con el nombre de Jarilla. Así, la Jarilla Baja, la de Enmedio y la que nos ocupará mayoritariamente en las próximas líneas.

Sobre la primera, comentar que se trata de una casona de dos pisos con patio trasero situada sobre una zona más bien elevada. Debió construirse a finales del XIX o las primeras décadas de la pasada centuria.

La misma cronología nos ofrece el Cortijo de la Jarilla de Enmedio, de sabor más popular y compuesto por una vivienda a la que se adosan lateralmente otras dependencias, con la presencia de una chimenea semejante a la que veremos en el Cortijo de Maricara. Posee un tentadero cercano y unas interesantes zahúrdas para los cerdos.[6]



5. La Jarilla. Retablo de la capilla.

32 MADDOZ, P.: *Diccionario Geográfico – histórico – estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1845. Citamos la edición para Extremadura: *Diccionario histórico – geográfico de Extremadura*. Cáceres, 1955 (4 tomos). Tomo III, pp. 414-415, voz "Nogales (Villa de)".

33 *Nomenclátor de las ciudades, villas, lugares, aldeas y demás entidades de población de España en 1º de Enero de 1888, formado por la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico*. Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, Madrid, 1892. Cuaderno sexto, Provincia de Badajoz, Nogales, p. 23.



6. Croquis de Salvaleón, Tomás López (finales siglo XVIII) (BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid) MS. 20241/31).

7. Detalle de La cría caballar en España. Provincia de Badajoz (hacia 1861), Coronel de Caballería Juan Cotarelo (CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA. Mapas de Extremadura, n° 97).



Pero sin duda es el conjunto llamado hoy La Jarilla al que debemos acercarnos con mayor detalle. Ubicado a unos 5 kilómetros del núcleo urbano, se extiende a su alrededor un bello paisaje de encinas y otros árboles a la cola del embalse de Nogales desde donde arranca la ladera de la Sierra de María Andrés, cuyo punto más elevado es de 702 metros de altitud.

Varios son los elementos que destacan sobre los demás en este ejemplo del que ya sabemos en la primera mitad del XVIII, pero que sin duda debió ser construido años antes.

En primer lugar, la vivienda principal. Organizada en torno a un patio central porticado con arcos de medio punto rebajados sobre sencillos pilares elevados con plintos y que forman internamente un espacio cubierto con bóvedas de medio cañón y arista en algunos tramos singulares como el de la zona de acceso al mismo desde el exterior. Gracias a una escalera de varios tramos y quebrada en su zona central se puede subir al corredor alto y a la terraza situada hacia la fachada principal. Esta parte alta se cubre con balaustrada realizada con piezas

de barro cocido y postes rematados con idénticos pináculos a los que vemos en otras partes del cortijo, como iremos analizando. Alrededor de este hermoso patio se sitúan las diversas dependencias residenciales en las dos plantas, ubicándose allí diversos dormitorios, salones y cocinas. [7]

La fachada principal, orientada hacia el Sudeste, se conforma por dos machones laterales unidos por otro cuerpo central, en el que está el portalón de entrada, adintelado y con el nombre de la finca en su parte superior. Uno de los lados se remata por una espadaña, con pináculos y veleta, y delante se abre un ordenado jardín con estanque.

Por otro lado, es muy interesante la capilla contenida dentro del espacio residencial. Se accede a ella desde el patio y resulta llamativo que no posea ninguna entrada directa desde el exterior, por lo que pensamos que, a pesar de su riqueza, debió tratarse de un espacio bastante íntimo y para el culto privado de los monjes que fueron sus propietarios. No debemos olvidar en este sentido que perteneció al Convento de Santo Domingo de Badajoz y que siempre estuvo habitado por religiosos a pesar de que éstos lo arrendasen a particulares.

El oratorio propiamente dicho no posee mucho más de tres metros de largo, pero en su interior alberga un retablo realizado en obra de estilo barroco. Este es de varios cuerpos, en los que se conjugan los motivos florales con los geométricos, rematándose por pináculos y bolas laterales y líneas serpenteantes en el centro adaptadas a la curva de la bóveda de medio cañón que cierra este espacio. El altar fue diseñado a juego, así como también otros elementos como la pila para el agua bendita situada a la entrada. La mesa de altar se decora en su centro con la cruz sobre el emblema de la Virgen María. Una pintura que se coloca en el centro del retablo también figura a la Inmaculada Concepción, mientras que en la parte superior se dispone hoy una pequeña escultura del Corazón de Jesús. A pesar de ello, pensamos que en este lugar debió existir una iconografía más propia de la orden de los dominicos. Una ventana abocinada abierta en el muro del Evangelio y una puerta a los pies decorada con semejantes motivos que el retablo, que conecta con la sacristía precedente, son otros componentes que debemos igualmente ahora señalar. [8]

Y, en tercer lugar, salimos del edificio para recorrer un área que invita al descanso y disfrute en plena naturaleza. Nos estamos refiriendo a las piscinas que se localizan a la parte trasera de la casa. Un total de tres, que se llenan con agua de manantial y se comunican gracias a unas pasarelas interiores incrementándose el recreo mediante la disposición de diversos bancos y un elemento a modo de templete barroco situado en la parte central. Todo ello se completa con una terraza lateral elevada para tomar el sol y contemplar la naturaleza que la rodea.

Otros espacios, por último, son viviendas secundarias para el guarda de la finca y casero, habitadas hoy por dos familias; las caballerizas; un pilar abrevadero que también posee agua que baja de la cercana sierra y que está decorado con arcos carpaneles y pináculos en sus esquinas; o las huertas que aún se cultivan,



8. La Jarilla. Patio.

dispuestas en forma de bancales y que tan atractivas se nos describen en la documentación manejada ya durante el siglo XVIII.

CORTIJO DE MARICARA.

Encontramos recogida la dehesa de Maricara, junto a la de Santa Justa y Entrines, en las conocidas comprobaciones del *Catastro de Ensenada* de 1761 en el asiento del Duque de Medinaceli, a pesar de que aún no se incluye ninguna construcción dentro de ella³⁴. En este sentido, creemos necesario apuntar que esta importante casa nobiliaria había entroncado con el Ducado de Feria en la figura de D. Nicolás Fernández de Córdoba y Figueroa de la Cerda ya en 1711³⁵.

Tendremos que esperar a la aportación de Pascual Madoz a mediados del siglo XIX para localizar la primera referencia de este cortijo propiamente dicho³⁶. No obstante, el mismo pudo ser levantado años antes ya que por su forma y estilo nos recuerda más bien otros que ya existían a finales del XVIII en la Baja Extremadura, como el Cortijo de León (Badajoz). [9]

34 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. SECCIÓN HACIENDA. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. Única Contribución. *Comprobaciones particulares del Catastro de Ensenada*. Leg. 875, Fol. 2. Nogales. Provincia de Extremadura. Partido de Badajoz. Año de 1761. *Confrontación echa en esta dicha villa de Nogales de lo Real Yndustrial Personal y Comercio Para el establecimiento de la Real Unica Contribuzion*. Ff. 44r-46r.

35 RUBIO MASA, J. C.: *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. *Opus cit.*, pp. 108-110.

36 MADDOZ, P.: *Opus cit.*, Tomo III, pp. 414-415, voz "Nogales (Villa de)": "(...) tres dehesas denominadas Jarilla, Maricara y Monsalud, las cuales tienen sus casas de campo para las atenciones de la agricultura (...)".



9. Cortijo de Maricara.
Fachada principal.

En 1863 aparece como una "casa de guarda" con un solo edificio en el *Nomenclátor* de este año³⁷, mientras que en el de 1888³⁸ ya se presentan tres donde vivían 17 personas.

Por otro lado, según el *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Nogales* (1893)³⁹, conservado actualmente en el Archivo Histórico Provincial de Badajoz, su propietaria era entonces D^a. Cipriana Gómez, vecina de Zafra. En el mismo documento se apunta que con fecha de 4 de abril de 1904, ante el notario D. Fernando Álvarez, adquiere este inmueble D. Alfonso Gómez Rico.

Muy próximo al kilómetro 34 de la N-432 localizamos hoy este ejemplo que, según hemos podido ver, se encuentra en restauración al menos en cuanto a la vivienda principal.

Se orienta ésta hacia el Este, abriéndose delante un espacio vallado que debió utilizarse antes a modo de jardín o huerto. Detrás de la casa, cuya fachada es bastante alargada y muestra un único piso más el desván superior, se sitúa un amplio patio que sirve además para la distribución de las demás dependencias agropecuarias. A él hay que sumar otro más, conectado con él aunque de menor calidad. [10]

Un elemento interesante se sitúa en una de las crujías laterales del corral principal, de factura popular pero bastante buena. Nos estamos refiriendo a la chimenea construida con ladrillo y que hacia el interior desarrolla una típica cocina del

37 *Nomenclátor que comprende las poblaciones, grupos, edificios, viviendas, albergues, etc., de las cuarenta y nueve provincias de España; dispuesto por riguroso orden alfabético entre las provincias, partidos judiciales, ayuntamientos y entidades de población. Opus cit.*, 1863. Tomo 1, *Nomenclátor de la Provincia de Badajoz, Nogales*, p. 248.

38 *Nomenclátor de las ciudades, villas, lugares, aldeas y demás entidades de población de España en 1º de Enero de 1888, formado por la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico. Opus cit.*, Cuaderno sexto, Provincia de Badajoz, Nogales, p. 23

39 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. SECCIÓN HACIENDA. Libro 2968. *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Nogales* (1893). Tomo II, Hoja 343.



10. Cortijo de Maricara. Chimenea.

modo hogar, como otras tantas de la provincia de Badajoz.

En este mismo lateral, aunque ya en el propio tejado del edificio residencial más destacado, encontramos un remate con tejadillo y veleta decorado con la imagen de San Cristóbal, a modo de santo protector de la explotación cuyo núcleo arquitectónico lo encontramos en el Cortijo de Maricara. Su nombre y término se señalan debajo del citado bloque.

También hemos de fijarnos en los diversos vanos de la fachada principal, cerrados con sencillas rejas de forja, mientras que la puerta de acceso es de factura moderna, situándose a cada uno de sus lados

sendos escudos igualmente dispuestos aquí hace poco tiempo por sus actuales dueños.

MONSALUD.

Las noticias más antiguas que conocemos sobre la “Villa y dehesa de Monsalud” nos las ofrece el *Catastro de Ensenada*, dentro del cual se dedica un apartado exclusivamente a este patrimonio⁴⁰. Así, en su legajo específico leemos que para llevar a cabo este cometido en la Única Contribución comparecieron en 1752, ante el juez encargado de ello en este caso, los peritos D. Gabriel Botello, D. Juan Guisado Mangas, D. Nicolás de Parraga y D. Cristóbal Martín Toro, que habían visitado y reconocido antes dicha finca.

Además de referirse a otros asuntos como su cabida total (900 fanegas), los productos cultivados en ella así como la calidad de los mismos o la distribución de sus terrenos, dice lo siguiente sobre la construcción que nos interesa en nuestra investigación: “(...) también tiene una Cassa de Teja en dicha Dehesa, con quince varas de frente, y quince de fondo, que la utilidad que le puede resultar para el beneficio de dicha Dehesa y abrigo de los Sirvientes, la consideran en seis Ducados al año (...)”.

Le pertenecía, al igual que la dehesa, a D. Juan y D. Gómez Nieto “con nombre de villa de Monsalud”. [11]

40 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. SECCIÓN HACIENDA. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. *Única Contribución. Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada*. Libro 145, ff. 138r-141vº: *Villa y dehesa de Monsalud*.



II. Monsalud. Cortijo El Regio. Visión general.

Una década después, el segundo de ellos, vecino de Almendralejo, continúa siendo su propietario según las comprobaciones que de las respuestas particulares de tal *Catastro* se practican⁴¹. La ratificación de los bienes para este caso la realiza el guarda y casero de Monsalud, quien afirma que “tiene una casa que se menciona en la misma forma que se expresa, la que necesita para reparos todos los años la tercera parte del arrendamiento que tiene señalado”.

Al año siguiente se concede a D. Juan José Nieto y Domonte Golfín y Ortiz de Zúñiga, natural y Regidor perpetuo de Almendralejo, Caballero de la Orden de Santiago y Señor de la villa y sierra de Monsalud, el título de Marqués con este nombre⁴². Será él quien la disfrute a partir de entonces, recibiendo, como vemos, esta famosa distinción desde una de sus propiedades rústicas más destacadas.

Tomás López nos explica en su obra este topónimo entroncándolo con “Mons Salutis” debido a la abundancia en tales parajes de buenas plantas medicinales⁴³.

El mismo geógrafo, hablando del término municipal de Salvaleón dice que linda hacia una legua de su núcleo urbano con “la (villa) despoblada llamada sierra de Monsalud, con privilegio de eximida con su gran casa y oratorio”⁴⁴. Es, en este sentido, la primera vez que se nos presenta en una fuente histórica la interesante capilla religiosa que alberga el lugar y que nuevos documentos volverán a incluir, como veremos.

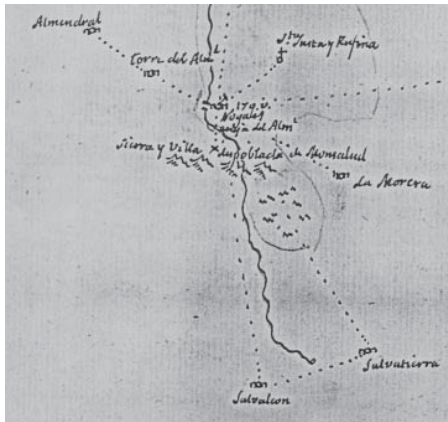
Y, en tercer lugar, en dicha obra de López, vemos ubicada la “Sierra y villa

41 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. SECCIÓN HACIENDA. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. Única Contribución. *Comprobaciones particulares del Catastro de Ensenada*. Leg. 875, Fol. 4. *Villa y dehesa de Monsalud*.

42 BARREDO DE VALENZUELA Y ARROYO, A. y DE CADENAS Y LÓPEZ, A. A.: *Nobiliario de Extremadura*. Madrid, Hidalguía, 1996-2003 (8 volúmenes). Tomo 5, p. 261.

43 LÓPEZ, T.: *Extremadura. Año de 1798*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1991. Edición y recopilación de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME. p. 425: “Torre de Miguel Sesmero” (Manuscrito original: BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid). MS 20241/33): “Tiene dicha sierra de Monsalud de largo una legua de mediodía al norte y de altura como un cuarto de legua, es abundante en yerbas medicinales de donde le tiene el nombre de Mons Salutis que corrompido a quedado el de Monsalud.”

44 *Ibidem*, pp. 377-378: “Salvaleón”. (Manuscrito original: BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid). MS 20241/31)



12. Detalle del Croquis de Nogales, Tomás López (finales siglo XVIII) (BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid) MS. 20263/17).

despoblada de Monsalud” en el croquis que éste realiza sobre Nogales, situada hacia el Sur próxima al camino que lleva desde aquí a la vecina Salvaleón⁴⁵. [12]

En la segunda mitad del XVIII se encargan en parte de esta finca algunos alcaldes entregadores de la Mesta en los apeos y descripciones que, como vimos en la introducción, realizan sobre cañadas y dehesas. Así, por ejemplo, transcribimos lo que redacta uno de ellos en 1767 refiriéndose a esta jurisdicción⁴⁶:

“(…) se prosiguió cañada adelante por el sitio que aclaman el frontón de la Sierra de Maria Andrés de las heras, y al puerto de los llanos, y por no haver reparo alguno se prosiguió

cañada adelante por el sitio que aclaman la rivera de la cabeza, y arroyo del Moro Hasta la Sierra de Monsalud, novillero, y Sitio de las Caballerías, donde dijeron fenecer su término (...)”

Por tanto, de alguna manera estuvo conectada la explotación que nos ocupa con las prácticas mesteñas así como con sus más significativas vías pecuarias.

Igualmente Monsalud fue terreno interesante desde el punto de vista militar a comienzos del siglo XIX, lo que llevó, entre otras cosas, a que D. Felipe Arco escribiera la ya presentada *Memoria de la Sierra de Monsalud* en 1811⁴⁷. A pesar de que no dice nada de la casa como tal, incluiremos su texto de forma íntegra debido a que se refiere a un tipo de documentación no demasiado usual en nuestro trabajo:

“La sierra de Monsalud es un monte de vastante elevacion, y sumamente aspero y fragoso, que tendrá como dos leguas de circuito en su base: se halla entre la Sierra llamada de los Madroñales que empieza en Rocamaor; y acava en Salvatierra, y la de Maria Andres, que empieza en Nogales y concluye en Zafra, separandoseles en la Casa llamada de la Xarilla, á una legua de Nogales

45 BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid). MS 20263/17: “Nogales”.

46 ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN MESTÁ. Libro 434. *Apeos y visitas de cañadas, dehesas y términos hechos por diferentes Alcaldes Entregadores, referidos a la provincia de Badajoz. Siglos XVII y XVIII.* Ff. 323r-325r (1767)

47 CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO. CARTOTECA HISTÓRICA. *Memorias generales de Extremadura.* C59, N° 2.



13. Monsalud. Cortijo El Regio. Vivienda principal y capilla.

(en el camino de este Pueblo à Salvatierra) algunos estrivos que formando una sierra menos elevada, pero aspera por los peñascos y monte bajo de que está cubierta van a unirse en Salvatierra, con la continuación de la de los madroñales. Solo atraviesa la Sierra de Monsalud una trocha ó vereda que va de Nogales á Salvaleon, pasando en su cima por el Puerto, que llaman de los Maderos. En la imediacion de su mayor altura tiene una fuente que aunque no de mucho caudal, mana siempre.

A su pie entre Nogales y dicha sierra, corre la rivera de Nogales que tiene su nacimiento en Salvatierra, pasa por terreno áspero, y en el paraje nombrado Bombain á una legua de Nogales, enfrente de la Xarilla, se engruesa con las aguas de la Rivera que nace en Salvaleon, y atraviesa á media legua de dicho Pueblo la Dehesa del Regio, formando los limites de Salvatierra. En Yvierno suele ir vastante caudalosa y solo puede entonces pasarse por el puente que hay en el Camino de Nogales á la Torre: y entre Monsalud, y los Madroñales, el Arroyo del alguacil, que se une con la Rivera de Nogales en las inmediaciones de dicho puerto, en la huerta de San Juan.

Los caminos que van de Nogales á Salvaleon y Barcarrota rodean el expresado Monte pasando el primero por su izquierda, y el segundo por la derecha; y el que vá del Almendral a Salvatierra pasa muy inmediato.

Su situacion aislada, aunque de muy difícil acceso, no ofrece posicion Militar por ser fácil de embolver á favor de las sierras que la circundan, y no tener cómoda retirada = Cuartel General de Nogales 6 de Junio de 1811 = Felipe Arco – Agüero = Teniente Coronel Ayudante de campo del General en Gefe”

Por otro lado, hemos estudiado todo lo que en el archivo privado de los Marqueses de Monsalud, conservado en la Sección Nobleza (Toledo) del Archivo Histórico Nacional, se ocupa de la esta propiedad hoy en el término de Nogales. **[13]**

De tal manera, lo más antiguo es una solicitud hecha por su dueño en 1791, D. Juan Nieto de Aguilar “Dueño y señor Jurisdiccional de la Villa, Dehesa, y Sierra de Monsalud, y Marqués de este Título”, para labrar este monte⁴⁸.

Más interesante es la descripción que de sus bienes lleva a cabo la Marquesa D^a María de la Concepción Nieto y Solano en 1862⁴⁹. En ella, entre otras cosas como la Casa de la China (Guareña)⁵⁰, aparece ésta de la siguiente manera hablando de sus dehesas:

“(…) Otra llamada sierra de Monsalud en término de Nogales, toda con arbolado de encinas (excepto seis fanegas de olivar) con su casa dentro, de cabida un millar, que linda por oriente con otra de D. Francisco Romero Falcón, Poniente la del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli, Mediodía la de propios de Salvaleón y Norte con la de los Nogales, libre, valuada en ciento sesenta mil reales.”

Además, en este archivo se localizan diferentes legajos sobre la cabaña ganadera cuidada en tales terrenos⁵¹, así como diferentes contratos de arrendamientos y ventas de sus frutos⁵².

Bastante más llamativo para nosotros son las cuentas que de “granos, caldos, sal y panadería” se conservan correspondientes a la “Sierra de Monsalud”. Entre otras, hemos leído las del tercer semestre del año 1879 donde se describen todos y cada uno de los gastos de la vivienda apuntados por su administrador⁵³. Y en relación con ellas, también se conocen diversas cartas entre su guarda y el Marqués de Monsalud donde aquél le explica las ganancias que iba adquiriendo así como le ofrece noticias sobre el estado de sus pertenencias⁵⁴.

Madoz, por su parte, la incluye, tal y como vimos, como una de las tres casas de campo existentes a mediados del XIX en la jurisdicción de Nogales⁵⁵. Y además, en este caso, escribe sobre ella específicamente mostrando de nuevo la existencia de su importante capilla⁵⁶:

“Dehesa de la provincia de Badajoz, partido judicial de Almendralejo, término de Nogales. Tiene una buena casa de labor con su oratorio público. Está poblada de buen monte de encina y chaparro; y da título de marqués a una de las principales familias de la provincia.”

En el *Registro Fiscal* (1893) continúa estando esta “casa para habitación que linda por la derecha, izquierda y espalda con terrenos de Su Excelencia” bajo la

48 ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN NOBLEZA (Toledo). MONSALUD, Caja 9, nº 90.

49 ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN NOBLEZA (Toledo). MONSALUD, Caja 3, nº 20.

50 MALDONADO ESCRIBANO, José: “La Casa de La China: Propiedad rural del marqués de Monsalud en Guareña (Badajoz). Análisis histórico – artístico de un cortijo del siglo XVIII”, *Ars et Sapientia*, nº 27, Cáceres, 2008, pp. 31-44.

51 ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN NOBLEZA (Toledo). MONSALUD, Caja 46, nº 941.

52 ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN NOBLEZA (Toledo). MONSALUD, Caja 46, nº 942.

53 ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN NOBLEZA (Toledo). MONSALUD, Caja 55, nº 1208.

54 ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN NOBLEZA (Toledo). MONSALUD, Caja 20, nº 244.

55 MADOZ, P.: *Opus cit.*, Tomo III, pp. 414-415, voz “Nogales (Villa de)”.

56 *Ibidem*, Tomo III, p. 362, voz “Monsalud (Dehesa de)”.

propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Monsalud, vecino de Almendralejo⁵⁷.

En cuanto a su habitación sólo decir que en 1888 la albergaban 7 personas, según la *Población de 31 de diciembre de 1887* aparecida en su *Nomenclátor*⁵⁸. En el de 1863, por último, se recoge como una casa para el guarda más otro albergue destinado principalmente como granero⁵⁹.

Después de visitar hoy este hermoso paisaje, de gran riqueza natural y atravesado por los cauces de varios arroyos como el regato del Cabezo que desemboca en la rivera de Nogales, diremos que existen varios edificios diseminados por dicha sierra, de entre los que sobresale especialmente el conocido como Cortijo El Regio. Debe ser éste el núcleo principal de lo que fue la antigua villa de Monsalud, luego reducida a casona y oratorio como hemos visto en algunas fuentes.

Se conserva en muy buenas condiciones debido a las adaptaciones llevadas a cabo para la adecuación del conjunto a las demandas agropecuarias de hoy día. Así, se trata de una explotación moderna y cuidada cuyo centro arquitectónico lo hallamos en el citado cortijo.

La vivienda principal posee dos plantas con tejado a dos aguas donde se sitúan sendas chimeneas en los extremos del mismo. La portada de entrada es bastante sencilla y encima de ella campea el escudo de sus importantes dueños. También decoran estas armas el remate barroco de la capilla, cuya fachada continúa aquélla en dirección Noroeste haciendo un bloque común aunque de menor altura. Otro elemento que denota igualmente bastante antigüedad es la espadaña, con un solo arco central y decorada con tres bolas en su parte superior, construida ya durante el siglo XVIII. En este sentido, nos recuerda a otras como la del Cortijo de Las Tiendas (Mérida), realizada en tales fechas.

Dicha residencia y el edificio religioso se hallan dentro de la distribución general del conjunto en la parte central del mismo, rodeándose por espacios abiertos y patios alrededor. En torno a ellos encontramos diversas dependencias destinadas a las labores del campo y otras secundarias como cocheras, graneros o caballerizas. Algo alejado del cortijo, aunque conectado con él, hay un tentadero y otros espacios cercados para el albergue de ganado.

57 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. SECCIÓN HACIENDA. Libro 2968. *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Nogales* (1893). Tomo II, Hoja 339.

58 *Nomenclátor que comprende las poblaciones, grupos, edificios, viviendas, albergues, etc., de las cuarenta y nueve provincias de España; dispuesto por riguroso orden alfabético entre las provincias, partidos judiciales, ayuntamientos y entidades de población. Opus cit.*, 1863. Tomo 1, *Nomenclátor de la Provincia de Badajoz*, Nogales, p. 248.

59 *Nomenclátor de las ciudades, villas, lugares, aldeas y demás entidades de población de España en 1º de Enero de 1888, formado por la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico. Opus cit.*, Cuaderno sexto, Provincia de Badajoz, Nogales, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA.

BARREDO DE VALENZUELA Y ARROYO, A. y DE CADENAS Y LÓPEZ, A. A.: *Nobiliario de Extremadura*. Madrid, Hidalguía, 1996-2003 (8 volúmenes).

CRUZ VILLALÓN, María (coord.): *Ciudades y núcleos fortificados de la frontera hispano – lusa. El territorio de Extremadura y Alentejo. Historia y patrimonio*. Cáceres, Universidad de Extremadura y Junta de Extremadura, 2007.

GARRIDO SANTIAGO, M.: “Los castillos de Nogales y los Arcos (Badajoz)”, *Norba-Arte*, nº 5, Cáceres, 1985, pp. 61-78.

LÓPEZ, T.: *Extremadura. Año de 1798*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1991. Edición y recopilación de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME.

MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico – histórico – estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1845. Citamos la edición para Extremadura: *Diccionario histórico – geográfico de Extremadura*. Cáceres, 1955 (4 tomos).

MALDONADO ESCRIBANO, José: “A un paso de Portugal: Arquitectura transfronteriza en la Raya luso – extremeña. El Cortijo de Pesquerito en Badajoz”, *Elvas Caia. Revista Internacional de Cultura e Ciencia*, nº 7, Elvas (Portugal), 2009, pp. 22-27.

MALDONADO ESCRIBANO, José: “Fundación y levantamiento del Cortijo de San Isidro por el Monasterio de Guadalupe”, *Norba Arte*, nº 27, Cáceres, 2008, pp. 111-122.

MALDONADO ESCRIBANO, José: “La Casa de La China: Propiedad rural del marqués de Monsalud en Guareña (Badajoz). Análisis histórico – artístico de un cortijo del siglo XVIII”, *Ars et Sapientia*, nº 27, Cáceres, 2008, pp. 31-44.

MALDONADO ESCRIBANO, José: *Arquitectura en las dehesas de La Serena (Badajoz)*. Badajoz, Diputación de Badajoz, 2005.

MALDONADO ESCRIBANO, José: *Arquitectura vernácula dispersa en la comarca de Tierra de Mérida – Vegas Bajas. Cortijos y casas de campo*. Badajoz, Junta de Extremadura, 2009.

MALDONADO ESCRIBANO, José: *El cortijo en la tierra de Badajoz*. Badajoz, Junta de Extremadura, 2008.

MALDONADO ESCRIBANO, José: *Vivir en el campo extremeño. Cortijos y casas de labor en Don Benito*. Don Benito (Badajoz), Ayuntamiento de Don Benito, 2008.

MAZO ROMERO, F.: *El Condado de Feria (1394-1505). Contribución al estudio del proceso señorializador en Extremadura durante la Edad Media*. Badajoz, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Diputación de Badajoz, 1980.

MORA-FIGUEROA, L. de: “El Castillo de Nogales (1458-1464). Provincia de Badajoz”, *Estudios de Historia y de Arqueología Medievales*, nº 3 y nº 4, Cádiz, 1984.

NAVAREÑO MATEOS, A.: *Castillos y fortalezas en Extremadura*. Badajoz, Diario HOY de Extremadura, 1998.

NAVAREÑO MATEOS, Antonio: *Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres (Castillos, palacios y casas de campo)*. Cáceres, Diputación de Cáceres, 2009.

PÉREZ CAMINERO, R.: *Aportación documental a la historia social y económica de Extremadura en el siglo XVIII (Archivo Histórico Provincial de Badajoz)*. Badajoz,

Junta de Extremadura, 2002.

REYES ORTIZ DE TOVAR, J. M.: *Partidos triunfantes de la Beturia Túdula (1779)*. Guadalupe (Cáceres), Ediciones Guadalupe, 1998.

RUBIO MASA, J. C.: *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.

SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J.: *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*. Badajoz, Centro de Estudios Extremeños, Imprenta del Hospicio Provincial, 1929.

Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes

Pedro M. Martínez Lara
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El 26 de julio de 1608 fallecía en Córdoba Pablo de Céspedes. Al día siguiente, albaceas y escribanos comenzaron el proceso de inventario de sus bienes. En 1903, Ramírez de Arellano publicó por primera vez el documento que ahora ha sido transcrito de nuevo. El análisis del mismo, que quedó entonces pendiente, y su cotejo con lo que la historiografía moderna y otras fuentes documentales han proporcionado sobre el racionero, han permitido formular algunas hipótesis, arrojando nuevas luces sobre la figura del humanista y pintor.

PALABRAS CLAVE: Pablo de Céspedes/ Inventario/ Coleccionismo/ Humanismo/ Renacimiento.

Material sediment of an humanist life. Pablo de Céspedes' inventory of properties

ABSTRACT

On July 26th, 1608, died in Cordoba Pablo de Céspedes. The next day, executors and scribes began the inventory of his properties and reflected it in an affidavit. In 1903, Ramírez de Arellano first published the named document that now has been transcribed again. Its analysis, which remained then pending to be done, and its comparison for verification with what has been supplied about Pablo de Céspedes by the modern historiography and other sources, have allowed to formulate new hypothesis and have shed light on the figure of this humanist and painter.

KEY WORDS: Pablo de Céspedes/ Inventory/ Collecting/ Humanism/ Renaissance.

Con la publicación en 1903 del estudio sobre Pablo de Céspedes¹, Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales marcó un punto de inflexión en la historiografía sobre el racionero cordobés². Este cambio vino dado, de una parte, por el nuevo tratamiento que se le daba a la información, y de otra, por el análisis documental que aparecía por primera vez en un estudio sobre Céspedes. Entre los manuscritos que

* MARTÍNEZ LARA, Pedro M.: "Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 437-455. Fecha de recepción: Diciembre de 2011.

1 Los trabajos más actualizados sobre este insigne personaje son: RUBIO LAPAZ, Jesús: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad de Granada, 1993; RUBIO LAPAZ, Jesús y MORENO CUADRO, Fernando: *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*. Córdoba, Diputación Provincial, 1998; DÍAZ CAYEROS, Patricia: "Pablo de Céspedes entre Italia y España" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº.75, México D.F., 2000, pp. 5 – 60; y REDÍN MICHAUS, Gonzalo: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527 – 1600*. Madrid, CSIC, 2007, pp. 266 – 271.

2 El estudio se encuentra en: RAMÍREZ de ARELLANO y DÍAZ de MORALES, Rafael: "Artistas Exhumados. Pablo de Céspedes pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y músico", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº.11, Madrid, 1903, pp. 204 – 214 y 232 – 236; nº. 12, Madrid, 1904, pp. 34 – 41.

Arellano extrajo de la sección de protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Córdoba para su publicación, estaba el inventario post-mortem del racionero Céspedes. Pese a aparecer editado hasta en dos ocasiones, su contenido no tuvo tanta relevancia como el hecho en sí de su hallazgo y divulgación³. Aunque digno de elogio –después de todo suya es la primicia–, el análisis y posteriores conclusiones de este autor no fueron rigurosos. El erudito se atuvo a los supuestos de la escuela historiográfica vigente, lo que restó rigor científico a lo escrito.

HUMANISMO Y COLECCIÓN EN ITALIA Y ANDALUCÍA. EN TORNO A PABLO DE CÉSPEDES.

Durante el Renacimiento, los grandes humanistas, especialmente los cortesanos, reunieron en sus gabinetes importantes colecciones de objetos. Contiene y contenidos que, aparte de la mera función estética de generar un ambiente o escenografía del prestigio en el interior de sus moradas, servían como soporte para la reflexión, erudición, estudio y tertulia. Esta actividad tuvo su origen en las cámaras maravillosas de la Edad Media. Transformada sustancialmente durante el Renacimiento por la mentalidad humanista, para dar lugar a lo que algunos especialistas han considerado la forma embrionaria del museo actual⁴.

El coleccionismo como práctica humanista estuvo también presente en el territorio andaluz. En la comunidad de aristócratas y eruditos andaluces, entre los que cabe destacar a los moradores de la Casa de Pilatos, Gonzalo Argote de Molina, o el cardenal Rodrigo de Castro, hubo importantes recopilaciones que seguían el modelo italiano. No obstante, las fuentes no hablan de coleccionismo, sino de “anticuarios”⁵. Parece claro que el modelo a seguir por estos, está en Paolo Giovio, un personaje que además de constituir un excelente ejemplo de *uomo virtuoso*, reflejó su actividad humanística en los *Elogia veris clarorum virorum*⁶. Pieza en la que, entre otras cosas, se dedica al contenido de su llamado “museo”, instalado en su casa de Como.

3 El documento original se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba (en adelante A.H.P.Co.), Secc. Protocolos Notariales, Leg. 12.441P, 1608, s/f.; apareció transcrito en el trabajo que se acaba de citar, apareciendo igualmente transcrito, años más tarde, en: RAMÍREZ de ARELLANO y DÍAZ de MORALES, Rafael: *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921 – 1922, pp. 130 – 150. Más recientemente se ha vuelto a referenciar la existencia de este original. Vid. TORRE y del CERRO, José de la: *Registro documental de pintores cordobeses*. Córdoba, Diputación Provincial, 1988, p. 247.

4 Aunque fue publicado hace más de un siglo, el estudio de Schlosser sigue plenamente vigente. Vid. SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1988.

5 La terminología adquiere aquí una importancia capital, pues hace confluir la emulación del ideal italiano y el referente clásico, esto es, la veneración por la Antigüedad. Recientemente el profesor Urquizar ha publicado un estudio donde se aborda esta transposición del modelo italiano al medio andaluz. Vid. URQUIZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y Nobleza: Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007. Especialmente el capítulo dedicado a los señores y el modelo humanístico, p. 54 y ss.

6 El título completo de la obra es *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in musaeo louiano comi spectantur* y fue editado en Venecia en 1545 por Michele Tramezzino. La pieza literaria resultó todo un hito en su momento y se difundió rápidamente, primero por su entorno inmediato, mediante copias manuscritas que corrían literalmente de mano en mano, y, poco después, impreso por todo el continente.

Aparte de lo que proporcionan los documentos notariales, lo que se sabe sobre el medio andaluz viene dado por obras similares a los *Elogia*. El *Libro de verdaderos retratos* de Pacheco es el que más información proporciona⁷, sin dejar de lado otros textos como *Varones Insignes* de Rodrigo Caro, donde se da cuenta de la actividad humanística y anticuaria de Arias Montano en su Peña de Aracena. Incluso, el propio Rodrigo Caro tenía un lugar de retiro y una colección en su Utrera natal⁸. Pablo de Céspedes no fue aristócrata ni hombre poderoso, fue pintor pero tampoco vivió de lo que pintaba. Se había garantizado el sustento y el estatus social mediante el acceso al cabildo de la Catedral de Córdoba, de la que fue racionero entero desde 1577 hasta su muerte. Esto le permitió vivir holgadamente y la posibilidad de practicar la pintura, la literatura, la poesía y otras artes con gran dedicación. También mantuvo contacto con los personajes más relevantes de su tiempo, participando en las tertulias y academias sevillanas. Cuestión, esta última, que le permitió la transmisión al entorno andaluz de los presupuestos que había aprendido en Italia en círculos igualmente de enorme relevancia, como el del cardenal Alessandro Farnese, o en la mismísima *Accademia dei Virtuosi al Pantheon*. No obstante su cargo eclesiástico, sus emolumentos no le proporcionaron una fortuna que le posibilitase la adquisición de una gran colección ni la formación de un museo. Por esa razón, el contenido de este inventario de bienes debe ser considerado en la medida de las posibilidades y posición de su dueño. Para ello, tras el análisis, se abordará su comparación con el de un coetáneo que se movió en un ambiente similar, Luciano Negrón⁹, cuyo estudio fue publicado por el profesor Luis Méndez. Canónigo de la Catedral de Sevilla, visitador de iglesias del Arzobispado, consultor del Santo Oficio y mayordomo de la fábrica de la Catedral de Sevilla, desempeñó papeles clave para la institución capitular. Fue también un humanista reconocido e integrado en las academias sevillanas. Junto con el canónigo Pacheco, sería responsable de las empresas artísticas más importantes del cabildo hispalense durante el último tercio del Quinientos, actuando ambos como ideólogos y, en el caso de Negrón, contratando a los artistas que las hicieron posible. De este modo, nacieron programas decorativos e iconográficos como los de la custodia de

7 Vid. PACHECO, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones*. Madrid, s/f. Manuscrito original reproducido en foto-cromo-tipia por la Librería Española y Extranjera de D. Rafael Tarasco, s.a. (Edición digital de la B.U.S.). En esta obra aparecen referencias a la actividad anticuaria de algunos de estos humanistas, como Gonzalo Argote, que había reunido en su casa de Sevilla un curioso "museo", o bien la colección de "antigüedades" que Francisco de Medina, quien por cierto había estado en Italia, formó en su hacienda, pp. 131 y ss., y 155 y ss. Vid. BASSEGODA i HUGAS, Bonaventura: "Cuestiones de iconografía en el libro de retratos de Francisco Pacheco", *Cuadernos de Arte e iconografía*, nº. 7, Madrid, 1991, pp. 186 – 196, y del ya citado trabajo de Urquizar: URQUIZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y Nobleza...* op. cit., p. 58 y 59.

8 Vid. URQUIZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza...* op. cit., p. 58, según se desprende de CARO, Rodrigo: *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*: epistolario, precedidos de un estudio biográfico-crítico de Santiago Montoto. Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1915. Se trata de la primera edición de estos textos, inéditos hasta entonces. Sobre el humanista utrerano vid. CAMPO, Agustín del: "Ocios literarios y vida retirada en Rodrigo Caro" en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid, Gredos, 1960, t. 1, pp. 269 – 275.

9 El inventario data de mayo de 1606, sólo dos años antes que el de Céspedes. Vid. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. "Lecturas y miradas de un Humanista. La colección del canónigo Luciano Negrón", *Archivo Hispalense*, nº. 252, Sevilla, 2000, pp. 115 – 138.

Arfe o las estancias capitulares de la Iglesia Mayor de Sevilla. Fue el propio Negrón quien, como mayordomo del cabildo hispalense, encargó a Céspedes las pinturas y decoraciones de la nueva Sala Capitular de la Catedral. Concretamente, en 1592, Pablo de Céspedes realizaba trabajos de dorado y decoraciones menores en el “cabildo nuevo”. Más tarde, acabó realizando ocho alegorías y otros tantos tondos al fresco con santos sevillanos sobre los muros de la sala de reuniones de los capitulares¹⁰.

SEDIMENTO DE UNA VIDA: EL INVENTARIO DE BIENES.

Centrando ahora la atención en el inventario de bienes de Pablo de Céspedes, hay que anunciar que no se trata de un registro realizado por el poseedor, destinado al control y enumeración de sus pertenencias. Un acto jurídico que se produce tras la muerte del mismo, a fin de obtener de sus bienes el rendimiento económico necesario para poder ejecutar las mandas testamentarias. Al estar realizado por escribanos públicos, la fiabilidad y objetividad de lo asentado en cuanto a cantidad y calidad es alta. Por el contrario, el escaso nivel de conocimiento que estos funcionarios podían tener de los elementos que se contabilizan, sobre todo en el caso de los objetos raros, curiosos o artísticos, complica su identificación o estudio. Un desconocimiento que no es total gracias a la actuación de los albaceas.

Córdoba, 26 de julio de 1608. En los umbrales mismos de su muerte, Pablo de Céspedes da poder a sus compañeros capitulares y amigos, el doctor Álvaro Pizaño de Palacios y al licenciado Andrés Fernández de Bonilla, canónigo y racionero de la Catedral, respectivamente, para llevar a cabo su testamento ante la imposibilidad de hacerlo personalmente por el estado terminal de su enfermedad. También los faculta para elaborar, a su fallecimiento, un inventario de sus bienes para ejecución de las mandas del testamento. Los días siguientes fueron testigos de la actuación de estos albaceas. Concretamente, el 27 y 28 de julio, así como el 24 de agosto de 1608, en presencia de Alonso Rodríguez de la Cruz, escribano público de Córdoba, los citados, acompañados por otros dos capitulares, Bernardo de Aldrete, canónigo, y Damián de Vargas, racionero, comenzaron la labor de inventario en la que fue casa del racionero Céspedes. Junto a ellos, según se recoge en el documento, estaban presentes otras muchas personas entre las que identifica a Andrés Ruiz y Juan de Peñalosa¹¹. De ellos dos se dice que residían en la casa al servicio del difunto.

¹⁰ Vid. RECIO MIR, Álvaro: *SACRVM SENATVM. Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla y FOCUS, 1999.

¹¹ Peñalosa y Ruiz fueron discípulos de Pablo de Céspedes. Como era costumbre, habían residido o residían en la casa-taller del pintor durante su aprendizaje. No se puede concretar en qué fase de este aprendizaje se hallaba cada uno. Peñalosa, que después seguiría los pasos de su maestro compaginando otras actividades humanistas como la poesía, y una prebenda eclesiástica con el oficio de pintor, ya habría terminado su formación. Acerca de este pintor vid. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando: “Juan de Peñalosa y Sandoval. Enfermedad, testamento, muerte y almoneda”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, nº. 41, León, 1980, pp. 89 – 96 y MELERO LEAL, María: “El pintor Juan de Peñalosa y Sandoval, de Córdoba y Astorga”, *De Arte: Revista de Historia del Arte*, nº. 8, León, 2009, pp. 67 – 86, que emana de su tesis doctoral inédita sobre el pintor.

La labor de inventario, que por el enorme número de objetos hubo de prolongarse a lo largo de tres jornadas, dio lugar a una división del documento en sendas partes dispersas entre sí. La relación de todos los objetos, dejando de lado aquellos útiles domésticos y de ajuar que no alcanzan mayor interés, o los utensilios propios de un taller de pintura, constituyen ciertamente un conjunto de piezas conservadas que pudieron ser reunidas por Céspedes con intencionalidad de colección.

La primera de las jornadas estuvo dedicada a la apertura del acta notarial y registro de los bienes en general. Al día siguiente, fue el turno de la inmensa biblioteca del racionero y, finalmente, varios días más tarde, se contabilizaron algunos otros bienes que habrían quedado atrás, cerrándose el acta correspondiente¹². Este *modus operandi* de los albaceas y escribanos permite realizar un análisis categorizado del registro, puesto que, aunque se trata de una sola unidad documental en tanto que en conjunto es un inventario, éste se divide en tres partes que corresponden a cada una de las jornadas que duró. De tal modo, el registro de la librería, que ocupó una jornada entera, funciona como un documento aparte, posibilitando así un análisis independiente que, por su amplitud, no es posible abarcar aquí.

Probablemente, la explicación más acertada para esta forma de proceder se fundamente, por un lado, en la lógica división de la enorme cantidad de elementos presentes en la vivienda del racionero y, por otro, en la parte práctica, pues permite establecer diversos lotes para la almoneda y ejecución de los bienes. No hay que olvidar que la utilidad de este documento no es otra que saber lo que tenía Céspedes en su casa y “poner en cobro” estos bienes para cumplir las mandas de su testamento.

La información proporcionada es abundante, y en tanto que objetiva, de interés. Permite reconstruir el entorno físico y conocer qué tenía Pablo de Céspedes y, en un nivel más profundo, ahondar en sus múltiples facetas, humanísticas y artísticas, a través de esos elementos acumulados. Buena parte de los registros dan testimonio sobre su actividad como coleccionista erudito. Al mismo tiempo, otros tantos permiten reconstruir su obrador e, incluso, su proceso creativo y metodología de trabajo.

Tras las fórmulas oficiales habituales en esta clase de documentos, los albaceas comenzaron registrando el patrimonio líquido de Céspedes, esto es, el dinero que poseía en metálico en el momento de su muerte, un total de 5.366 reales de plata, lo que equivale a unos 18 kilogramos de metal¹³. Seguidamente, los albaceas se centraron en objetos preciosos, sobre todo de oro y plata, fácilmente liquidables. La relación que sigue es muy variopinta, aunque permite cierta clasificación en categorías. Algo que facilita el análisis y la extracción de conclusiones. Siguiendo

12 Se ofrece la transcripción del documento. Esta corresponderá a las actas notariales levantadas los días 27 de julio y 24 de agosto de 1608, excluyendo la correspondiente al 28 de julio de ese año, donde se registra íntegramente la biblioteca del humanista cordobés.

13 Esta cantidad constituía un valor económico nada despreciable para la época. No obstante, es imposible ajustar el valor monetario actual de esta cantidad, ni siquiera de su equivalente en plata, puesto que la materia base sufrió devaluaciones continuas durante los siglos XVI y XVII. Por ello, se ha establecido en unos 3 gr. el peso medio de plata que contenían estas monedas. En cualquier caso, para las equivalencias es recomendable la lectura de HAMILTON, Earl J.: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España (1501 - 1650)*. Barcelona, Crítica, 2000.

este criterio se ha tratado de establecer grandes grupos de elementos atendiendo a la condición material, como por ejemplo objetos de metales preciosos; importados o exóticos; piedras preciosas o esotéricas; o bien según su uso: materiales para el ejercicio de la pintura, cuadros, esculturas y piezas artísticas; también indumentarias. Finalmente, una categoría miscelánea con elementos de todo tipo que no han podido clasificarse en ninguna de las anteriores.

Casi todos los elementos de metal precioso contabilizados corresponden al menaje doméstico, si bien destaca una cadena con doscientos treinta eslabones de oro y dos sortijas con piedras preciosas: un jacinto y un granate. Es digna de mención la enorme cantidad de medallas que aparecen en el inventario. Lamentablemente, los albaceas no se detuvieron en identificarlas, aunque sí las cuantificaron: ciento sesenta medallas de bronce y once de plata, al margen de un cajón sin cuantificar lleno de medallas, que hay que suponer eran de todo tipo. Este es, quizá, el primer rasgo evidente del coleccionismo erudito de Pablo de Céspedes, puesto que el hecho de acumular medallas antiguas y / o modernas fue una práctica habitual entre humanistas hasta el punto de constituir un artículo de intercambio. Hay que tener en cuenta que, por ejemplo, en la Roma del siglo XVI, donde Céspedes permaneció casi dos décadas, existía gran predilección por las medallas de época romana. De hecho, el papado, imbuido ciertamente de un espíritu clásico, había reeditado la costumbre de acuñar monedas y medallas conmemorativas de sus hechos singulares, influido, sin duda, por personalidades de la talla de Fulvio Orsini¹⁴.

El siguiente de los capítulos que hay que mencionar es aquel en el que se incluyen numerosos objetos exóticos provenientes de lugares tan remotos como China: porcelanas y platos. También se referencian otros procedentes de Indias. Elementos ciertamente valiosos y de origen extraño que hablan del sentido de lo exquisito en Pablo de Céspedes. Que el racionero hubiera acumulado hasta siete piezas de esta naturaleza muestra también su nivel adquisitivo y reflejan el interés por los objetos que llegaban desde Nueva España y Filipinas¹⁵. Por otra parte, existen piezas venidas de otras latitudes igualmente lejanas, como un cuchillo turco, tres alfanjes, una figura de una tortuga hecha de vidrio o un cuchillo de leche¹⁶. Toda esta enumeración tan sólo es una muestra significativa del sugerente repertorio de *artificialia* que formaba parte de la colección de Céspedes.

Pasando a los objetos exóticos o raros, procedentes esta vez no de la

14 Orsini era el bibliotecario del gran cardenal Farnese y además el propietario de una de las colecciones numismáticas más importantes de Occidente. Céspedes conoció sin duda a ambos personajes en su periodo romano bajo la protección del nieto de Paulo III.

15 Para principios del siglo XVII, la principal vía de penetración de la manufactura de porcelana china era el puerto de Sevilla, donde llegaba la mercancía después de meses en un viaje que, desde Manila, cruzaba el Pacífico hasta Nueva España y, de allí, surcando el Atlántico, a Sevilla. Esto convertía los artículos de este material en extraordinariamente caros y raros.

16 Utensilio cuya posesión llama la atención en tanto en cuanto era un objeto propio de judíos y musulmanes, para los que este instrumento tenía uso exclusivo en alimentos purificados, ya que el que corta la carne y está en contacto con la sangre está contaminado y es impuro. Más que exótico es un elemento que podía resultar hasta peligroso en un momento en el que la febril y desquiciada persecución de la herejía, penada con la hoguera, llevaba a sospechar de cualquier uso o costumbre relacionada con lo hebreo o musulmán.

manufactura sino de la naturaleza, destacan elementos como un cuerno de unicornio y varias clases de conchas de animales marinos. Dentro de estas *naturalia*, hay que resaltar uno de los más numerosos conjuntos: el formado por las piedras preciosas y semipreciosas, a muchas de las cuales se atribuían diversas propiedades, como las de “ijada” o de jade. Traídas de ultramar, y con un color que va del verde al cárdeno, su presencia en el hogar del racionero es interesante no tanto por sus propiedades curativas, especialmente de enfermedades hepáticas, o contra el mal de ojo, sino porque las culturas mesoamericanas atribuían a estas piedras el poder de mejorar la creatividad. A esta curiosa materia hay que añadir otras como las piedras “bezares”, acumulaciones calculosas de mamíferos a las que también se atribuían poderes sanadores; piedras “cornerinas” o cornalinas, ágata roja –igualmente curativa– y toda una serie de elementos líticos con diversas propiedades. Lo que no necesariamente indica una tendencia esotérica por su parte, sino más bien vuelve a poner el acento sobre su gusto por lo exótico y extravagante. Finalmente, y por citar algunas otras gemas con carácter eminentemente suntuario, en el inventario aparecen numerosos fragmentos de jaspes de varios colores, ámbar, topacios, lapislázuli, ágatas o granates. Tanto la variedad como, sobre todo, la cantidad de estas piedras induce a pensar que Céspedes las poseía no sólo como parte de su gabinete de objetos raros o curiosos, sino que las empleaba para elaboración de objetos de carácter suntuario¹⁷.

Un punto esencial en el elenco de objetos que se relacionan dentro del inventario es el que hace referencia a los utensilios propios del obrador del artista. Resulta extraordinariamente curioso el hecho de que sólo aparezcan unos cuantos elementos, poco más de media docena, como si el taller no estuviera ya en funcionamiento. Algo que llama poderosamente la atención, puesto que si bien es conocido que el racionero ya no ejercitaba el arte de la pintura¹⁸, sí consta que en su casa vivía, en ese momento al menos, Andrés Ruiz¹⁹ y Juan de Peñalosa, discípulo suyo, que, tras haber finalizado su aprendizaje, permaneció junto a su maestro atendiendo las necesidades del taller. Por otro lado, es significativa la presencia de modelos anatómicos en tres dimensiones, así como elementos relacionados con la escultura, como moldes o figuras de cera que, según Pacheco, quien afirmó verlas, servían como arquetipo para las composiciones pictóricas del artista²⁰. Poco más se puede referir como elementos propios del taller, acaso la escueta referencia a los colores que aún poseía el artífice y que indica que el oficio no debía estar del todo inactivo.

17 Un ejemplo podrían ser los mencionados cabos para sellos o cuchillos. Incluso podría referirse a la elaboración de objetos más suntuosos como camafeos.

18 Céspedes acumuló al final de sus días diversos problemas de salud que incluso le mantuvieron privado del ejercicio de la pintura. Buen ejemplo es la información que de su propia mano se contiene en el *Discurso de la comparación*. Cfr. Archivo de la Catedral de Granada (A.C.G.), Lib., 58, fols. 263 – 275.

19 Existen pocas referencias documentales a Andrés Ruiz. Puede que se tratase de un aprendiz, aunque también pudiera ser persona a su servicio, pues no ha quedado constancia de su producción. En cualquier caso, puede relacionarse con aquel mozo que cita Pacheco en su *Arte de la Pintura* a propósito de una anécdota relacionada con el temperamento del racionero. Pacheco refiere que Céspedes, indignado por la admiración que causaba un jarrón que había pintado en una *Santa Cena*, mandó a un tal Andrés que borrarse el objeto de la pintura, pues en ella debían ser admiradas las figuras y cabezas en las que tanto se había esforzado el cordobés. Cfr. PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura*. Ed. intr. y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990, p. 521.

20 *Ibidem*. p. 440, y n. 11.

Entre la amalgama de objetos que, fuera de las categorías mencionadas, componen el asiento documental destacan aquellos que aluden a la actividad humanística de su propietario, como por ejemplo, los astrolabios, que evidencian su gusto por los instrumentos científicos, en concreto astronómicos. También se refleja la presencia de un “cave” que, tanto las transcripciones anteriores como la realizada con motivo del presente trabajo, debe identificarse como un clave. Hecho este que llevó al primer transcriptor del documento a atribuir a Céspedes capacidades musicales, ampliando así su faceta artística²¹. De su actividad escritora dan cuenta los mazos de cañones de plumas, y la de eclesiástico se hace patente a través de toda la indumentaria, exclusivamente clerical, así como múltiples objetos devocionales. De los vinculados a esta última faceta hay que destacar un altar de madera, decorado en blanco y oro, y un ara, elemento imprescindible para la celebración de la Eucaristía y que contribuye a la tesis, no del todo confirmada, de que Céspedes debía estar ordenado sacerdote. Respecto al altar, el hecho de que no se identifique pintura o imagen en él induce a pensar que bien pudiera tratarse de un modelo, probablemente una maqueta, del que, con las mismas características –blanco y con adornos dorados–, había realizado para una obra suya: la Virgen de la Antigua de la Catedral, en su capilla homónima.

Finalmente, hay que referirse a la colección de obras de arte que poseía el racionero en su casa. En la práctica totalidad de los casos, salvo contadísimas excepciones, no es posible delimitar qué pinturas pertenecían al quehacer de Céspedes y cuáles provenían de otras manos. Con todo, las pinturas superan la treintena, cantidad nada despreciable, tanto si se trata del remanente del obrador del pintor como del resultado de su colección. De entre los temas presentes, destacan los asuntos religiosos, si bien es significativo el elevado número de *payses* –paisajes– que poseía, concretamente una docena de ellos. Llama también la atención que las únicas pinturas de las que se refiere autor son del “Basano”²². Además, un tercer lienzo es identificado como copia de este autor italiano. Lamentablemente, los escasos datos que ofrece este registro impiden mayores profundidades a la hora de identificar tales obras. No obstante, en el Museo de Córdoba se ha localizado una pintura que pudiera ser la última mencionada²³. Del resto de telas puede suponerse que al no identificarse autor eran de mano de su propietario. Si no todas, sí algunas, ya que al menos dos de los títulos que se dan de ellas coinciden con pinturas que hoy se tienen como de Céspedes: *La Asunción* y *El Salvador*. La primera, propiedad de la Real Academia de

21 La presencia de este instrumento de tecla indujo a Ramírez de Arellano a pensar y asegurar que Céspedes no lo tendría si no fuese para tañerlo. Cfr. RAMÍREZ de ARELLANO y DÍAZ de MORALES, Rafael: “Artistas Exhumados...” op. cit. No obstante, se proponen además dos nuevas posibilidades no necesariamente excluyentes entre sí: la primera, estaría relacionada con el sentido decorativo y escenográfico del objeto, que solía estar decorado y su posesión prestigiaba a su poseedor. La segunda, que el clave fuera el soporte para las pinturas del racionero, bien por encargo ajeno, bien por una cuestión propia.

22 También conocido como Jacopo dal Ponte, (1515 – 1592) fue un pintor manierista de la escuela veneciana. Activo durante la segunda mitad del siglo XVI, sus pinturas, fundamentalmente de tema religioso, gozaron de alta cotización en España.

23 En el inventario del Museo de Bellas Artes de Córdoba, figura un lienzo con el tema de Moisés haciendo brotar agua de la roca, signado como CE2111P y catalogado como copia de Bassano realizada por Pedro de Orrente.

Bellas Artes de San Fernando de Madrid, (Inv. 0385) [1]. La segunda, también conocida como *Virgen con Ángeles* [2], está en el Museo de Bellas Artes de Córdoba (CE2291P). Las dimensiones de la primera (370 x 240 cm.) hacen pensar que quizás lo que se halló en la casa del racionero fue la segunda, mucho más pequeña (224 x 127.5 cm.)²⁴. En cuanto a *El Salvador*, puede relacionarse con un lienzo del mismo tema ubicado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (CE0970P), [3]. Según Pacheco, es probable que Céspedes pintara este cuadro en Roma y, a juzgar por las características formales, tomando un icono como modelo. También se sabe que el racionero lo usó para la figura de Jesús en el lienzo con el asunto de *Cristo servido por los ángeles* que pintó para los jesuitas de Sevilla²⁵. Cabe añadir que, en lo referente a la copia de pinturas antiguas imitando el estilo original, no es éste un caso aislado, puesto que en 1601 Céspedes copió la imagen gótica de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla en un lienzo para la capilla homónima de la Catedral cordobesa [4]²⁶. Estas correspondencias parecen



1. Pablo de Céspedes. *La Asunción*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

24 Sobre la posibilidad de que este cuadro sea efectivamente obra de Pablo de Céspedes hay un debate abierto. Garrido Hidalgo considera que se trata de la mano de un seguidor. Por el contrario, Pérez Sánchez y Navarrete la consideran obra suya y antecedente de otra pieza: la *Inmaculada* de Herrera el Viejo, del Palacio Arzobispal de Sevilla, también conocida como *Virgen de los Huérfanos*, fechándola en 1580. Vid. GARRIDO HIDALGO, Antonio: "Pablo de Céspedes. Su obra pictórica en Córdoba", en AA.VV.: *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid: Universidad Complutense, 1992, pp. 363 – 370, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y NAVARRETE PRIETO, Benito: "Sobre Herrera El Viejo", *Archivo Español de Arte, El tesoro americano y la revolución*. Vol. 69, nº. 276, Madrid, 1996, pp. 365 – 388, p. 381. Por nuestra parte, seguimos la opinión de estos dos últimos autores e identificamos la obra con la que aparece en el inventario. El cuadro figura en la colección del Museo desde 1835, fecha de la desamortización del convento o institución de carácter religiosa cordobesa que la compraría en la almoneda. Para la fecha de incorporación del cuadro a la colección, vid. [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE2291P&volver=busquedaAva nzada&k=Céspedes, Pablo de \(A\)](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE2291P&volver=busquedaAva nzada&k=Céspedes, Pablo de (A).). (Consultado el 1/09/2011).

25 "hizo en ella (Sevilla) algunos famosos cuadros; i entre ellos uno aventajado, para el refectorio de la Casa Professa, del convite que hizieron los Angeles a Cristo nuestro Señor, después de aver ayunado i vencido al Demonio en el Desierto. Para el cual traxo un Salvador de medio cuerpo que avia estudiado en Italia, la mejor i mas bella cabeça que yo e visto pintada deste Señor". Vid. PACHECO, Francisco: *Libro de descripción...*op. cit., pp. 36 y 37.

26 Nieto Cumplido publicó la atribución de esta pintura a Céspedes basándose en un documento donde se relatan las cuentas de Alonso de la Calle, patrono de la capilla, quien dice haberle dado 973 reales y 30 maravedís a cuenta de la "hechura de la ymagen y oro" más otros 210 ducados de "oro y hechura del retablo



2. Pablo de Céspedes. *Virgen con Ángeles*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



3. Pablo de Céspedes. *El Salvador*. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

suficientemente fundamentadas, tanto formalmente como por lo que se ha podido rastrear de su historia material.

Entre otros objetos que podrían pertenecer al *atrezzo* del taller o bien a la colección del racionero, pueden contarse varias esculturas, empezando por un Cristo – ¿crucificado?– sin cruz y en funda de cuero, que podría ser el que Pacheco refiere como original de Miguel Ángel. Una figura que, respondiendo al modelo de crucificado de cuatro clavos y piernas cruzadas, habría servido como patrón a muchos artistas del momento a través de múltiples vaciados y que, traído a España por el platero Juan Bautista Franconio, fue regalado por este al racionero, quien “*con mucha estimación lo traía al cuello*”²⁷. A esta curiosa imagen pueden añadirse otras

de la capilla”. Vid. NIETO CUMPLIDO, Manuel: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Cajasur, 2007, p. 433, y A.H.P.Co., Secc. Protocolos Notariales, Leg. 10.418P, 1601, Fols. 1417 r. y 1419 v.

27 PACHECO, Francisco: *El Arte...*, ed. intr. y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, op. cit., pp. 497, n. 6; 498, 725 y n. 18 de esa página. En torno a este crucificado ha existido un intenso debate. Hoy se sabe que se trata de una pieza modelada no por Miguel Ángel sino por Jacopo del Duca, partiendo, eso sí, de un dibujo del primero y que, efectivamente, vació Franconio en bronce difundiéndolo por España mediante la distribución de diversas copias. El cristo de metal -no se dice de cual- que aparece en el inventario de Céspedes parece ser el original de bronce que cita Pacheco y que es diverso del que el sanluqueño dice policromar en mate. Mi agradecimiento a José Luis Romero por sus valiosas apreciaciones sobre el contexto de esta singular pieza escultórica. Sobre el crucificado vid. GÓMEZ MORENO, Manuel: “Obras de Miguel Ángel en España”, *Archivo*

esculturas enigmáticas, caso de un ídolo de bronce, el cual no es el único que poseyó el humanista, pues se conoce por su propio testimonio que perdió un objeto similar en Sevilla, aunque labrado en piedra negra por morir el criado bajo cuyo cuidado estaba la figurilla²⁸. También hay que destacar la presencia de numerosos modelos escultóricos en cera, yeso y bronce, sin duda parte de ese laboratorio creativo que es el obrador de un artista. Finalmente, destaca la presencia de “*Dos laminas de bronce con dos figuras por acabar*”, esto es, dos planchas de cobre para grabado cuyo proceso de apertura no habría concluido, lo que evidencia que el racionero también ejercitaba esta técnica, de la que lamentablemente no ha sido localizado ningún ejemplo.

Muchas son las conclusiones que pueden derivarse de esta visión panorámica sobre la colección de

objetos curiosos y artísticos de Pablo de Céspedes. Aunque es una cuestión aceptada unánimemente que el racionero de Córdoba era mucho más que un simple pintor con carrera eclesiástica, este inventario permite verificar, a través de elementos materiales, el trasfondo claramente humanista de su propietario. Un Humanismo que se refleja no solo en sus conocidas prácticas como el amor al arte o la predilección por las letras. Este inventario supone una fuente fundamental de conocimiento acerca de Céspedes, pese a que la información que contiene sea extremadamente parca en detalles y anclada en un momento muy determinado, el de su muerte. Debido a esta circunstancia, la primera conclusión debe tornarse en reflexión: la colección que aquí se muestra es el sedimento de toda una vida, por lo que debería entenderse el momento final de su existencia como óptimo para su registro puesto que, debido a los intercambios de objetos que con frecuencia practicaban el artífice y los humanistas de



4. Pablo de Céspedes. *Virgen de la Antigua*. Catedral de Córdoba.

Español de Arte y Arqueología, vol. 6, nº. 17, Madrid, 1930, pp. 189 – 197, pp. 192 y ss.; idem. “El Crucifijo de Miguel Ángel”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 9, nº. 26, Madrid, 1933, pp. 81 – 84; y GOLDSMITH PHILLIPS, John: “A crucifixion group after Michelangelo”, *Bulletin of Metropolitan Museum of Art*, nº. 32, New York, 1937, pp. 210 – 214.

²⁸ El hecho lo recoge el propio Céspedes en su *Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura*, cuyo original se conserva en el A.C.G., lib., 58, fols. 263 – 275. La cita corresponde concretamente al fol. 264v. Cfr. RUBIO LAPAZ, Jesús y MORENO CUADRO, Fernando: *Escritos de Pablo de Céspedes...* op. cit., p. 257 y ss.

su entorno, la colección del racionero fue variando a lo largo del tiempo. En este sentido sirve perfectamente como ilustración el ejemplo de Pedro de Valencia, quien aparte de declarar que fue heredero de la colección de pintura de Arias Montano, pidió en una carta a Céspedes algunos lienzos de su mano, no sólo por simple predilección por la pintura sino porque quería tener obras de su amigo, quien ya era en vida admirado por su obra pictórica²⁹. Puede abundarse en este punto en tanto que se abren nuevas perspectivas para el análisis: el intercambio de objetos entre humanistas y el prestigio de la pintura entre estos objetos.

La importante cantidad de medallas –hay que suponer que conmemorativas– que se encontraron en la colección es un importante reflejo de su formación romana y filiación humanística. También el hecho en sí de las medallas conmemorativas, acuñadas bajo el axioma latino *ad perpetuam rei memoriam* para emular a los antiguos, remiten directamente a otra de las preocupaciones de los humanistas: el ideal de supervivencia de la memoria de lo efímero –el hombre y sus acciones– a través de la Fama.

El hecho de que Céspedes fuera pintor, a la par que coleccionista de sus propias obras, no debe distraer del auténtico sentido de su colección. Estas, aunque algunas –no todas– fuesen de su propia mano, no pueden entenderse como el remanente de su obrador, sino que a buen seguro las había mantenido consigo por motivos más elevados. Aunque la biblioteca queda aún pendiente de un estudio exhaustivo, la colección libraria de Céspedes, con más de doscientos ejemplares que abarcan varias lenguas, gran cantidad de géneros y todas las épocas, constituye mucho más que la librería de un artista: es del todo la perfecta biblioteca de un *uomo virtuoso* del Renacimiento.

Abundando en este último calificativo, los no pocos objetos raros, esotéricos algunos y curiosos todos, que se recogen en este inventario podrían entenderse como demérito de virtud, comparados con las medallas, libros o pinturas. Todo lo contrario. Tales elementos y utensilios, algunos de lejana procedencia como las porcelanas o los jades, denotan, por encima del afán coleccionista, la preocupación de su poseedor por el conocimiento. A la vez, son viva muestra de su sentido del gusto por lo exótico, lo extravagante, sin dejar de lado el prestigio que le proporcionaban como coleccionista. Este tipo de objetos raros, curiosos o preciosos, provocaron siempre un interés generalizado entre los humanistas coleccionistas, ávidos por combinar en sus gabinetes y en perfecta armonía, *naturalia* con *artificialia*, o lo que es lo mismo, maravillas provenientes de la naturaleza como conchas, cuernos, minerales, cristales... y otros tantos objetos artísticos, producto de la mano del hombre³⁰.

Para rematar este análisis crítico es necesario realizar un ejercicio comparativo que permita encajar esta colección y su peso específico dentro del contexto en el que se desarrolló. Como es lógico, la colección de un pintor humanista como Céspedes no es

29 En concreto, lo que pide el humanista extremeño es un retrato de Arias Montano y alguna pintura más de su mano. Cfr. Carta de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes, fechada en Zafrá, en agosto de 1604, cuyo original se encuentra en A.C.G., Lib., 58, fol. 330r. – 331v. Pub. en MARTÍNEZ RUIZ, Juan: "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes", *Boletín de la Real Academia Española*, nº. LIX, Madrid, 1979, pp. 371 – 397; pub. en RUBIO LAPAZ, Jesús: *Pablo de Céspedes...* op. cit., pp. 401 – 404.

30 Este es uno de los principales argumentos del estudio de Schlosser. Vid. SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras...* op. cit.

comparable a las grandes colecciones nobiliarias del momento, lo que, ciertamente, ya supone una contextualización. Sin embargo, es mucho más ilustrativo el establecer un análisis comparativo de la colección del cordobés con la de otro humanista procedente del estamento eclesiástico, que ha sido referido al inicio: Luciano Negrón.

La colección del sevillano destaca sobre todo por la descomunal cantidad de “cuerpos de libro” –más de 5.000– que constituían su biblioteca³¹. Igualmente, es digna de mención su colección artística formada por 43 lienzos y ocho esculturas³². No obstante la cantidad de libros y objetos artísticos, la colección de Negrón es notablemente más pobre en otros aspectos. Más de la mitad de los elementos de su inventario corresponden a la indumentaria y, si bien existen puntos en común con el de Céspedes –porcelanas chinas, piedras esotéricas, objetos de plata, instrumentos musicales o de astronomía–, la cantidad y variedad de *artificialia* y *naturalia* de esta colección es manifiestamente de menor entidad que la del cordobés, al menos en el aspecto humanista.

En definitiva, el análisis de este formidable documento no hace más que confirmar los valores y méritos del que, quizá, fue el pintor humanista más relevante del cambio del siglo XVI al XVII, perfecto gozne entre la elevada sensibilidad manierista y la incipiente realidad barroca que ya alboreaba.

Documento nº. 1

1608, julio, 27 y 28, y agosto, 24, Córdoba.

Inventario de bienes de Pablo de Céspedes.

Archivo Histórico Provincial de Córdoba (A.H.P.Co.), Secc. Protocolos Notariales de Córdoba, Leg. 12.441P, 1608, s/f.

“En la ciudad de Córdoba, veynte y siete días del mes de julio de mill e seiscientos y ocho años, estando en unas casas en esta ciudad en la collación de Santa María, donde al tiempo que bibia y solía hazer su morada el señor Pablo de Céspedes, racionero que fue en la santa iglesia catedral de esta ciudad, difunto, los señores Albaro Piçaño de Palacios canónigo y licenciado Andrés Fernández de Bonilla, racioneros ambos de la dicha santa yglesia, dixeron, que como albaceas del dicho Pablo de Céspedes nombrados en el dicho poder que otorgo al dicho señor dotor para hazer y otorgar el su testamento, que paso ayer veinte y seis del presente ante mi escribano público, la comisión que por el dicho poder le dio para ymbentariar y poner cobro en sus bienes. Para la distribución dellos son benidos a las dichas

31 Hay que tener en cuenta que muchos de estos libros los poseía Negrón no tanto por coleccionismo sino por ser él quien visaba, por parte de la Inquisición, la idoneidad de los textos, por lo que recibía prácticamente todo lo que se imprimía en Sevilla.

32 Méndez apunta la posibilidad de que se traten, por la similitud en su temática y número, a las que Arias Montano donó a Pedro de Valencia. Si bien no se ha podido documentar este extremo ni los derroteros que siguieron al pasar de mano en mano hasta llegar a Negrón. Por otro lado, se da la peculiaridad de que el único autor identificado de las pinturas de Negrón es, como en el caso de Céspedes, Jacopo Bassano. Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. “Lecturas y miradas...” op. cit., p. 120 y n. 12; GIL FERNÁNDEZ, Juan. *Arias Montano en su entorno. Bienes y Herederos*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, p. 289.

casas, para el dicho efeto de ymbentariar sus bienes y estando presente Juan Ruíz y Juan de Peñalosa que an residido en las dichas casas en servicio del dicho Pablo de Céspedes se començo el dicho ymbentario en la forma siguiente:

Los dichos señores albaceas dixerón que el dicho Pablo de Céspedes falleció desta presente vida ayer veynte y seis del presente y acudieron luego a su escritorio, y en presencia de los dichos Andrés Ruíz y Juan de Peñalosa y de los señores doctor Bernardo de Aldrete canónigo y licenciado Damián de Bargas, racionero y de otras muchas personas y se conto el dinero que se halló en su escritorio en quatro esportillas de palma. Contado se halló cinco mill y trescientos sesenta y seis reales en reales de plata los quales el dicho señor doctor Piçaña entregó en guarda al dicho señor doctor canónigo Aldrete.

Asimismo dixerón se halló en el dicho escritorio una cadena de oro de docientos y treynta eslabones que asimismo se entregó en guarda al dicho señor canónigo Aldrete Asimismo dixerón se halló en el dicho escritorio una xara de plata grande, y otra jarra de plata, y otra más pequeña, y un plato de plata, y un pollero, y una salvilla de plata y seis trinchos de plata y un bernegal y una fuente pequeña de plata y seis cucharas de plata, y quatro tenedores de plata y una oyeruela pequeña de plata, y dos surtijas grandes de oro, la una con un Jacinto, la otra con un granate todas las quales dichas piezas con mas dos rosarios el uno de ágata y el otro de gueso entregaron en guarda al dicho señor canónigo Aldrete.

Asimismo dixerón que se halló en el dicho escritorio una porcelana de la China engastada de plata dorada, y otro plato de la china y una caja de tres cuchillos engastada en plata, que estas piezas el dicho señor doctor Piçaña dixo tener en guarda. Ytem prosiguiendo en el dicho ymbentario, se manifiestan por mas bienes del dicho Pablo de Céspedes un rosario de doze quantas berdes

Ytem dos piedras encarnadas de yxada

Ytem dos cabo de sellos de jaspe berde

Ytem un cabo de cuchillo de lapis [Lapislázuli]

Ytem un cabo de piedra cornerina

Ytem un cabo de piedra de ágata

Ytem una piedra de ágata

Ytem una piedra cornerina y amatista

Ytem un pie de cruz de cristal en dos piezas

Ytem un pedaço grande de crsital

Otros seis pedaços de cristal chicos y grandes

Un cubilete de piedra de jaspe

Un tintero de piedra jaspe

Un cuchillo turquesco con cabo de dos piedras con baina de plata y guarnición de seda

Un cristo de metal sin cruz en una funda de cuero

Una figura de bronce

Una notomia de bronce [Anatomía]

Una cabeza de bronce

Una piedra berde

Dos caxas de antojos con dos pares de antojos [Anteojos]

Cinco bolas de jaspe verdes negras y leonadas

Otras tres piedras de jaspe

Otra piedra de jaspe

Una copa [copa] de bidrio con un pie de plata

Otra porcelana de la china

Dos piedras de jaspe pardo

Otra piedra de jaspe berde

Un pedaço de quinaquina para olor

Una piedra larga de ijada

Una caxa con dos cristos de cera

*Un topacio que el dicho Andrés Ruíz dixo es de los erederos de Andrés Díaz,
platero*

Un coco con piedreçuelas

Dos caracoles en el uno estan veynte puntas de cristal

Otro caracol

*Una concha grande y otra pequeña ambas con medallas en que ubo ciento y
sesenta medallas de bronce chicas y grandes*

Dos caxas de yndias de calabaza

Una porcelana de calabaza dorada

Otras dos porcelanas pequeñas de lo mismo

Una caxeta de piedra de dobeses

Tres pedaços pequeños de cristal

Un cubilete de estaño

Dos cabos de cuchillos de leche

Otra caxuela con otras veynte puntas de cristal

Una cuenta de agata

Diez caracoles pequeños

Dos piedras de jaspe

Una tortuga de bidrio

Un libro rodete de cera

Una calabaza pequeña

Otra calabaza pequeña

Un ydolo de bronce

Un candado con llave

Nueve monedas de plata pequeñas

Una caxa de escritorio sin cajones sobre una mesa de pino

Una caxa pequeña con ocho figuras de cera

Nueve cabos de bidrio berde

Otros tres cabos del dicho bidrio

Una caxa pequeña con veyntiun granates grandes obados

Un pedaço de bermellon
Un papel con piedra azul
Una medalla de plata
Un cuerno de unycornio
Una piedra de unicornio
Tres piedras de bruñir
Un caxon de madera con otro caxon por pie
Una escribania con tres compases tijeras cuchillos y tintero
Un reloj de metal
Un cofrecillo pequeño
Once quantas de ambar amarillo
Unas quantas de Xaspe
Un reloj de bidrio con caxa
Una ara
Un coco pequeño
Dos quadros del Basano [Jacopo Bassano]
Un país [Paisaje]
Un quadro de nuestra señora quando venia de xito [La Huída a Egipto]
Un quadro de nuestra señora con un niño dormido
Un quadro de Elías
Otro quadro de Moisen [Moisés]
Otro quadro de Nuestra Señora del Pópulo
Tres piedras negras de las Yndias
Un bufete de pino
Un altar de madera de blanco y oro
Una bolsa de arzon de tafilete
Una campanilla de bronce
Una ropa cachera negra
Unas mangas de umayna
Un ferreruelo de lanilla con bueltas de bayeta
Una ropa de paño
Una loba de carisea
Otro ferreruelo de paño negro
Un tornillo de fierro
Diez y siete piedras bezares chicas y grandes
Tres cajas de chocolate
Dos láminas de bronce con dos figuras por acabar
Un arca de pino
Una bancalexá de pino biexa
Otra bancalexá pequeña
Una alquitara sin sartenej[...]
Una caxa de anus dei [Agnus Dei] de nogal

Seis cabezas de emperadores de yeso
Seis belas de cera chicas y grandes
Una piedra grande negra
Un reloj de nacar quebrado
Un estante de madera
Una escobilla de limpiar ropa
Una colcha de bofetan
Dos colchones de lienzo con lana
Dos sabanas
Dos almoadas y un azirico
Dos bancos y tres tablas
Un sombrero
Un candadillo pequeño
Un astrolabio de metal
Otros dos instrumentos de astrolabio
Una colcha de cotonía
Ochos sillas biexas
Dos candiotas pequeñas launa con bino
Quatro candeleros de estaño
Un pays con su guarnición [Paisaje]
Otros siete payses sin guarnición [Paisajes]
Una ymaxen de Nuestra Señora con guarnición
Una imagen de Nuestra Señora con un niño desnudo y el mundo en la mano
Un retrato de un onbre [Hombre]
Un quadro de la oracion del guerto en tela de plata
Dos países pequeños guarnecidos [Paisajes]
Otros dos países mas grandes [Paisajes]
Una mesa de castaño con pie y cadena
Tres alfanxes
Dos quadros de san Geronimo y Christo Nuestro Señor
Una loba i un manteo de tela de Flandes
Un arca pequeña con colores
Tres compases
Un barril de colas
Un candil de azofar
Otro candil distanio [de estaño]
Dos platos grandes de la China
Un tamiz de cedaços
Dos capas de coro una de estameña de fileyle y otra de burato
Tres sobrepellizes de lienço
Otra sobrepelliz de algodón
Dos pares de mangas de fileyle

Tres maços de cañones para escribir
Un cinto turquesco
Cinco servietas en pieza [Servilletas]
Quatro servietas cortadas [Servilletas]
Una media sutanilla [Sotanilla]
Otra servieta [Servilleta]
Dos amitos
Cinco cuellos de clérigo
Un cave
Treynta y siete belas de cera pequeñas
Dos bedrieras de bidrio en bastidores [Vidrieras]
Un caxon de madera con pie
Una copia de albaçano [Jacopo Bassano]
Un mapa grande en bastidor
Un Salvador en lienço [Salvador]
Una bancalexa larga de nogal
Nuebe macetones con limas y naranjos y otras yerbas
Un quadro de la Asuncion de Nuestra Señora en lienço
Una imaxen de Nuestra Señora al natural en lienço
Un cofre de camino
Una manga de paño de color
Unas mangas y polaynas de paño
Una sotanilla biexa
Un bufete grande biexo
Un caxon con medallas
Un envuelto con bidrios azules
Un caxon con caxas de borne
Un san Sebastián en lienço
Seis bastidores de madera sin lienço
Un candado biexo y un cerrojo
Un lienço en redondo con bastidor
Una esportilla con moldes
Otra esportilla con hierro biexo
Otra esportilla con compas
Tres calderas una grande y dos pequeñas
Un almirez y su mano
Un jamón de tozino
Una sartén bieja
Un sacador y un rallo
Unas parrillas
Un cubo con sus armas
Tres esteras de esparto pequeñas

Quatro tinaxas dos grandes y dos pequeñas

Seis gallinas y cinco pollos que los dichos señores albaceas dixeron llevo el dicho Andrés de Godoi y un corcho para enfriar

En este estado los señores albaceas dixeron que dexaban y dexaron este ymbentario por ser tarde para lo proseguir y que los dichos bienes fuera de los marabedis y plata que está declarado que están en poder del señor canónigo Bernardo Aldrete y los que están en poder del dicho Andrés de Godoy los demás bienes dixeron los dexan en las dichas casas encerrados fasta que se acabe el dicho ymbentario y se pongan de manifiesto y lo firmaron los dichos señores albaceas que yo el escribano conozco siendo testigos Blas de Morales Hurtado sastre Diego de Mora texedor de lienço y Gonçalo Ruíz vezinos e moradores de Córdoba

Álvaro Piçañó de Palacios (Rub.) Licenciado Andrés de Bonilla (Rub.) Alonso Rodríguez de la Cruz

Escribano publico del número de Córdoba (Rub.) [...]

E después de lo suso dicho en la dicha ciudad de Córdoba veynte y quatro días del dicho mes de agosto del dicho año de mill y seis cientos y ocho años estando en las dichas casas en esta ciudad en la dicha collación de Santa María donde al tiempo que bibia solía hazer su morada el dicho Pablo de Céspedes que fue racionero en la santa yglesia de Córdoba los dichos señores dotor Albaro Piçañó de Palacios y licenciado Andrés Fernández de Bonylla racioneros ambos de la santa iglesia catedral desta ciudad, como albaceas del dicho Pablo de Céspedes continuando el ymbentario de bienes que quedaron del dicho difunto los manifestaron en la forma siguiente Ciento e veynte y nueve fanegas de trigo de limpio y tres fanegas de suelos que dixeron se hallaron en las dichas casas y se llebaron por la siguridad dello a casa del señor dotor Albaro Piçañó de Palacios

Un candado biexo con llabe

Un acetre biexo

Tres bastidores de madera y seis tablas largas y un corgadixo de madera de pintor y unas faxias y un banco de pintor y unos palos biexos

Un bastidor de madera con quatro berjas de hierro

Los quales dichos bienes deste auto de ymbentario los dichos señores albaceas dixeron están de presente en las dichas casas eceto el trigo, que como dicho es, se llebo a las casas de la morada del dicho señor dotor Albaro Piçañó de Palacios por la siguridad dello y en este estado dixeron que dejaban y dexaron el dicho ymbentario por este día para lo acabar con las solemnidades de la ley siendo testigo Juen Destrada presbítero y Juan Gómez Delgado clérigo y Gonçalo Ruíz vezinos e moradores en Córdoba y firmaronlo de sus nombres los dichos señores dotor Albaro Piçañó de Palacios y licenciado Andrés Fernández de Bonylla a los quales yo el escribano conozco

Dotor Piçañó de Palacios (Rub.) Licenciado Andrés de Bonilla (Rub.)

Alonso Rodríguez de la Cruz

Escribano publico del número de Córdoba (Rub.)”.

Del neoexpresionismo a la figuración reflexiva en la pintura malagueña de la segunda mitad de la década de los 80

Juan Carlos Martínez Manzano
Investigador vinculado a la UMA

RESUMEN

Este artículo plantea las claves que fundamentan el cambio estético de mediados de la década de los 80 en la pintura malagueña, desde la visión hedonista y distendida del grupo de artistas de finales de los 70, al hermetismo de los nuevos artistas cercanos a la tendencia expresionista que dominó a principios de los 80 el panorama europeo, destacando la trayectoria de aquellos más significativos, los que desarrollaron un discurso cuyo seguimiento desembocó en una figuración reflexiva, antecedentes del lenguaje conceptual que posteriormente dominaría.

PALABRAS CLAVE: Pintura/ Arte moderno/ Vanguardia/ Neoexpresionismo/ Figuración/ Málaga.

From new expressionism to reflecting figuration in Málaga modern painting (1985-1990)

ABSTRACT

This article presents the key underlying aesthetic change in the mid 80s in the paint Malaga from hedonistic vision and relaxed group of artists from the late 70s, the secrecy of new artists near-expressionist trend that dominated the early 80s the European scene, noting the path of those most significant, those who developed a speech which led to a follow-up reflexive figuration, conceptual language background then be developed.

KEY WORDS: Painting/ Vanguard/ New expressionism/ Figuration/ Málaga.

El ocaso de la figuración madrileña en los primeros años de la década de los 80 se analiza desde dos puntos de vista que convergen en el tiempo. Por una parte, la transformación drástica que se produce dentro de los propios criterios estéticos, con una atenuación del fervor de los 70, en especial en Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido y Chema Cobo, que adoptan un discurso apoyado en aparatosas escenografías, con una autoexploración del yo y un acercamiento a temáticas dominadas por el mito clásico y en segundo lugar; la exclusión de la Bienal de Venecia de 1980¹ y la II Documenta de Kassel de 1982, lo que detuvo las prometedoras

* MARTÍNEZ MANZANO, Juan Carlos: "Del neoexpresionismo a la figuración reflexiva en la pintura malagueña de la segunda mitad de la década de los 80", en Boletín de Arte nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 457-477. Fecha de recepción: Enero de 2010.

¹ Calvo Serraller en un artículo publicado en El País en 1980 subrayó que la Bienal de Venecia había llevado a cabo una selección arbitraria que había supuesto una oportunidad perdida, dando lugar a que se tuviera una

expectativas de los integrantes de una generación firmemente convencida de su potencial. El interés que despertaron exposiciones como *Los Años Pintados, 1980 o Madrid, Madrid*, no hizo sino alimentar una cortina de humo que se disipó con la feria de ARCO² de 1982. Según Gloria Collado, acabó definitivamente con las ilusiones de la generación madrileña,³ después de que se viviera con renovada esperanza el retorno a la pintura. Este pésimo panorama se presenta en los primeros años 80, abriéndose una brecha con respecto al panorama del arte internacional, algo que se contradice con las afirmaciones de Juan Vicente Aliaga⁴ en 1985 "...La proliferación de figuras, iconos u objetos es bastante notorio en la pintura producida a ambos lados del Atlántico. España, por primera vez no se ha quedado al margen (...)."

En Málaga, la renovación que se estaba produciendo, a mediados de la década, desde la neofiguración hedonista a la emergente pintura de corte expresionista, resulta ser un episodio desafortunado por el escaso rigor científico de algunos textos críticos publicados en catálogos de exposiciones como *Nueve no vistos o Salón de los rechazados*, donde se percibe un conocimiento puntual del desarrollo de la pintura figurativa europea de años atrás y una certera desconfianza en el nuevo estilo que estaba en ciernes. Algunos promotores abren sus pupilas a la inercia de los trasnochados esquizos de los 70, para posteriormente hurgar en la excesiva insistencia de los artistas del periodo magicistas, que parecen debilitados con la nueva línea que marca el Colegio de Arquitectos y la galería Pedro Pizarro.

Los gestos de modernidad que se atisban en la cultura malagueña a mediados de la década de los 80 pasan por algunos hechos aislados, que no dejan de ser, cantos de sirenas. La conferencia impartida por Achille Bonito Oliva, el 15 de julio de 1985⁵, es un ejemplo de los escasos argumentos por los que apostaron las instituciones malagueñas del momento. Hubieron otros indicios de modernidad en Málaga durante la segunda mitad de los 80; la exposición de Doukopil llevada a cabo en el Colegio de Arquitectos de Málaga en 1988, la presencia de Mappelthorpe o las muestras colectivas con obras de Milan Kunc, Cindy Sherman, Longobardi, Tatafiore o Curro González en la galería Pedro Pizarro. Esta presunta modernidad tuvo como respuesta en los emergentes artistas locales un innumerable número de propuestas que englobarían un amplio espectro de todos los lenguajes que se desplegaron desde finales de los 70 hasta bien entrado los 90, cuando empieza a remitir el caudal figurativo, cargado de contrariedades y de discursos pocos ortodoxos. La gran mayoría siguieron una línea muy próxima al expresionismo y en menor medida se encontraban bajo la influencia de la aun cercana transvanguardia, muy especialmente en la línea de Cucci,

imagen errónea del arte español del momento.

2 Ese año la feria de ARCO se centró especialmente en dar a conocer la Transvanguardia italiana y los nuevos jóvenes neoexpresionistas alemanes.

3 COLLADO G. "Mira como caen los jóvenes al moverse las palmeras" Ed. Lápiz, Madrid, 1983

4 ALIAGA José Vicente "De la figura, algunas notas sobre la pintura española reciente", Ed. Revista Figura, nº 9 Sevilla, 1985.

5 Esta conferencia tuvo lugar en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga bajo el título "Nueva trama del arte. Transvanguardia y otras tendencias", dentro de las jornadas de arte contemporáneo organizadas por Alfredo Taján y Pedro Pizarro.

Chia, Longobardi y Mimmo Palladino, cuando el discurso de Achille Bonito Oliva se consideraba en otros ámbitos algo superado.

En las exposiciones *Nueve no vistos*⁶ y *Salón de los rechazados*⁷ celebradas en 1985 y 1986, respectivamente en el Colegio de Arquitectos de Málaga, la nueva generación de artistas malagueños se consolida con un criterio estético que se podría tildar de homologable, donde se percibe una globalizada conciencia de romper con los metarrelatos de la neofiguración de finales de los 70, dando una imagen comprometida, de firme ruptura con la asintomática exhuberancia de los pintores de la nueva figuración. En 1983, Chema Lumbreras, Fernando Ruiz e Isabel Garnelo ya dan muestra del nuevo posicionamiento en la galería Amadís de Madrid, con una



1. Manuel Criado, *S/t*, 1985.

obra que se podría incluir en cualquiera de las tendencias figurativas que se consolidan en el panorama europeo de los 80; desde la libre figuración francesa, los *Nuovis*, *Nuovis* italianos, la nueva figuración británica con Tony Bevan a la cabeza o la triada expresionista de la escuela de Nueva York con Stephen Lack, Tim Rolling y David Wojnarovick, es fiel reflejo del interés por conocer y penetrar definitivamente en estos turbulentos años.

Manuel Criado en 1985 ejecuta una serie de obras que se encuentran en la misma línea que artistas como Hodicker o de exposiciones como *La verdad en el trabajo*, de mediados de los años 80 [1]. Criado se apoya en una monumentalidad y una imaginería vehemente, en un proceso de desmaterialización de las claves figurativas, con un enfoque agresivo, que también lo aproximan a Albert Oehlen. Este sentido estilístico más que estético, se percibe también las obras de José Luis Castellanos y Antonia Barba, que aproximadamente por las mismas fechas realizan una obra de corte eminentemente expresionista. José Luis Castellanos con una acusada tendencia hacia la distorsión y la deformidad realiza unas obras con una corrosiva narratividad donde la figura humana es el centro de sus composiciones. Dentro de esta tendencia

6 Exposición *Nueve no visto*, celebrada en el Colegio de Arquitectos de Málaga, del 26 de febrero al 6 de marzo de 1985, con la participación de los artistas Manuel Criado, Agustín Gallardo, Carlos Guevara, Virginia Lorente, Benito Lozano, Chema Lumbreras, José Melguizo, Plácido Romero y Queipo.

7 Exposición *Salón de los rechazados*, celebrada en el Colegio de Arquitecto de Málaga del 21 de noviembre al 5 de diciembre de 1986, con la participación de los artistas José Luis Castellanos, Isabel Garnelo, Chema Lumbreras, A.P.S., José Luis Santana, Diego Santos y Juan Tentor.



2. Juan Jurado, *El nacimiento de Venus*, 1985.

3. José Luis Castellanos, *Bar-man*, 1985



expresionista que los artistas malagueños exploran a mediados de la década, encuentra en Juan Jurado su discurso más iconoclasta. En obras como *El Nacimiento de Venus* [2], se refleja a la perfección el eclecticismo que impera en los artistas malagueños, con su discurso impreciso, de innumerables referencias al pop, además de recordar la obra de Immerdorf; conectando lo cotidiano con lo simbólico, en un directo compromiso con tendencias muy del gusto de la época, identificadas con el kitsch.

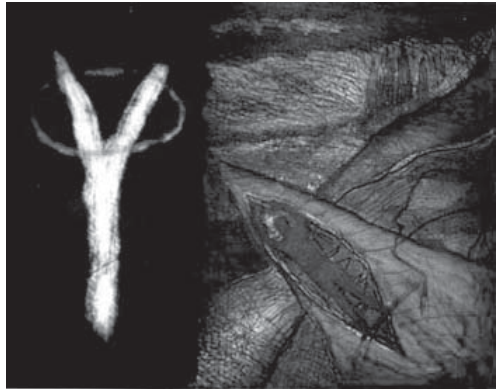
A pesar de la escasa producción de José Luis Castellanos y la inconsistencia de Manuel Criado y Antonia Barba, unido al comienzo dubitativo de Chema Lumberras y la corta pero intensa trayectoria de Joaquín de Molina, se abre una vía a la efectiva existencia de un grupo de artistas malagueños adheridos a lo que podría ser un brote de pintura expresionista malagueña algo *sui generis* por su debilidad iconográfica, pero consistente al copar toda la segunda mitad de la década.

Otros artistas como Fausto Cuevas y José Luis Castellanos [3] se alejan de la línea expresionista aunque mantienen en parte de su producción un gesto activo donde la narratividad queda parcialmente amortiguada por la distensión cromática que atenúa la potencia expresiva que recupera en la actual exposición *Del Pris*. La obra de Faustino Cuevas en sus comienzos mostraba una línea con escaso empleo de motivos figurativos, pero muy marcada por una inquietante y pesada atmósfera que también transmitía a algunos de sus escasos paisajes urbanos. Por su parte José Luis Santana, con una definición iconográfica que recuerda tanto la obra de Joaquín de Molina como la de Borofsky, se aproxima hacia una esquematización de motivos, que quizás sea el aspecto más tratado por los artistas malagueños a partir de la segunda mitad de los ochenta, la esquematización y la extrañeza del entorno, con un acercamiento a la estética fotográfica que se perfila hasta principio de los noventa. En este sentido podemos incluir las obras de Isabel Garnelo, Sebastián Navas y Concha

Mamely. Desde otra perspectiva esta esquematización también está presente en la obra de Juan Leyva, llevando la síntesis de la figura a su máxima expresión conformando simples siluetas dentro de un naturalismo estilizado.

Este grupo de artistas se fue consolidando hasta finales de la década con una línea continuista, solidificando su estilo y en el mejor de los casos rebasando la frontera de los 80, manteniendo sus convicciones y propuestas con pequeñas

modificaciones que los aproximan sorprendentemente a una pintura nuevamente distendida sin más razón que el gusto por la autonomía de las formas y las temáticas convencionales. Son artistas que se mueven por una extraña sensación de querer despojándose del entorno que le es cotidiano, lo convierten en una grave amenaza, en un signo de "arcaicismo", todo lo contrario que sus antecesor, de la nueva figuración que llenaban sus obras de referencias y de indicios claros de su lugar de procedencia. Se nutrían de ellos y lo convertían en su propia seña de identidad. Se abandona lo que mucho de los artistas de la nueva figuración denominaban: las claves de la obra, atendiendo más a la expresividad, a la franqueza y a los problemas que planteaba la pintura en sí misma.



4. Sebastián Navas, S/t, 1988.

SEBASTIÁN NAVAS.

Todas estas últimas referencias parecen estar presentes en la obra de Sebastián Navas, cuyos primeros trabajos son el reflejo de la homologación estética que vive la pintura malagueña de los jóvenes artistas de la segunda mitad de la década de los 80 [4].

Estudia durante dos años Artes y Oficios en Málaga, coincidiendo con Plácido Romero, Benito Lozano, Paco Aguilar y Joaquín Gallego. Su primera exposición se llevará a cabo en la Casa de la Cultura, junto con Emilio Lupiáñez, en 1983, y poco tiempo más tarde, en 1984, participa en la exposición colectiva, *El mar en tus ojos* donde entra en contacto con el grupo de artistas que frecuentaban el pub Terral dirigido por Pilar Chamorro, donde expone su primera individual en 1986.

A pasar de estar exponiendo desde 1983, la primera exposición con cierta entidad se produce en 1988 en la sala de la calle Ancla de la Diputación Provincial de

Málaga donde ya se recogen algunos de los conceptos que desarrollaría durante gran parte de su trayectoria. Después de sus dos primeras exposiciones individuales en la sala del pub terral⁸ en 1986 y en la sede del colectivo Palma⁹ en 1987, esta exposición consolida el trabajo de los últimos cinco años.

Las características de esta primera etapa que culmina en 1988, ya no se acomodan a la pintura salvaje de José Luis Castellanos, Plácido Romero o Chema Lumbreras, es una pintura más meditada y reflexiva, sin el afán de exaltación colorista, presentando una débil inclinación por la obra de Miquel Barceló.

La pintura de Miquel Barceló, entre 1982 y 1984, coincidiendo con la exposición en la galería de Juana de Aizpuru en Madrid, muestra cierto parecido con las obras que Sebastián Navas expone en 1988; la precariedad iconográfica, la sensación de inestabilidad y los acusados empastes, son síntomas de una puesta en común de ciertos estilemas que dominan la pintura de Sebastián Navas durante los últimos años de la década y que se irá transformando en esquemáticos ejercicios que mantiene la idea del paisaje prácticamente intacta hasta finales de la década, además de otras influencias como la pintura metafísica, el paisajismo urbano postindustrial y la obra de Hooper.

El mismo Sebastián Navas en una entrevista concedida en marzo de 2008 explica las características de su obra hasta 1988, año en que se celebra su exposición de la Diputación Provincial de Málaga:

Yo siempre me he movido entre el simbolismo, el surrealismo y la metafísica. Siempre figurativo con un fuerte contenido lírico. He tenido épocas muy simbólicas, donde el paisaje es mi mundo, sin olvidar el contenido onírico. En Diputación en 1988 es la primera vez que se ve algo personal y el sentido que tiene la obra es el paisaje aunque introduzca figuras. Es la clave de mi obra la figura-no figura. Siempre que introduzco la figura humana hay un componente dramático, de melancolía que sinceramente no persigo. En 1989 me vuelvo monocromático buscando algo más puro haciendo lo mismo. Pero mi constante ha sido el paisaje no de la naturaleza como tal pero tampoco me ha interesado la ciudad siempre me ha gustado el tema fronterizo, el espacio abierto donde hay una presencia humana, pero restos humanos, ruinas, el paisaje postindustrial. Lugares que no son bellos (...)

La pintura de Sebastián Navas establece en primer lugar un distanciamiento visual entre los motivos figurativos representados y su posicionamiento en la obra, relativizando su importancia en beneficio grandes campos de textura. Se puede apreciar la paulatina opacidad que va adquiriendo el estilo de algunos artistas malagueños, siendo Sebastián Navas el que presenta un mayor grado de abstraccionismo, manteniendo una mínima narratividad y una temática lineal que irá evolucionando hacia una mayor nitidez visual.

8 V. MAYORGA J "Pinturas de Sebastián Navas en Terral" Diario Sur, Málaga, 6-2-1986.

9 V. "Del camino, una interesante exposición del pintor Sebastián Navas en el colectivo Palma", ed. Diario Sur, Málaga, 16-8-1987.

La obra de Navas durante la segunda mitad de los 80 se encuentra en una fase velada, de ocultamiento, donde la percepción se dirige hacia determinadas formas que emergen de fondos casi abstraído, con algunos elementos identificables cada vez más asiduos y recurrente (contornos, perfilados, esquematizaciones). De nuevo, al igual que Garnelo, se tiende a fragmentar la obras en diferentes planos, disociando la linealidad discursiva y el efecto narrativo repitiendo secuencialmente el mismo motivo en diferentes planos ópticos.

Estas incitaciones sensoriales se van aclarando a finales de los 80, abandonando la opacidad anterior en obras como *Adormideras*; *Génesis 3.17* y *Fábrica*; todas ellas de 1990, donde la anterior presencia de la figura humana, desaparece, adquiriendo protagonismo un paisaje que recupera la línea distendida, dando la sensación de lejanía, de abandono, aunque despojado de la sensación de angustia, de sus anteriores obras. La complejidad cromática de mediados de los 80 se torna en contemplación, en un silencio carente de efectismo; la típica figuración que proliferará en los 90; el abandono de la gestualidad, con una clara excepción en la obra *Fábrica II* donde Sebastián Navas reflexiona sobre el valor de la imagen y del gesto de la pintura libre.

Si algo tienen en común los artistas malagueños de final de los 80 es la sensación de inquietud y de extrañeza que imprimen a sus obras, quizás potenciado por la utilización de un lenguaje cercano al fotográfico y al cinematográfico. Sebastián Navas juega con asiduidad con estos lenguajes: el fuera de campo, los planos americanos, las presencias en off en un constante travelling de planos asimétricos, el efecto de *zoom*, la apertura de campo, con una profunda sensación de verticalidad, centrada en la búsqueda estilizada de los componentes atmosféricos que brotan de la quietud de un paisaje trabado, en claro desequilibrio.

RAFAEL ALVARADO.

En una rápida apreciación inicial se podría decir que su obra de los 80 condensa diferentes estilos y tendencias, sin claves precisas, adquiriendo diferentes trayectorias y con escasos criterios estéticos, que van desde una figuración profundamente autobiográfica, con inquietantes siluetas, paisajes desolados, intervenidos por algunas construcciones, como chimeneas y fábricas abandonadas, a una atrayente fascinación por los lenguajes de posguerra, en especial el expresionismo abstracto.

Aunque no participó en las exposiciones claves que fueron configurando el organigrama estético del grupo de artistas de la segunda mitad de los 80, *-El mar en tus ojos, Nueve no vistos, Salón de los rechazados-* el interés de Rafael Alvarado durante los 80 radica en dos exposiciones; la llevada a cabo en 1986 en la sala de la calle Ancla y su participación en el *Homenaje a Van Gogh* de 1987 [5].

En la primera, la efímera línea que siempre ha separado la obra figurativa de Alvarado de la abstracción termina quebrándose, ahondando en diversos planteamientos que lo llevarán desde el más recalcitrante expresionismo abstracto del *action painting*



5. Rafael Alvarado, *Homenaje a Van Gogh*, 1987.

hasta la obra de Rauschemberg, Alberto Burri o Antonio Corpora, en un juego de criterios aleatorios y formas disociadas que se desarrollan en espacios reducidos y que van derivando hacia una obsesión por la homogeneidad, la gran preocupación de Alvarado. Obras que sean homogéneas en todos sus aspectos; desde la compensación cromática, la equivalencia de formas, la estructuración gestual, la dinámica lineal y la disposición de los materiales empleados. Esta breve incursión por el universo de la abstracción de finales de los 50 muestra un distanciamiento del informalismo europeo que practicaba algunos miembros del colectivo Palma. Se desinhibe de todas sus influencias cercanas y experimenta con la materia a un notable nivel, resultando ser uno de los pequeños periodos típicos en la pintura de este inconformismo depurado por sus interpretaciones de la historia del arte de los últimos cincuenta años. Con su serie *Homenaje a Van Gogh*, de 1987, la obra más desconocida de este artista, vuelve a retomar la figuración pero ahora desde un posicionamiento tendente hacia un expresionismo que recuerda en ciertos

aspecto la obra de Fetting y muy especialmente a Kirkeby, mostrando su lado más expeditivo, con una poderosa atracción visual y un gesto contundente, con una obra crítica, mordaz, caricaturesca, deshabinada. Ha hecho falta para llegar hasta aquí una precisa investigación con todo tipo de motivos, estilos e iconografías que se aglutinan en un breve espacio de tiempo, dejando escasas secuelas que se irán diluyendo en la década siguiente.

La serie *Homenaje a Van Gogh*, se expuso en 1987,¹⁰ arrastrando la fórmula del *acción painting*, sobre un número significativo de obras, entre las que se encontraban objetos de uso cotidiano, como puertas, zapatos, sombreros, sillas, chaquetas, que dieron paso a otro número de obras que aun siguen inéditas, donde Alvarado refleja la inercia de esa necesidad de expresar su capacidad reflexiva sobre el objeto como hecho estético. Afronta esta efímera etapa de crisis emocional donde descarga todo

10 La exposición *Homenaje a Van Gogh* se llevó a cabo en la sala de la calle Ancla de la Diputación Provincial de Málaga, con la particularidad de que duró un solo día. En 2008 fue motivo de una proyección en la salón de actos del Ateneo de Málaga, ya que el conjunto de la obra se destruyó en 1989, de lo que solo queda diapositivas y reproducciones en el catálogo de la exposición antológica sobre la pintura figurativa en Málaga patrocinada por la Diputación de Málaga, (pendiente de ubicación y fecha).

su ímpetu en imágenes muy influenciadas por los postimpresionistas.

En muchos aspectos recuerda la famosa exposición de Miquel Barceló en la galería de Juana de Aizpuru de Madrid de 1984,¹¹ donde la percepción de los objetos sobresale de la abundante materia, con una parsimonia inquietante. La verticalidad de su obra acentúa más si cabe la sensación de desequilibrio, una mirada hacia una luz convulsa, una revisión de la obra de Böcklin. Rafael Alvarado, por esta misma época realiza algunos collages, que han sido lamentablemente destruidos, donde aun se podía percibir la conciencia de la transición política, con la representación de una serie de iconos reveladores del antiguo régimen, intentando establecer una relación entre el pasado y el presente.

La obra presentada al II Premio Bacardí en 1988¹² muestra una nueva transformación que lo vuelve a colocar en la línea ecléctica de inicios de los 80, con ciertos elementos de la figuración experimental esquemática, pero sin un denominador común que motive a pensar en un posicionamiento claro dentro de la línea que algunos artistas malagueños adoptan a finales de los 80 de reduccionismo y severa esquematización.

Rafael Alvarado ha sido muy cuestionado por los críticos, por su falta de continuidad, basándose en la influencia y recreación de modelos decimonónicos, que el mismo Rafael Alvarado justifica como una de sus características más apremiante y que analiza como una virtud más que como un defecto. Uno de esos críticos que presta atención al recorrido artístico desde sus comienzos será Enrique Castaños:

Los 80 son para este pintor un periodo de intenso experimentalismo y de búsqueda incesante, cuya culminación quizá sea el Homenaje a Van Gogh que presentó en la sala de la Diputación Provincial de Málaga en 1987. A partir de 1987, sin embargo, observamos una progresiva atenuación de los fogosos impulsos que habían caracterizado su juventud¹³.

Con referencia a esta exposición Rafael Alvarado se expresa del siguiente modo:

El expresionismo abstracto me lleva al objeto como elemento autónomo del proceso pictórico. Esta es mi trabajo de experimentación y de reflexión. Además de la utilización de los elementos tradicionales como el dibujo o la representación de la realidad, en los que siempre me he apoyado pero manipulando el objeto. No olvido las diferentes lecturas que realizo de la historia del arte. Pero que quede claro que esa experimentación la llevo a cabo dentro de mis posibilidades¹⁴.

A partir de 1989 Rafael Alvarado penetra definitivamente, como otros muchos de estos artistas, en una nueva dimensión estética, caracterizada por la sobriedad y la síntesis de las figuras, que en el caso de Rafael Alvarado deviene de la influencia de algunos de los miembros del colectivo Silex y en concreto de la figura de Joan

11 "Miquel Barceló, pinturas 1984" Galería de Juana de Aizpuru, Madrid, del 30 de noviembre de 1984 al 20 de enero de 1985.

12 V. Catálogo de la Exposición " 2º Premio de Pintura Ron Bacardí" 4-25 de Noviembre 1988.

13 Castaños, La pintura de Vanguardia, ibídem, 104.

14 Entrevista concedida el 19 de diciembre de 2008.



6. Chema Lumbreras, *TV*, 1987.

7. Chema Lumbreras, *S/t*, 1984.

Pi Joan que conoce a partir de algunos viajes y de estancias en Madrid¹⁵ donde entra en contacto con su obra.

CHEMA LUMBRERAS.

Al igual que otros muchos artistas de esta década, su primera exposición se llevará a cabo de la mano de Andrés García Cubo en el Ateneo de Málaga en 1982. Con anterioridad había expuesto en la colectiva, *Arte Inédito*, en el taller de grabado 7/10 en 1981. Durante la primera mitad de los 80 desarrollaría dos estilos contrapuestos que abandonan los comienzos de fuerte carácter cromático, tal y como se vió en la exposición de 1983 en la galería Amadís de Madrid. [6 y 7]

Consciente de los cambios que se estaban introduciendo después de la figuración hedonista, desarrolla una obra de mera transición sin demasiado convencimiento y con excesivas similitudes y aportaciones de diferentes estilos que van desde el expresionismo del *Die Brucke*, especialmente Emil Nolde y Fritz Bleyl; al fauvismo de Vlaminck. Para Enrique Castaños, hacia 1985, se atenúa el cromatismo de su primera etapa y comienza a realizar una serie de pinturas cuya temática se desarrolla en espacios interiores, donde aparecen escenas intrascendentes con ciertos rasgos de técnica narrativa y de estética cinematográfica.

De esta etapa es la exposición *El Salón de los rechazados*, donde Pedro Pizarro haciendo alarde de una exquisita prosa poética, va desgranando algunos de los aspectos más significativos de la obra de 1985 con frases que de forma sintética va dejando caer datos concluyentes que perfilarán su estilo: “El inquietante diálogo mudo de figuras” “Una misma luz lo inunda todo y construye rostros, cuerpos,

¹⁵ Su estancia en Madrid es efímera, a inicios de los 90, con una única nota reseñable, su exposición en la galería Macarrón.

bahías y ensoñaciones” “Una tormenta plana y de una sola dirección que fructifica en cuerpos sin rostros o sus insinuaciones sobre un paisaje oculto (“Salón de los rechazados” ed. CAM de Málaga, 1986)

La obra de 1985 muestra uno de los aspectos más significativos en la trayectoria posterior de Chema Lumbreras, con la adopción de planos que parecen auténticos fotogramas con escenas de interior que muestran tomas deliberadamente cortadas. Esta predilección por el cine y la fotografía será una constante en época posteriores donde va perfilando su técnica, así como las temáticas que adquieren una compleja convivencia de elementos figurativos.

Una segunda etapa se desarrolla a partir de 1985, con una obra eminentemente narrativa, donde se da prematuramente por finalizada la etapa expresionista a cambio de un discurso que aunque paralelo en su estructuración a otros artistas de su misma generación, se distancia en sus procedimientos semánticos. Mientras que en Sebastián Navas se mantiene una linealidad narrativa entre las diferentes acotaciones en Chema Lumbreras desaparece esta lógica logocéntrica, a cambio de una acumulación de elementos iconográficos que aparentemente no guardan relación directa entre ellos.

Dentro de esta etapa se diferencian dos formas de agrupar los diferentes motivos si nos atenemos a la proliferación de elementos discordantes. Una primera con espacios fragmentados a modo de viñetas donde predomina la fascinación por la trivialidad del pop, en especial Hamilton, con una especial habilidad y fijación en la profusión de signos y elementos relacionados con los medios de comunicación de masas, realizando el elevado componente iconoclasta de la sociedad de los 80. Una iconografía que aunque muestra similitudes con el lenguaje fotográfico de Rosesquit, Richard Este, Don Eddy o Robert Cottingham; su inclinación estética es clara deudora del pop británico. Su tendencia a descontextualizar objetos y la introducción de grafismos, la intromisión en diferentes realidades inconexas, el gusto por fragmentar el orden narrativo y crear enigmáticas obras que parecen desafiar su propia capacidad artística, con pequeños estímulos figurativos que divierten y centran la atención del espectador en un juego de búsqueda y fragmentación. Un planteamiento mordaz próximo a la obra de Hamilton, Paolozzi, Kitaj y Francesco Clemente.

El segundo de los estilos refleja la obra de Peter Blake sumergido en un mundo de figuras y grafismos suspendidos en el vacío, una mezcla de fascinación y de ambigüedades, un microcosmos de alusiones que penetran en la esencia del lenguaje trivial que Chema Lumbreras ejercita.

La importancia de este artista se encuentra en la dinámica y la frescura que insufla a la pintura malagueña de los 80, democratizando el libre orden lingüístico de las imágenes que pone en relación el arte con aspectos de la vida cotidiana, un acercamiento al kitsch, la libre asociación de elementos de la alta y de la baja cultura, al amparo de unas directrices que conectan con la obra de David Salle, que prácticamente coinciden cronológicamente en la fragmentación de campos.

Kevin Power afirma que el uso que David Salle hace de las imágenes es típico

del discurso posmoderno, con un hedor de contaminación,¹⁶ prefiriendo las lecturas adicionales sin utilizar jamás una apropiación directa. En Chema Lumbreras este aspecto es más improbable, existiendo algunas apropiaciones directas pero a partir de 1987, siempre ha sabido dosificar sus conocimientos del arte reciente y de otras disciplinas, especialmente del cine de donde se nutre para crear.

Aproximadamente a partir de 1987 su estilo vuelve a tomar otros derroteros y su discurso discurre por una estética donde predomina la geometrización, combinada con escenas arbitrarias de la vida cotidiana en obras compartimentadas, lo que da idea de su acercamiento al cómic, a la obra de David Salle; motivos bidimensionales como cartas, banderas, formas esquematizadas de peces, barcos, grafías al modo del flujo de elementos bidimensionales próximo a la obra de Jasper Jonhs.

Al final de los 80 adquiere un lenguaje extremadamente ecléctico en cuanto a sus planteamientos estéticos. Su renovada concepción de la superficie del lienzo, como una pancarta publicitaria, en un principio bajo la disciplina del marco otras veces se convierten en imágenes que van rotando en un mismo espacio, con algunos motivos más destacados que otros. Ese universo de grafismos, símbolos, imágenes cinematográficas, apuntan sin duda a una concepción artística tal y como la pudo contemplar Raoul Hausmann, un universo sin principio ni fin donde cada elemento representado tiene la misma importancia. Una búsqueda entre la representación de elementos bidimensionales en concomitancia con elementos de naturaleza tridimensional que recogen cierta funcionalidad narrativa en su escasa precisión lingüística, algo que Lumbreras practicaría hasta bien entado los 90.

Preocupado por temáticas más comprometidas, va avanzando hacia propuestas cada vez más metódicas que desembocan en los 90 en obras que desmerecen toda la trayectoria anterior, demasiado dependientes de los movimientos al uso, que no terminan de adaptarse a su propio carácter. Superposición de figuras, cambios de escalas, grafismos compartimentación, diferentes tendencias.

La superposición de figuras en diferentes planos es una técnica que Chema Lumbreras comienza a tratar aproximadamente a partir de 1986 [8]. Todo ello provoca una ambigüedad en el significado preciso de la obra, donde lo dispar tiende a unirse y a desencadenar un ensamblamiento imposible De la etapa 1985-1987 María José Rodríguez hace el siguiente análisis de su obra:

Entre 1986 y 1987 realiza unas composiciones donde se evidencia gran cantidad de grafismo, rayones, tachaduras, además de unos fondos bastantes sugestivos, y protagonizadas por figuras en situaciones absurdas, de cánones aleatorios y nítidos contornos negros influenciados por medios contemporáneos como la fotografía (Diane Arbus) o el cine (Tod Browning)¹⁷.

16 V. Power K. "Interpretándolo a mi modo" de David Salle, Ed. Fundación La Caixa, Madrid, 1989, p.34.

17 Rodríguez M.J. *Pasado y presente...*, Opus Sit, 147.

Las referencias a Tarkovsky parten de las diferentes escalas utilizadas como intervalos entre los planos de conjunto. En fotogramas de películas como *Nostalgia*, *Stalker* o *Sacrificio*, la ayuda de un potente zoom va descubriendo los personajes imperceptibles a simple vista, hasta atrapar la imagen en primeros planos, con lo que se consigue una paulatina concentración visual en el objeto elegido. Las referencias a Diane Arbus son más fáciles de percibir ya que Chema Lumbreras se apropia de algunas iconografías de la artista norteamericana y las introduce en algunas de sus composiciones, tal y como también recoge Enrique Castaños en su libro *La pintura de vanguardia en Málaga en la segunda mitad del siglo XX*.¹⁸



8. Chema Lumbreras, *Fenómenos*, 1987.

REPUNTE EXPRESIONISTA 1987-1989.

Hay otros artistas de la segunda mitad de los 80 que no han entrado en la problemática de los ismos, ni en el posicionamiento estético del neoexpresionismo o de la transvanguardia, pero que también están en la línea de una pintura salvaje que parece hacia 1987, centrándose específicamente en representar modelos de figuras con una cargada violencia cromática, en algunos casos cercanos a la abstracción. Son artistas nacidos en la primera mitad de los 60 que aún no han evolucionado hacia ningún lenguaje en concreto. Es un nutrido grupo en el cual destacan Alejandro González Sanz, Miguel Jiménez Peñuela, Juan Carlos Guevara Senciales y Víctor Salazar Benitez [9].

Abrir una nueva etapa o una nueva generación de artistas cercanos al brote neoexpresionista sería aventurarse demasiado, aunque no se les puede negar su capacidad para transmitir de mejor manera las claves de una pintura comprometida y menos oscilante. La mayoría de ellos no han trascendido y no se les conoce exposiciones de relevancia, por lo que su presencia no deja de ser testimonial. Su pintura, en especial la de Jiménez Peñuela, dramatiza, aun más si cabe, el gesto distorsionado de los artistas anteriormente comentados, con un estilo provocativo, directamente enfrentado con el público, destacando su serie de rostros convulsivos, de

¹⁸ Castaños, *La pintura de Vanguardia...* Opus Sit, 114.



9. Jiménez Peñuela, *La vergüenza de estar vivo*, 1988.

gran formato, que fueron presentados en el concurso Bacardi de 1988.

Es difícil de precisar elementos comunes entre estos artistas, ya que se dispersan en cuanto a estilo y temática, mostrando el individualismo propio de los 90, aunque no cabe duda que se muestran atraídos por nuevos lenguajes como el graffiti y la imagen publicitaria, con una refrescante osadía basada en el impacto de la imagen pictórica, utilizada como medio de comunicación de masas.

EL CONCEPTO DE ARTE HOMOLOGABLE.

El estilo distendido y hedonista de comienzos de los 80 se da por concluido en la mayoría de los artistas a partir de 1988. Es un año

donde confluyen la mayoría de las disvergencias de estilos, produciéndose un efímero acercamiento de tendencias, fundamentadas en un introspectivo reflejo tanto de la neofiguración de finales de los 70, como de las últimas conclusiones iconográficas del brote expresionista. El resultado de estos últimos años de la década de los 80, se puede resumir del siguiente modo: Carlos Durán abandona su línea exuberante y autobiográfica, cercana al entorno de Monte de Sancha con la que dio respuesta a la nueva figuración de principio y mediado de los 80 a cambio de un estilo próximo a varias vertientes de las vanguardias históricas, al tenebrismo barroco, hermético y efectista. Ángel Luis Calvo Capa va desplazando paulatinamente sus preferencias por los espacios lúdico-marítimos repletos de personajes dispares que retroceden a favor de arquitecturas y paisajes urbanos propios del norte de África, que llega alterna con una serie de obras conceptuales de claro contenido político ya en los 90. Bola Barrionuevo opta por sus características cartografías y tomas aéreas de ciudades nocturnas, abandonando las referencias a la costa y sus composiciones estivales. Daniel Muriel da un giro completo a su etapa malagueña centrada en el hedonismo y los paisajes, tipologías y costumbres de Málaga para adaptarse a una obra que reflexiona sobre la estética de la belleza y el significado signico de ciertas formas plásticas, Antonio Herráiz abandona prácticamente la pintura, José María Córdoba afronta a partir de

1988 una etapa con un fuerte contenido esquemático y simbólico que se puede incluir perfectamente en este apartado de la figuración reflexiva. Joaquín de Molina tiene una corta etapa influenciado por Hockney de 1980 a 1981 para posteriormente utilizar el conocido lenguaje expresionista. Chema Tato siempre recomponiendo su obra, se interesa a finales de los 80 por unas perspectivas marinas de carácter fotográfico. Diego Santos a partir de 1987, inicia su serie *Pensar en Silencio*, continuación del *Estilo del relax* que ya anunciaba algunas obras de carácter conceptual. Pepe Seguiri había abandonado prácticamente la pintura en 1988 y sólo hace pequeñas incursiones en la pintura sin grandes experimentaciones.

A lo largo de los 90 los artistas de la llamada segunda generación de los 80, han transformado su lenguaje de claro corte expresionista a cambio de una línea dirigida hacia una figuración reflexiva que pone en crisis los valores de la pintura marcadamente narrativa, dando paso a una divagación de propuestas que en los casos más extremos apunta hacia una poética semiótica como ocurre con Benito Lozano, que va sintetizando su discurso hasta llegar a la mera esencia representacional de formas desprovistas de toda carga emocional y discursiva, proyectando un lenguaje preconceptual. Otros como Chema Lumbreras se mueven por varios estilos sin centrar su obra en una poética definida, la típica mentalidad del artista de los 90. Sebastián Navas sigue secuenciando sus obras como si fuesen fotogramas pero aclarando su discurso y ampliando su narratividad que irá complicándose a mediados de los 90. Rafael Alvarado, se deja influir por Joan Pijoan, cayendo en una pintura esquemática que coincide con su periodo de Madrid. Isabel Garnelo deja la pintura para dedicarse a la fotografía y Enrique Queipo adopta un discurso abstraccionista que recuerda a Robert Indiana.

No hay una visión hacia tendencias y artistas anteriores tan clara como si la hubo durante los 80, aunque los referentes son inevitables y las miradas al pasado son continuas en atención sobre todo a movimientos próximos al Minimal.

Los cambios más significativos y los que merecen un detenimiento más en profundidad vienen de artistas de la nueva figuración de principio de los 80, en especial Daniel Muriel y Diego Santos que son los que más se distancian de su anterior etapa relacionada con aspectos de la figuración de corte mediterráneo, y otros artistas que surgen a mediados de la década que superan sus primeros devaneos expresionistas, y que van adquiriendo un particular estilo que en el mejor de los casos termina entroncando con los artistas malagueños conceptuales de los 90.

PLÁCIDO ROMERO.

El cambio estilístico que se produce a mediados de los 80 entre la nueva figuración y el brote expresionista, tiene su punto de conexión en la obra de Plácido Romero [10]; algo parecido a lo que ocurrió con Joaquín de Molina, cuya obra de finales de los 70, sirvió para conectar la generación de los magicistas, con la nueva figuración. En el caso de Plácido Romero se aventura en radicalizar la imagen hedonista hacia una especie



10. Plácido Romero,
Espasmos en el bus, 1983.

de fábula siniestra, un efervescente caos que desarticula cualquier intento de lectura medianamente razonable, elevando la idea de la distensión y del placer, generado por la generación anterior, a su grado más conceptualizado, como más adelante veremos, en relación con la obra de Pérez Villalta, Carlos Durán y Chema Cobo.

En un artículo denominado "Artistas penibéticos,"¹⁹ Alfredo Taján hace un breve recorrido por una serie de artistas malagueños a los que intenta aglutinar bajo unas directrices que parten de simples caracteres exógenos y positivistas; vinculados con la innovación y la investigación, la influencia de la luz mediterránea, la tensión de la cordillera y el litoral. Con Plácido Romero tiene un especial interés, colocándolo muy cercano a otros artistas de la generación hedonista como Daniel Muriel, y en alguna medida de Gabriel Padilla.

*Ha tomado como guía de acción la escenografía del mundo caótico y sugestivo de imágenes, y en sus elaboradas quimeras formales emerge la preocupación del color como materia de discusión dentro del lienzo. Plácido Romero actúa y recrea una actitud estética, la manipula y proyecta y ahí está el esfuerzo de su trabajo ingente*²⁰.

La conexión con la pintura neofigurativa de los 70 se puede encauzar a través de un estudio en paralelo en relación con la obra de Chema Cobo, Carlos Durán y Pérez Villalta. Con Chema Cobo comparte una iconografía alegórica y efectista, una aparatosa puesta en escena, un enfoque naturalista, la complejidad de un discurso confuso donde lo cotidiano convive con la fantasía, con lo mitológico. Con respecto a Carlos Durán el acercamiento se ciñe a criterios narrativos, de representación, con una sensación de opacidad entre las diferentes figuras, lo que también le aproxima a Pérez Villalta. Esto no quiere decir que su obra se pueda calificar como epígono de la figuración madrileña ni nada que se le parezca, comparte mínimas referencias, descontextualizaciones semánticas propias del surrealismo y del realismo fantástico, que puede trasladarnos

19 TAJAN A. "Pintores penibéticos" ed. Sur, Málaga, 7-7-1991 p. 10.

20 Taján, "Artistas Penibéticos..." Ibidem, p. 10.

a los artistas antes mencionado, pero su obra de la segunda mitad de la década de los 80 no busca retomar la figuración como expresión de distensión, de placer, ni se percibe algo que pretenda ser absolutamente nuevo. En primer lugar sería cuestión de ir analizando obra por obra las inquietudes que despierta cada acción, cada composición; la disposición de los personajes, la extensa narratividad que potencia, con una gran diversidad de antecedentes si hablamos de artistas como Brueghel o Richard Dadd, con los que confluyen muchos puntos de vistas; caracterizados por la introversión, lo grotesco y lo desmesurado. Una figuración caótica, apocalíptica, abruptos paisajes, un mar omnipresente, la constante sensación de inestabilidad, figuras sobredimensionadas. Son referentes que caracterizan la obra de esta época y que nos conduce a un espacio idealizado donde penetra la obra Böcklin de manera inminente. Una pintura que encontrará ciertos reflejos en Chema Lumbreras y Paco Aguilar.

El trasfondo de tan inesperado cambio, con respecto a sus dubitativos comienzos expresionistas, se comprende, si tenemos en cuenta las palabras del propio Plácido Romero al hablar de esta etapa que abarca aproximadamente desde 1988 hasta bien entrada la década de los 90. Nos recuerda las influencias y los pensamientos, que más o menos por el mismo tiempo argumentaba Daniel Muriel, sobre la iconografía a adoptar como germen de una investigación en profundidad sobre el significado de la pintura. Plácido Romero se expresa del siguiente modo:

Me siento especialmente atraído por el sugestivo y directo icono ético-estético, la misteriosofía y la perfección mágica de las matemáticas, es mi meta por hacer ejercer la moral desde el lienzo sin privar al discurso de las ironías que le son propias a la raza inteligente. Confieso que el punto de partida de mi quehacer es el auto análisis y Rochas, el patrón de un proceso basado en la mancha gestual como inicio, para acabar ejerciendo el orden, atendiendo a buen gusto y razón; no pudiéndome sustraerme así al síndrome post-freudiano que padece toda la pintura contemporánea. Líganse de esta guisa, el lúdico azar que me confiere una descendencia directa del “gran masturbador” y el predeterminismo que implican las leyes sino-naturales²¹.

La exposición que recoge todos los principios y argumentaciones de esta línea será la llevada a cabo en el CAM²² de Málaga en 1988²³. José Carlos Gallego [11] se muestra sumamente expresivo en el texto para el catálogo empleando los siguientes términos a la hora de profundizar en esta nueva tendencia de Plácido Romero:

Las figuras de un mundo cruel, salpicado por la amarga sangre de los mártires, un mundo de miserias heroicas y de místicos violentos, un mundo de espectros sin rostro que desean encarnarse y amenazan, desde sus espacios cerrados,

21 ROMERO P. “Breve declaración de principios” del catálogo *Contemporáneos malagueños '91*, ed. CAPMA, Málaga, 1991.

22 Catálogo de la Exposición, publicado por el CAM, Málaga, 1988.

23 V. “Exposición de Plácido Romero” Ed. Sur, Málaga, 6/ 3/1988.



11. Plácido Romero, *El sueño*, 1987.

con bombardear el infinito; un mundo que bucea en la historia de la pintura y sus variaciones; un mundo que, desprendiéndose del lienzo, ha transfigurado al pintor haciéndole revisar los esquemas artificiales y reflexionar sobre el artificio. Un nuevo mundo ya distante del mundo que lo produce y cuyos efectos se abren a la comprensión de los ojos y las pasiones que transforma²⁴.

En el mismo catálogo de la exposición del CAM en 1988, aparece otro texto, de José Antonio Garriga Vela, que reitera de manera prosaica lo argumentado por José Carlos Gallego, con una espesa letanía que se aparta de las obras y compone un escrito sin llegar a ninguna conclusión posible, del que se puede salvar el tono desarraigado de algunas palabras que van construyendo un discurso convencional, apoyándose en las mismas paradojas y superficialidades que Gallego.

Supongamos que es cierto que los mitos sobreviven al personaje que los representan. Supongamos ahora que está bañándose en un lago de recuerdos y seres que han bebido en la fuente de la sabiduría. Supongamos que ese lago se halla en un paraje negro del que poco a poco, casi de manera clandestina, va haciéndose la luz. Supongamos que es una deicida: el crimen perfecto²⁵.

En 1990 Plácido Romero [12] obtiene el primer premio del Encuentro de Pintura Joven de la Caja de Ahorros de Antequera con la obra *El Oteador*²⁶. Esta obra junto con *El Insomne*, también de 1990, *La Fe*, de 1990 y *La Justicia*, de 1991, comienzan a simplificar el proceso narrativo, aunque se mantiene las delirantes puestas en escena, con temáticas y personajes más definidos. Son obras donde se mantienen la línea de

24 Gallego J.C. del texto para el catálogo de la exposición de Plácido Romero en el CAM de Málaga, 1988.

25 Garriga Vela, *Ibidem*.

26 V. nº 9 de la revista Bulevar, 1990, donde se reproduce la obra ganadora.

12. Plácido Romero,
El hombre montaña,
1990.



costa perpetúa como seña de identidad de los artistas neofigurativos malagueños, además de una iconografía que recuerda especialmente la obra de Carlos Durán: ensimismada, absorta, despreocupada, que mira levemente al espectador. Además de la diminuta luz encendida, la atalaya, los fondos erosionados, la leve bruma nocturna.

Para Castaños²⁷ existen otras motivaciones exógenas a la propia pintura que esclarecen su intrincado lenguaje, partiendo de una crítica a la situación económica y socio-política que vive España, además de las incursiones en la historia del arte, que son obvias. En 1989, con una estética similar a la etapa de 1983–1986, pero con un motivo distinto que va a perdurar hasta la etapa de principio de los 90. Plácido Romero sigue argumentando la creación de un hombre nuevo²⁸:

Así he imaginado siempre al hombre, una pieza perfecta obstinada en un hueco especialmente diseñado para ella. Estoy seguro que les gustaría vivir en una habitación confortable que fuera posible llevarla siempre encima.

ENRIQUE QUEIPO.

La relativa importancia de la obra de Queipo [13], se presenta justamente en el límite de ambas décadas, en una escasa series de obras cuya implicación en el organigrama de esta tendencia figurativa se fundamenta en el abigarramiento y el paroxismo estructural, buscando un nuevo orden racional y preciso a través de un nuevo estilo que se aproxima a paso agigantados hacia la abstracción. La temática de la máquina se puede considerar como una abstracción encubierta, algo que a finales de los 80 es captado por el propio Queipo en unas obras cuyo proceso de ejecución se simplifica a un mero juego de formas arbitrarias, proliferando la utilización de materiales diversos que consiguen efectos velados, buscando nuevas formas de comunicación, nuevos ejercicios narrativos, para sopesar el reiterado discurso a que somete su obra.

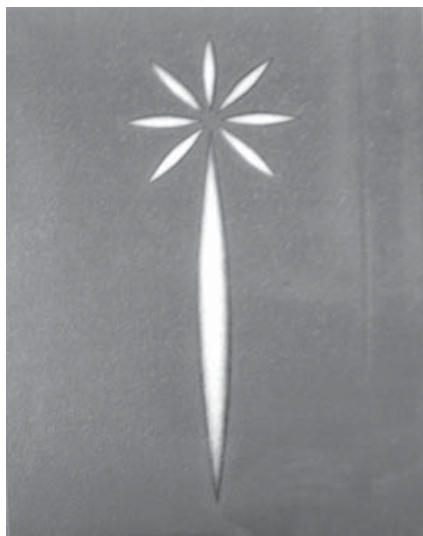
27 Castaños, La pintura de Vanguardia... Op. Cit, 112.

28 Véase el texto de presentación del catalogo de José Antonio Garriga Vela, "El corazón de la máquina" que en una prosa ligera, se aprecia el razonamiento de Enrique Queipo. La afectividad de Queipo con las maquinarias.



13. Enrique Queipo, *S/t*, 1990.

14. Benito Lozano, *Flor de lís*, 1991.



BENITO LOZANO.

Fue uno de los integrantes de la exposición *Nueve no vistos* y cuya evolución fue un revulsivo para algunos artistas de su generación e incluso para otros de la generación anterior como es el caso de Daniel Muriel, que no duda en reconocer la influencia de Benito Lozano en su segunda etapa almeriense, la conocida como *La patata y el ladrillo virtual* [14].

Considerado por algunos críticos como el iniciador del neoconceptualismo malagueño de finales de los 80, su obra sufre una importante evolución desde 1985, fecha de la exposición de *Nueve no vistos*, hasta las obras que empieza a llevar a cabo a partir de 1988, produciéndose una fisura que dinamiza la aparentemente agotada línea expresionista, afrontando una nueva trayectoria marcada por la estética que se establece en los 90, donde se empieza a combinar el conceptual empírico con una figuración crítica que Benito Lozano acoge y desarrolla en esos primeros años, con una visión mordaz y sarcástica de su contemporaneidad.

De entre los críticos que comentan su trayectoria desde la exposición de *Nueve no vistos* en 1986, Enrique Castaños recoge algunas características anteriores a su etapa reflexiva:

*Benito Lozano alejado aun de sus posteriores posiciones neoconceptuales más radicales, se decanta por una fosforescente vibración de los objetos que pinta, especialmente cuando se trata de peces y figuras humanas*²⁹.

29 CASTAÑOS ALES E. "La generación del periodo de consolidación de las libertades: los ochenta y los

Posteriormente, Castaños se referirá a la obra de Benito Lozano como neoconceptual,³⁰ en términos tan escuetos y ambiguos que no termina de entenderse frases como “juego inocuo cuyo principal rasgo es el ingenio”; “Un discurso tautológico y encerrado en si mismo: lo representado es la representación misma” u “Otras veces emplea la poesía, asociando términos y vocablos sinónimos o contrapuestos, a fin de resaltar la dimensión pluridireccional y polisémicas del lenguaje”. De todos modos asumo todos estos acercamientos a la obra de Benito Lozano, pero creo que no se puede tildar toda la obra de Benito Lozano de 1988 en adelante como de neoconceptual como así deciden algunos críticos, como Enrique Castaños,³¹ con algunas insinuaciones críticas y sarcásticas, cuyo mensaje no va más allá de establecer un simple diálogo con lo representado. Su obra de 1988 se proyecta hacia una reflexión sobre las formas y su representación en el espacio, que ya desde 1987 se venía observando

En 1989 Benito Lozano evoluciona hacia una etapa cuyo discurso que se intuía desde hacia algunos años y que ahora se muestra convencido de sus posibilidades expresivas. En esta misma línea se encontraba Moisés Moreno y Jorge Balboa, radicalizando su discurso hacia un orden analítico, lo que da pie a explicar como sería el arte de los 90 para estos jóvenes artistas que en su mayoría han pasado por las vicitudes de una época de claro protagonismo de la figuración retórica, netamente expresiva y que ahora liberan las formas y la particularizan en conceptos, lo que podríamos denominar como una figuración exclamativa de conceptos.

noventa” del libro *El arte de construir el arte*, Ed. CAM de Málaga, 1992, p. 20.

30 Castaños, *La pintura de Vanguardia...* Op. Cit.100.

31 Lumbreras T. “La mirada rápida: Diez años de la galería del CAM de Málaga” del libro *El arte de construir el arte*, Ed. CAM, Málaga, 1993, p. 29.

Adam Fuss: Regreso a la semilla

Miguel Ángel Medina Torres
Universidad de Málaga

RESUMEN

La fotografía artística de Adam Fuss se caracteriza en lo formal por una exploración de las posibilidades expresivas de la fotografía sin cámara (fotogramas y daguerrotipos), al tiempo que en su temática conjuga abstracción y realismo, vida y muerte, instantaneidad y movimiento, solidez y evanescencia. Este trabajo revisa la obra de Fuss, analiza su contribución al arte de la fotografía y explora influencias y precedentes, así como el pensamiento del autor.

PALABRAS CLAVE: Fotografía/ cámara oscura/ fotograma/ daguerrotipo.

Adam Fuss: Return to the seed

ABSTRACT

Adam Fuss' artistic photography explores the expressive possibilities of photography without camera (photograms and daguerreotype). Its subjects combine abstraction and realism, life and death, instantaneousness and movement, solidity and evanescence. This work reviews Fuss' artwork, analyzes his contribution to the art of photography and explores influences and precedents, as well as the author's thoughts.

KEY WORDS: Photography/ pinhole camera/ photogram/ daguerrotype.

En el panorama de la fotografía contemporánea, la obra de Adam Fuss (1961) representa un singular contraste, particularmente desde el punto de vista técnico pero también temática y conceptualmente. La reciente exposición retrospectiva organizada por la Fundación Mapfre (Madrid, del 26 de enero al 17 de abril de 2011) ha brindado por primera vez la oportunidad de contemplar en España una amplia muestra con 50 obras originales representativas de las diversas técnicas y series que el autor ha desarrollado desde 1986 hasta la actualidad. La gran singularidad de la obra fotográfica de Adam Fuss es la recuperación y reinterpretación de técnicas fotográficas primigenias, particularmente el fotograma y el daguerrotipo. Al menos desde la publicación del ya clásico ensayo *Entropy and Art* (Arnheim, 1971), los conceptos científicos de la Termodinámica han sido frecuentemente transpuestos para su utilización en estudios sobre Arte. Más allá de las imprecisas sobreinterpretaciones que de tales conceptos científicos se hace en el campo de las artes, hay que reconocer la gran fuerza metafórica que tales conceptos adquieren una vez recontextualizados. Así ocurre con la noción de cero absoluto, a partir de la cual en algunos ensayos sobre arte se introduce el

* MEDINA TORRES, Miguel Ángel: "Adam Fuss: Regreso a la semilla", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 479-492. Fecha de recepción: Mayo de 2011.

concepto de *grado cero* para referirse al nivel más primigenio y “puro” de un arte¹. Pues bien, la evolución primera de las investigaciones fotográficas de Adam Fuss en sus primeros años muestra claramente un camino que le conduce hacia el que podría denominarse *grado cero de la fotografía*, aquél en el que la fotografía se desprende de todo tipo de artefacto intermediario (sea este una cámara oscura o una cámara fotográfica) entre la luz, el objeto expuesto a la luz y el material fotosensible.

Con motivo de la exposición retrospectiva antes mencionada, la Fundación Mapfre ha editado un lujoso catálogo precedido por un interesante ensayo firmado por la comisaria de la exposición Cheryl Brutvan y cuyo apartado introductorio aparece titulado de forma evocadora “*Regreso al jardín*”². Hasta el momento, este texto es, junto con el artículo-entrevista “¿*Qué es abstracto?*” publicado años atrás en la revista *Exit*³ y junto con el ensayo de Bucklow que cierra el catálogo⁴, uno de los tres únicos textos breves monográficos dedicados a la obra de Fuss disponibles en español. De forma retrospectiva, puede considerarse esta exposición monográfica una excelente excusa para revisar al autor y su obra, objetivo que persigue el presente trabajo.

EL AUTOR.

Adam Fuss nació en Inglaterra en 1961. Hijo de un fabricante de abrigos muerto prematuramente en 1968 y de una modelo australiana, vivió con su madre en Australia en los periodos 1967-70 y 1971-73. En 1980 regresó a Australia.

Aunque se suele citar en sus notas biográficas que hizo su primera fotografía con 3 años y medio⁵, una foto de su niñera embarazada dando de comer a un pájaro que se está posando en su mano, el propio Fuss declara que dicha fotografía no tiene nada que ver con el hecho de que se convirtiera en fotógrafo. Es más, apunta que no supo nada de ella hasta treinta años después.

Sus primeras inquietudes intelectuales le llevaron a sentirse atraído por las ciencias. No fue hasta su adolescencia cuando, tras realizar ensayos con el equipo fotográfico y el laboratorio de revelado de su escuela, empezó a interesarse en la fotografía, como puente hacia el mundo de las artes, la literatura y el cine.

A través de los contactos de su madre con las agencias y fotógrafos de Australia, comenzó su carrera como aprendiz de fotógrafo para la Agencia Ogilvy&Mather. Durante este tiempo, recibió clases de fotografía de Graham Mc Carther, quien organizaba sesiones de diapositivas en las que mostraba fotografías de las primeras figuras históricas del medio de las que Fuss tuvo conocimiento: Ralph Eugene Meatyard, Eugène Atget y Bill Brandt, siendo la obra de este último la que más le impresionó.

1 Así, el profesor Eugenio Carmona se refiere frecuentemente al momento del cubismo picassiano en el que el genio alcanza el *grado cero de la pintura*.

2 BRUTVAN, C. “Adam Fuss”, en AA. VV.: *Adam Fuss*. Madrid, Fundación Mapfre, 2011, págs. 15-35.

3 VICENTE, M. “¿Qué es abstracto?”. *Exit: Imagen y cultura*, nº 14, Marid, 2004, págs. 38-53.

4 BUCKLOW, C. “El niño llega suavemente como la nieve”, en AA. VV.: *Adam Fuss*. Madrid, Fundación Mapfre, 2011, págs. 159-171.

5 “Una imagen increíble”, en palabras de Mercedes Vicente. En VICENTE M, *op. cit.*

Trabajando como fotógrafo comercial, se hizo pronto consciente de que ese no era su camino, que no era eso lo que buscaba en la fotografía y en su vida. Decidido a romper con lo que, por aquellos tiempos, llamaba “la cultura tecnológico-consumista”, dejó su trabajo y se mudó, primero a Inglaterra, y poco después (ya en 1982) a Nueva York, donde sigue residiendo en la actualidad. En vez de volar directamente de Londres a Nueva York, escogió volar hasta Alaska y realizar luego un extenso periplo terrestre a través a través de bravíos parajes canadienses y de la frontera norte de los estados Unidos. Nueva York no era en esos tiempos la pujante y segura capital turística que es actualmente; era una ciudad mucho más áspera y oscura, desgajada por la lacra de las drogas y sus secuelas y con zonas enteras de algunos distritos (como Williamsburg en Brooklyn y Harlem en Manhattan) ocupadas por decrepitos edificios abandonados. Precisamente los edificios abandonados de Williamsburg se convertirían en objeto de estudio durante las primeras experiencias fotográficas de Fuss en la ciudad que se convirtió a partir de entonces en su hogar. Prefirió sobrevivir económicamente con trabajos ocasionales fuera del campo de la fotografía, tales como camarero en un “art-cafe” y para celebraciones en el *Metropolitan Museum*, mientras se iniciaba en su camino de experimentación que le llevó a ir desprendiéndose de “aditamentos”, un camino de “regreso a la semilla”⁶, de retorno hacia los medios fotográficos más simples. Así, sustituyó primero la cámara fotográfica por una simple cámara oscura (“pinhole camera”) y, muy pronto, ésta por métodos de exposición directa de material fotosensible sin el empleo de cámara alguna. De esta forma llega a practicar con la técnica del *daguerrotipo* y, sobre todo, con el *fotograma*, su medio de expresión más habitual.

Su primera exposición fue en 1985, en la Galería Massimo Audiello de Nueva York. Desde entonces, se han sucedido innumerables exposiciones colectivas e individuales en galerías de prestigio internacional y museos. El Museo de Bellas Artes de Boston programó un gran retrospectiva de Adam Fuss⁷. Su obra forma parte de colecciones privadas y de museos del prestigio del *Museum of Modern Art* (MoMA, Nueva York), *Metropolitan Museum* (Nueva York) y *Victoria & Albert Museum* (Londres).

En España, expuso por primera vez en 1990, en una colectiva en la Galería Fucares de Madrid y en una exposición conjunta con Javier Baldeón en Barcelona. Al año siguiente, participó en la Exposición Internacional Anual de Santa Cruz de Tenerife. Hasta el momento de la gran retrospectiva de Madrid de 2011, sólo había presentado exposiciones individuales en dos ocasiones: En la Galería Leyendecker de Tenerife en 2005 y, más recientemente, en la Galería Marta Cervera de Madrid⁸.

6 Se alude aquí al título de un relato breve del escritor cubano Alejo Carpentier, en el que se narra la vida completa de un personaje empezando en el momento de su muerte y terminando en el momento de su concepción. En el contexto de este estudio, la expresión “regreso a la semilla” hace referencia al viaje de Fuss en busca de las técnicas fotográficas más “simples” y “puras”, de los inicios de la propia historia de la fotografía.

7 A finales de 2002 y hasta el 12 de enero de 2003. Con motivo de esta exposición, se realizó una de las más difundidas entrevistas a Adam Fuss.

8 Hasta el 5 de diciembre de 2008. Esta misma galerista ya había presentado obras de Fuss en su galería de Nueva York en una exposición colectiva en 1989.

SU OBRA Y SU TÉCNICA.

FOTOGRAFÍA CON CÁMARA.

Fuss comenzó sus experimentaciones haciendo uso todavía de una cámara fotográfica convencional. En su breve periodo de tránsito en Inglaterra entre Australia y Nueva York, trabajó con la cámara, moviéndola y tomando fotos a la vez que utilizaba el *flash*. Con el movimiento, usando la cámara a velocidad 1/60 (la usual cuando se emplea el *flash*), se genera una imagen borrosa, sobre la cual aparece una imagen definida sobreimpresionada recogida al saltar el flash. De esta forma, se obtiene un resultado dual y, con ello, ambiguo; si se quiere, un tanto "fantasmagórico".

Desafortunadamente, no conocemos esas imágenes porque nunca se reprodujeron. Sólo contamos con el testimonio del propio autor, quien reconoce que esa técnica la copió de John Williams y apunta que siguió trabajando de esa forma en sus primeros tiempos en Nueva York, fotografiando entre los edificios abandonados de Williamsburg (Brooklyn). Allí fue aún más lejos, disparando el *flash* varias veces seguidas y generando imágenes que, en palabras del propio Fuss, "parecían pinturas impresionistas".

FOTOGRAFÍA CON CÁMARA OSCURA.

En la primera mitad de los años ochenta, cuando trabajaba de noche en el *Metropolitan Museum*, decide abandonar la cámara convencional y empieza a practicar con la cámara *pinhole*⁹ o cámara oscura. Allí Fuss realizó toda una serie de notables fotografías en la galería de esculturas. Así lo evoca el propio Fuss en su entrevista con Mercedes Vicente:

"Me encontraba a menudo solo en la oscuridad en las galerías de escultura, rodeado de las personificaciones de dioses griegos. Durante el día, estos dioses estaban esterilizados en el ambiente del museo, pero por la noche se reavivaban. Así que la idea fue crear un ambiente fotográfico en el cual éstos se reanimaran, para devolver el espíritu a estos objetos religiosos y de culto que les había sido suprimido durante el día con la gente y las fuertes luces. En mis fotografías les devolvía ese elemento evocador"¹⁰.

FOTOGRAFÍA SIN EL USO DE CÁMARA.

Pronto, en su camino de experimentación, Fuss da otro salto adelante -que le lleva, al mismo tiempo, atrás, a los momentos primigenios de la fotografía

9 Literalmente, "cámara con agujero de alfiler".

10 En VICENTE M, *op. cit.*

decimonónica-. Decide abandonar el uso de las cámaras y entregarse a la fotografía directa sobre superficies fotosensibles. Recurre a los procedimientos del *daguerrotipo* y, sobre todo, del *fotograma*.

El interés de Fuss en el daguerrotipo estriba en que es una manera de hacer una fotografía que sea fresca. Este particular procedimiento de reproducción de imágenes sobre una superficie metálica pulida hace que cada daguerrotipo sea único y permanente, pero el proceso quedó muy pronto desfasado tras la introducción del procedimiento del colodión húmedo. Fuss es uno de los escasos fotógrafos actuales que han retomado este procedimiento (en su caso, desde 1999, esto es, bastante después de iniciarse en el procedimiento del fotograma), aunque no es el único, como testimonian las obras de Robert Shlaer y de Chuck Close. El interés de estos y otros fotógrafos en recuperar la técnica se basa en que los daguerrotipos ofrecen un nivel de detalle y "dimensionalidad" no superado por ningún otro procedimiento¹¹. En palabras de Brutvan:

"El atractivo del daguerrotipo para Fuss estaba en volver a encontrar el proceso que brindase el medio idóneo para la foto que quería hacer. Impugnar las ideas tradicionales de escala y explotar la apariencia especular del objeto final eran las características de su primera serie de imágenes expuestas de una calavera"¹².

Sin embargo, los daguerrotipos de Fuss no siempre han tenido buena crítica. Así, con motivo de la exposición *MyGhost* en la *Cheim&ReadGallery* de Nueva York, una crítica reseñaba:

"Sus resurrecciones de la técnica del daguerrotipo son de una manera extraña impecables y superficiales, poco más que vagas imágenes en un espejo, lo cual sugiere que las prácticas obsoletas del pasado no pueden ser recuperadas auténticamente"¹³.

Pero si algo caracteriza la obra fotográfica de Adam Fuss es su virtuoso dominio de la técnica del fotograma y las diversas vías de exploración por las que ha ido expandiendo sus posibilidades. El fotograma no requiere del uso de cámaras ni negativos, pues hace uso exclusivamente de papel fotosensible y una fuente de luz proyectando sombras o reflejos sobre la superficie del soporte. Las sombras las generan los objetos que se interponen entre la fuente de luz y el soporte, en muchas ocasiones en íntimo contacto físico con éste. Al tratarse de reproducciones de sombras, las exigencias técnicas se acentúan, pues el control de la intensidad y tiempo de exposición es clave

11 Adam Fuss opina: "El daguerrotipo es muy superior a los procesos que vinieron después, su imagen es más definida y capta mucha más información. Es como si la fotografía hubiese comenzado con el RollsRoyce y acabase en un Honda. Me resulta también atractiva porque es la encarnación del misterio y de la química de la fotografía". Tomado de la entrevista recogida en: VICENTE M. "¿Qué es abstracto?". *Exit: Imagen y cultura* 14: 38-53, 2004.

12 En BRUTVAN, C., *op. cit.*, pág. 32.

13 SMITH R. Adam Fuss- "My Ghost". *The New York Times*. Sección *Art in Review*. Publicado el 17 de septiembre de 1999.

para el resultado final. Además -y más que en cualquier otra técnica fotográfica-, el trabajo intelectual de composición previa preconditiona decisivamente el resultado¹⁴.

Los fotogramas de Adam Fuss son completamente diferentes a cualquier otro fotograma hecho previamente. En este sentido, es plenamente original. También es radicalmente experimentalista, expandiendo las posibilidades del fotograma y liberándolo del reino de sombras en blanco y negro. Sus fotogramas en blanco y negro son estudios dinámicos de luces y formas. Su uso del papel *Cibachrome* con sus tres capas de emulsiones sensibles a cada uno de los tres colores primarios le permite explorar territorios ignotos en los que sombra y color conviven, en equilibrio (de nuevo, dinámico) de luz y color. Fuss fija magistralmente la fugacidad del momento único, el movimiento, el cambio, usando la luz como metáfora para iluminar los procesos y las etapas de la vida.

SUS SERIES.

Las obras de Fuss, mayoritariamente sin título, se agrupan en grandes series que se extienden y desarrollan en el tiempo. Aquí se hará mención sólo de algunas de las más destacadas.

- La serie de fotogramas realizada con *flores* pueden recordar a los fotogramas naturalistas de Henry Fox Talbot y Anna Atkins, quienes también experimentaron exponiendo plantas a la luz. Sin embargo, Fuss niega ningún tipo de influencia de estos autores, a los que reconoce que desconocía cuando empezó con sus experimentos. Por lo demás, él recompone la imagen de flores *quiméricas*, hechas con partes procedentes de diversos tipos de flores y genera imágenes de vívidos colores.

- La *serie de las serpientes*, que recoge el rastro de su movimiento ondulante en el agua o sobre talco, generando una viva sensación dinámica. En estos fotogramas está particularmente remarcada la tensión entre las necesidades (y finalidades) estéticas del artista y el caos (o, tal vez, azar) introducido por lo impredecible del sentido del movimiento de la serpiente viva [1].

- La serie de daguerrotipos de *calaveras humanas* [2] que representó la parte central de su exposición de 2003 en la *Cheim&ReadGallery* de Nueva York, y que volvería a la misma galería en 2007 para formar parte de la interesante exposición colectiva *I Am as You Will Be: The Skeleton in Art*. Con motivo de la primera exposición de esta serie, un crítico certeramente observó: "Cada superficie es tan reflectante y argentada que contemplar el *memento mori* es también mirar tu propia cara"¹⁵.

- La *serie Ark*¹⁶, que recoge las ondas generadas en el agua al caer sobre ella una o varias gotas del mismo líquido [3]. Es una de las series iniciadas más pronto (en 1987) y de más extenso desarrollo, hasta llegar a las extraordinarias imágenes de gran tamaño fechadas a partir de 2007 [4].

14 Por tanto, y en contraste con muchas técnicas fotográficas más modernas, el procedimiento del fotograma requiere un máximo nivel de aportación artística, pues el artista ha de controlar todos los detalles.

15 SCHEJDAHL, P. "Adam Fuss", *The New Yorker*, Nueva York, 3 de noviembre de 2003.

16 Con este título, Adam Fuss hace alusión al Arca de Noé.



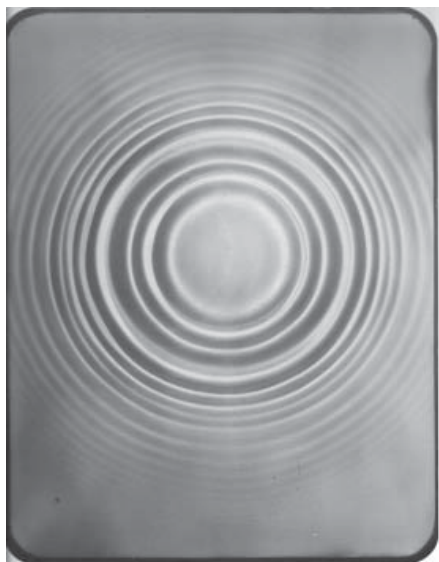
1. Sin título, 2007. Fotograma (gelatina de plata). Ejemplar único, 209,6x147,6 cm. Cheim&Reid, Nueva York. (Archivo Adam Fuss AF0412).



2. Sin título, 2002. Fotograma (gelatina de plata). Ejemplar único, 35,6x27,9 cm. Colección privada. (Archivo Adam Fuss AFD101).

- La heterogénea serie *MyGhost*, en la que juega con el blanco y negro en cuatro subseries: A) Daguerrotipos y fotogramas de retratos-siluetas. B) Fotogramas negativos y daguerrotipos de trajes de bautizo antiguos, en los que los encajes crean una imagen como de finas líneas blancas trazadas sobre papel oscuro [5]. C) Siluetas de pequeñas bandadas de pájaros en vuelo [6], que recuerdan a las pinturas sentimentales de Ross Bleckner. D) Quizás la subserie más impresionante sea la formada por grandes fotogramas en los que Adam Fuss captura la eruptiva y agitante energía del humo, consiguiendo dar a lo casi etéreo una inquietante y estremecedora solidez.

- La muy popular serie *Invocation*, iniciada en 1992, en la que capta imágenes de bebés flotando en el agua. Vistos como desde abajo, los bebés parecen precariamente a salvo, jugueteando y levitando en anillos de agua e inmersos en un halo de dorado color "solar" surgido a partir de las propiedades del papel Cibachrome. Estos extraordinarios fotogramas pueden recordar imágenes obtenidas por amniografía de fetos inmersos en el líquido amniótico de su madre. Una de las fotografías únicas de esta serie forma parte del *Victoria and Albert Museum*. En ella, el bebé aparece suspendido en el centro de un fondo de vivo amarillo. Su cabeza gira hacia arriba y sus brazos se mantiene doblados en uve, como equilibrando su cuerpo. El bebé descansa con las piernas separadas y dobladas por las rodillas. El reflejo del bebé en



3. De la serie *Ark*, 2004. Daguerrotipo. 35,6x27,9 cm. Timothy Taylor Gallery, Londres. (Archivo Adam Fuss AFD179).



4. *Sintítulo*, 2007. Fotograma (gelatina de plata). Ejemplar único, 209,9x147 cm. Galería Marta Cervera, Madrid. (Archivo Adam Fuss AF4055).

el agua crea cuatro anillos rotos detrás y debajo de su pierna derecha y seis debajo de su codo derecho. La imagen resultante tiene cualidades escultóricas, por cuanto alcanza su máxima oscuridad justo donde el bebé estuvo tocando directamente el papel, imposibilitando que la luz alcanzase esa zona.

- La serie *Mary*, de 1995-6, en la que usa fragmentos de hígado recién eviscerado de vaca, generando unas imágenes con vivos contrastes de color¹⁷.

- La serie anterior llegó en un momento en que el público ya se había enfrentado a otras obras polémicas y provocadoras en las que Adam Fuss había generado imágenes intensamente coloristas a partir de las reacciones químicas de las vísceras con el *Cibachrome*. Paradigma de ello son las series *Lovey Details of Love*, iniciadas en 1992 en un momento emocionalmente tumultuoso en la vida del artista. De hecho, Fuss confiesa que uno de los motivos por los que surgió la serie fue a partir de un trauma personal. Su explicación no deja de ser curiosa: "Existe una conexión muy fuerte entre las emociones y los intestinos, así que tenía que trabajar con intestinos"¹⁸. Así que, dicho y hecho: El famoso y muy reproducido fotograma *Love* (1992; 100,3x75

17 La serie presente ser un conjunto de "retratos" de la Virgen María generados por las reacciones químicas que se producen al entrar en contacto las emulsiones del papel *Cibachrome* con las vísceras. En su estudio de la obra de Fuss, James Crump afirma que estas imágenes son "a la vez divinas y grotescas, reverenciales y blasfemas".

18 En VICENTE M, *op. cit.*



5. Sin título, de la serie MyGhost, 2001. Fotograma (gelatina de plata). Ejemplar único, 89x74,4 cm. Colección privada.



6. Sin título, de la serie MyGhost, 1998. Fotograma (gelatina de plata). Ejemplar único, 135,9x101,6 cm. Cheim&Reid, Nueva York. (Archivo Adam Fuss AF716).

cm) resultó del contacto directo con el papel *Cibachrome* de dos conejos muertos de los que evisceró sus paquetes intestinales, que dispuso en cuidadosa composición y a los que dejó reaccionar con las emulsiones del papel fotográfico durante varias horas antes de proceder a la iluminación mediante *flash* de todo el conjunto y continuar con un revelado convencional. La reproducción de la imagen en la revista de fotografía *Aperture* en 1994 generó un fuerte debate en el que se alzó la voz airada y crítica del fotógrafo Robert Adams, escandalizado por el uso de las entrañas de animales.

- La reciente serie *ForAllegra* (2009) ofrece, entre otras imágenes, delicadas reproducciones de mariposas.

- La más reciente de sus series, *Home and the World* (2010), consta de daguerrotipos y fotogramas de gran tamaño en los que frecuentemente cuerpos retorcidos de serpientes cobran protagonismo [7].

LA CONTRIBUCIÓN DE ADAM FUSS AL ARTE DE LA FOTOGRAFÍA.

En su búsqueda de la pureza fotográfica, Adam Fuss fue despojando su equipo de todo lo prescindible hasta llegar a lo básico, hasta *regresar a la semilla* de las primitivas técnicas de la fotografía directa sin cámara. Pero no lo hace con un afán meramente



7. *Medusa*, de la serie *Home and theWorld*, 2010. Fotograma (gelatina de plata). Ejemplar único, 240x144,1 cm. Timothy Taylor Gallery, Londres. (Archivo Adam Fuss AFS97.3).

imitativo, sino genuinamente experimental, desarrollando nuevos caminos para el fotograma, aprovechando las posibilidades de los modernos papeles fotosensibles, probando su sorprendente reactividad química con materia orgánica y dotando a todo el conjunto de un coherente equilibrio de precisa composición, virtuosismo técnico y sensibilidad artística. De esta forma, Adam Fuss ha creado una obra artística que está expandiendo de forma continua los parámetros del fotograma, llevándolo más allá, en términos de contenido, técnica e intensidad emocional. El fotograma es el reino de las sombras, lo que el fotograma capta son siluetas, pero Fuss consigue incluir matices lumínicos y/o cromáticos en ellas como nunca nadie antes había logrado.

Suelen coincidir los críticos de arte al describir la obra de Fuss como la representación de temas que hacen referencia a lo *efímero* del momento, a la *fugacidad* y *fragilidad* de lo vivo. Para James Crump, la obra de Fuss sugiere nuevas forma de pensar acerca del medio fotográfico, su historia y cómo puede usarse

de modo inteligente para abrir una nueva vía a la imagen fotográfica. Según Amelia Jones, Fuss explota inexploradas capacidades estéticas del fotograma, particularmente aquellas que transforman objetos y sustancias en siluetas fantasmales y efímeras de “lo real”. En palabras de Elena Vozmediano, la obra de Fuss está impregnada del deseo de captación de un “algo más” que raramente se encuentra en la fotografía convencional: el residuo de un contacto con la vida, que queda retenida (siquiera sea de alguna manera y en pequeña medida) en el papel. Roberta Smith señala que la mayor fortaleza de la obra de Fuss es el imponente derroche visual surgido de una combinación de “azar controlado” puro y un control prodigioso.

La obra de Fuss ha sido catalogada de *visceral*¹⁹. Para el galerista Xavier Hufkens, Adam Fuss es uno de esos escasos artistas que consiguen realizar imágenes que tienen un efecto penetrante en quienes las observan. Y añade que su poderosa capacidad imaginativa se despliega completamente en su obra, que tiende hacia la abstracción pero manteniendo igualmente trazas de vitalidad orgánica.

Los fotogramas de Fuss tienen una cualidad aditiva, antes que sustractiva.

19 El apelativo puede aplicársele tanto en sentido figurado como literal.

En ellos, la textura, el color y el movimiento desplazan las convenciones fotográficas tradicionales de foco, profundidad de campo y marco de composición. Adam Fuss conjuga en su obra abstracción y realismo, vida y muerte, instantaneidad y movimiento, solidez y evanescencia. En definitiva, en palabras de James Crump, “lo que hace a Fuss tan excepcional es la rara consistencia temática y filosófica de toda su obra”²⁰.

SU PENSAMIENTO. INFLUENCIAS, PRECEDENTES Y COMPAÑEROS DE VIAJE.

El pensamiento de Adam Fuss en relación con su propia obra, la fotografía artística y el arte en general queda explicitado en las diversas entrevistas que ha concedido.

Siendo el fotograma el medio de expresión más frecuentemente empleado por Fuss en su obra artística, se hace casi inevitable mencionar como posibles antecedentes los fotogramas de los vanguardistas Christian Schad, ManRay y Moholy-Nagy, o incluso los trabajos precursores de Henry Fox Talbot y de Anna Atkins en la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, estas conexiones inmediatas son demasiado simplistas. De entrada, Fuss no tiene problema en reconocer su falta de formación histórica: sin estudios universitarios, jamás cursó una historia de la fotografía y durante sus primeros años de experimentación sencillamente desconocía la obra de esos predecesores. De forma que niega cualquier tipo de influencia de los fotogramas con plantas de Talbot y Atkins. Fuss declara que, en todo caso, su auténtica afinidad con estos dos precursores está en su interés por el mundo de la naturaleza y no en la fotografía. Así pues, su afinidad por la naturaleza lo acerca en espíritu a los dos precursores decimonónicos, pero técnicamente tal vez algunos de sus fotogramas tengan más que ver con los que realizaron los vanguardistas. Sin embargo, hay que señalar que Fuss declara explícitamente que no le interesa la obra de ManRay. Artísticamente, le atrae mucho más el expresionismo abstracto de Jackson Pollock porque “sus pinturas son directas, no hay nada intermedio en ellas”²¹. O sea, Fuss admira las obras artísticas *directas* y con el mínimo de manipulación (si fuere posible, sin ninguna manipulación). Él también busca expresarse en su obra sin manipulaciones. Esa búsqueda es la que le llevó a abandonar la cámara y abrazar la técnica del fotograma:

“La cámara reproduce pero se da una manipulación, pero con el fotograma no hay manipulación (...) yo no creo que el control de la luz en el fotograma sea una manipulación de la estructura de la imagen”²².

Esta búsqueda del arte (de la fotografía directa) sin manipulación se relaciona con su búsqueda de “*la Verdad*” en su obra, verdad que el propio Fuss identifica con “*honestidad*”. Curiosamente (o no), “*honestidad*” es una palabra que repetidamente

20 CRUMP J. *Visceral photography: the work of Adam Fuss. Afterimage. Julio-Agosto, 1997.*

21 En VICENTE M, *op. cit.*

22 En VICENTE M, *op. cit.*

emplea Beaumont Newhall para referirse a la obra de algunos de los principales representantes de la denominada *fotografía directa* (pero ¡ojo!- empleando cámara) norteamericana de la segunda década del siglo XX. Aunque en los textos consultados y utilizados en este trabajo no he encontrado ninguna referencia que ligue a Fuss con estos fotógrafos históricos, tengo la convicción de que es razonable postular afinidades entre la forma de entender la fotografía de Fuss y la de Strand, Sheeler o Weston. De la obra fotográfica de Paul Strand se suele destacar su vanguardista sentido de la abstracción al tiempo que su profundo lirismo. Estos criterios pueden usarse para calificar la obra de Fuss, quien aspira a un *romanticismo* de nuevo cuño que busca la Belleza en la Verdad, creando en dicha búsqueda imágenes utópicas. Conviene recordar aquí que Paul Strand escribió: “La honestidad se constituye en requisito previo de una expresión viva”²³. Y que en 1916-7 generó poderosas abstracciones geométricas a partir de fotografiar directamente elementos de la realidad. Por su parte, Charles Sheeler fotografió con evidente honestidad creando una sensible interpretación sobre formas y texturas de obras humanas. Y, para terciar, Edward Weston escribió: “No dejaré pasar la oportunidad de registrar una abstracción interesante, pero me siento firme en mi creencia de que la tendencia de la fotografía es a través del realismo”²⁴. Como Alfred Stieglitz, Adam Fuss busca la Verdad. Y lo hace identificándola con la honestidad, como el requisito previo que Strand sugiere para una expresión viva y que aplican Sheeler y Weston a su obra. Y, como Strand y Weston, en el histórico pulso entre abstracción y figuración, Adam Fuss se posiciona considerando que –al menos, en fotografía- toda abstracción surge a partir de la realidad representada. Con esto, llegamos a lo que Rosa Olivares ha denominado “*el enigma de la abstracción*”. Si para Gauguin *todo arte es abstracto*, por cuanto la percepción subjetiva que cualquier artista realiza en una obra la aleja de la realidad para transformarla en “otra cosa”, ¿qué decir de la fotografía? Adam Fuss en este punto es categórico: puesto que la fotografía (cualquier fotografía, toda fotografía) es la fijación y reproducción de la luz y algún objeto real, no hay abstracción posible en la fotografía. Pero inmediatamente matiza y reconoce: “Estoy fascinado por la abstracción y he pensado mucho en ella en relación con la fotografía y su significado en ella, sobre qué es lo que podría distinguirse como una fotografía abstracta”²⁵. Sin embargo, piense lo que piense Fuss, un repaso a la historia de la fotografía muestra que, de hecho, la fotografía abstracta es una corriente que existe desde sus inicios como lenguaje artístico. Los vanguardistas como ManRay o Moholy-Nagy se planteaban la fotografía como un método de búsqueda. Por su parte, Adam Fuss ha explorado y buscado en sus experimentaciones fotográficas un medio a través del cual transforma objetos y sustancias en siluetas fantasmales y efímeras de “lo real”, como ya queda dicho más arriba. La realidad reiterada de su obra nos habla –más que él mismo- de su dinámico movimiento entre abstracción y representación. De hecho, el propio Fuss reconoce

23 Citado en NEWHALL B. *Historia de la Fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona, 1983.

24 Citado en NEWHALL B, *op. cit.*

25 En VICENTE M, *op. cit.*

que en su obra emblemática *Love* “quería hacer una imagen que comprendiese las cualidades de la figuración y de la línea abstracta dentro de la misma fotografía”²⁶.

Quienes han estudiado la obra de Fuss reconocen unánimemente su prodigioso control de los aspectos técnicos y compositivos. El propio autor apunta: “Cuando yo creo una imagen soy muy puntilloso con la cantidad de luz y controlo dramáticamente la situación”. Sin embargo, este control –que él necesita– lo siente, al mismo tiempo, como su más reiterado “fracaso”. Cuando se le pregunta “¿Qué fracaso?”, señala: “El intentar construir demasiado una estructura estética”. Y ello porque, señala, “me he dado cuenta de que el trabajo que más me gusta es el de aquellos artistas que lidian con el arte sin intentar ejercer un control sobre él, como Pollock o Atget”. Y señala también a la más reconocida autora de fotogramas en la actualidad: “Por ejemplo, en el trabajo de SusanDerges he observado que ejerce menos control, no quiero decir que no tenga un control técnico, sino que tiene menos necesidad de arreglarlo todo, de forma casi estéril, para crear una situación perfecta”. Como, a pesar de todo, no puede renunciar a mantener el control, se esfuerza en lo posible en mantener un estado de tensión entre sus necesidades artísticas y el caos. Quizás por ello se siente particularmente satisfecho con las obras en las que introduce elementos de azar irreductible; es el caso de su serie *Ark*, y de la serie de las serpientes, y de la serie *Invocation* con los bebés flotantes, e incluso en los casos en los que hace reaccionar el *Cibachrome* con vísceras o fluidos corporales (como en las series *Mary*, *Love* y *Details of Love*)²⁷.

Pero volvamos a los principios fundamentales del pensamiento artístico de Adam Fuss. Como queda dicho, Fuss busca con (y en) sus obras la Verdad, que identifica o define como honestidad, y ésta la podemos entender como una faceta de la Bondad. Y aspira a crear cosas bellas. Tenemos, pues, la tríada Verdad-Bondad-Belleza que remite a una prolongada línea de desarrollo del pensamiento clásico, que arranca en Platón y se reinterpreta con los Neoplatónicos. Es decir, en el pensamiento estético (y también ético) de Fuss encontramos un posicionamiento neoplatónico. No es una mera especulación de quien esto escribe, pues ya en 1997 James Crump, en su ensayo sobre la obra de Fuss, señala que la misma ejemplifica una actitud neoplatónica, como también es el caso –añade– de sus colegas británicos SusanDerges, GarryFabian Miller y Christopher Bucklow.

El neoplatonismo de Fuss, como tal, es un idealismo y está estrechamente vinculado con la *metafísica*, también presente en su obra²⁸. Fuss declara: “Siempre he necesitado hacer imágenes que tengan un sentido de *revelación* para el observador y para mí”²⁹. Y parece que lo consigue: así puede justificarse –siquiera en parte– el éxito que Xavier Hufkens le atribuye en producir imágenes con efectos penetrantes en el espectador. Para Fuss, esa “revelación” tiene algo que ver con la belleza,

26 En VICENTE M, *op. cit.*

27 Todas las citas literales del párrafo están tomadas de nuevo de la entrevista concedida a Mercedes Vicente.

28 En palabras de Cheryl Brutvan: “El arte de Adam Fuss a lo largo de casi treinta años de carrera se distingue por su reveladora belleza y su carácter metafísico”. En BRUTVAN, C., *op. cit.*, pág. 15.

29 FUSS A. *Pinhole Photographs*. Smithsonian Institution Press. Washington, 1996.

con el misterio, con la categoría estética de *lo sublime*, claro punto que lo entronca con los postulados del Romanticismo decimonónico. James Crump es categórico al señalar que ese efecto penetrante, revelador, que la imágenes creadas por Fuss producen en el espectador son *avatares*, en el sentido que el término adquiere nada menos que en la obra de Joseph Beuys; avatares que apuntan al viaje espiritual e intelectual del artista como pocas obras han conseguido.

Un prodigio de equilibrio entre estricto control y azar, entre abstracción y figuración, entre visceralidad y espiritualidad, entre lo científico y lo metafísico, de variedad y al mismo tiempo consistencia temática y filosófica, la obra de Adam Fuss no deja indiferente a quien la observa y puede ser contemplada en estos inicios del siglo XXI como un serio, honesto y arriesgado intento de renovar la fotografía abriéndole nuevo caminos desde su más primigenia esencia, regresando a la semilla. El legendario Alfred Stieglitz escribió: "La fotografía es mi pasión... La búsqueda de la Verdad es mi obsesión". Adam Fuss podría asumirlas plenamente.

De dioses y hombres: Un film “asaeteado” transtextualmente

Ana Melendo Cruz
Universidad de Córdoba

RESUMEN

*Nuestro propósito en este trabajo es abordar el análisis de la película de Xavier Beauvois *De dioses y hombres* (2010), en relación a los lazos que la imagen cinematográfica establece con otros discursos artísticos que quedan patentes en la película del cineasta francés. La transtextualidad y la transversalidad que propone el film de Beauvois se pone de manifiesto gracias a esa serie de manifestaciones artísticas que concurren en la película creando vínculos formales entre esta y aquellas que lo pueblan. Sin embargo, no se trata solo de identificarlas, sino de explicar cómo este discurso beauvoisiano asume, desborda o transgrede esos otros que, insertos en dicho film, contribuyen a dotar de sentido plástico la película de Beauvois. La intertextualidad aflora aquí a través de la pintura, la escultura, y el propio cine, manifestando una interdiscursividad que concierne a la forma de representar la realidad, mediante la creación de una suerte de texturas que el cine, a su paso, asume y transforma.*

PALABRAS CLAVE: Beauvois/ La Tour/ Caravaggio/ Mantegna/ Dreyer.

Of gods and men. A transtextually crossed film

ABSTRACT

*In this paper we analyse the film *Of Gods and Men* (2010) directed by Xavier Beauvois. We focus on the links the cinematographic images build with other artistic discourses that are evident in the film of this French filmmaker. The transtextuality and transversality of Beauvois' work are evidenced in the artistic manifestations that merge in the film to create formal links between the two. We not only identify these manifestations, but explain how Beauvois' discourse embraces, goes beyond or transgresses the other discourses inserted in the film to give the work its artistic quality. Intertextuality emerges in the film through painting, sculpture, and cinema itself to create an interdiscursive reality through the textures that cinema appropriates and transforms.*

KEY WORDS: Beauvois/ La Tour/ Caravaggio/ Mantegna/ Dreyer.

1. INTRODUCCIÓN.

Barthes explica en *La cámara lúcida*, cómo no fueron los pintores quienes inventaron la fotografía, sino los químicos: “La fotografía solo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió imprimir directamente los rayos luminosos por un objeto iluminado de modo diverso”¹; y sin embargo, la hermandad entre ambas, desde que se produce el nacimiento de la huella

* MELENDO CRUZ, Ana: “De dioses y hombres: Un film “asaeteado” transtextualmente”, en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 493-512. Fecha de recepción: marzo 2012.

1 BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 142.

de un referente real sobre el metal, ha venido siendo indisoluble, estableciéndose entre una y otra, y posteriormente entre las dos y la imagen cinematográfica, unos lazos cada vez más fuertes que abundan, mediante caminos de ida y vuelta, en el establecimiento de una plástica común en muchos de los discursos artísticos, ya sean pictóricos, fotográficos o cinematográficos, que han tenido lugar a partir de entonces. Es precisamente ahí, en ese juego de reminiscencias e influencias plásticas, donde se detiene *De dioses y hombres* (2010), del cineasta francés Xavier Beauvois².

En el análisis que ahora comenzamos con respecto a dicho film, partimos de la idea de Aumont y Marie al considerar:

“El film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico) y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución”³.

En este sentido, entendemos que el film objeto de estudio se presenta como un *espacio textual* complejo capaz de suministrar una serie de datos que van más allá del contexto histórico o la biografía del autor. Atendiendo a esta metodología, podemos establecer un estudio de la historia del cine desde la transversalidad. Es decir, teniendo en cuenta para ello una serie de manifestaciones artísticas que concurren en un film determinado creando vínculos formales entre este y aquellas que lo pueblan. Se hace necesario, por tanto, poner al desnudo los elementos que en esta obra se desencadenan para entender el sentido que produce⁴. Y es en ese destape de recursos donde entra en juego el término utilizado por G. Genette, la transtextualidad, refiriéndose con él a “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos”⁵. *De dioses y hombres*, se constituye, como veremos, en un mosaico de citas donde otros textos pueden ser leídos. Sin embargo, no se trata solo de identificar aquellas que desde el punto de vista artístico aparecen en dicho film, sino de explicar cómo este asume, desborda o transgrede esos otros textos que contribuyen a dotar de sentido plástico la película de Beauvois. La intertextualidad aflora en este film mediante manifestaciones artísticas como la pintura y la escultura, pero también en torno al propio cine, todas ellas imbricadas en una interdiscursividad que concierne a la forma de representar la realidad en una suerte de texturas que el cine, a su paso, asume y transforma.

2 Es cierto que, tal y como ha sido anotado por TESSÉ, J. P.: “El recurso a referencia pictóricas es habitual en Beauvois (...) Recordemos la manera de retomar *La bebedora de absenta* de Degas, en *Le petit Lieutenant*”. En “Entrevista Xavier Beauvois”, *Cahiers du Cinema* (España), nº 41, Madrid, enero 2011, pág. 18.

3 AUMONT, J. y MARIE, M.: *L'analyse des films*, París, Nathan, 1988, pág. 8.

4 ZUNZUNEGUI, S., “Tres tristes tópicos”, en MARZAL, J. y GÓMEZ TARÍN, F.J. (ed.), *Metodologías de análisis del film*, op., cit., pág. 28.

5 GENETTE, G.: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 19.

2. CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO.

De dioses y hombres es una película basada en un hecho real. Los acontecimientos se desarrollan en un monasterio en las montañas del Atlas, concretamente en Thibirine, Argelia. Allí, unos monjes cistercienses trapenses, viven en total armonía con su entorno y con la población musulmana que los rodea. El film se centra en el período comprendido entre 1993 y 1996, año en que se produce el secuestro y asesinato de los mismos.

La situación de alerta entre la comunidad se desencadena en el momento en que unos fundamentalistas islámicos asesinan a un grupo de trabajadores extranjeros, provocando así el pánico por toda la región. Es entonces cuando el ejército ofrece protección a esta comunidad de religiosos, y es también cuando a ellos les asaltan las dudas con respecto a lo que deben hacer en relación a su seguridad, su vida, y el deber en cuanto a la vocación como "hombres de Dios". El dilema se plantea con el ultimátum que los guerrilleros emiten a todos los extranjeros residentes en Argelia para que salgan del país. Cada monje debe decidir de acuerdo con lo que está en juego a nivel humano, político y religioso, profundizando, además, en su alma y su conciencia. La tensión dramática acompaña la vida diaria, tanto práctica como mística, de la comunidad: sus fuertes ataduras con los habitantes del pueblo vecino, así como el espíritu de paz y caridad que intentan oponer a la violencia que corroe el país.

Aunque Xavier Beauvois no se esfuerza por recrear con exactitud los detalles de una realidad histórica, convendría, para situarnos en el contexto social y político, hacer referencia a algunos de los acontecimientos que durante esos años se estaban viviendo en el país y algunos otros que tuvieron lugar en relación al caso en el que se basa el film.

Pues bien, el 26 de diciembre de 1991 se constituye en una fecha clave puesto que el Frente Islámico de Salvación (FIS) gana la primera vuelta de las elecciones legislativas en Argelia. Un año después, se declara el estado de excepción y el presidente Mohamed Boudiaf es asesinado. En octubre de 1993, el Grupo Islamista Armado (GIA) da un ultimátum ordenando a todos los extranjeros que abandonen el país, y el 26 de marzo de 1996, un grupo armado secuestra a siete monjes en Tibhirine.

A partir de entonces, se emprenden una serie de investigaciones en relación a la desaparición de los religiosos, y en 1996 el GIA reivindica el secuestro de los siete monjes, anunciando, unos meses después, el asesinato de los mismos, dado el rotundo fracaso de las negociaciones entre los gobiernos francés y argelino. Posteriormente se encuentran las cabezas de los siete monjes en una carretera cerca de Medea.

Pero los asesinatos no cesan, y las sospechas acerca del papel del ejército en relación a algunos de ellos, y en diversos secuestros que tienen lugar en Argelia se acrecientan cada vez más, sobre todo después de la matanza de los habitantes de Bentahla en septiembre de 1997. Sin embargo, un año después comienza a disminuir la violencia y la inestabilidad, atisbándose el principio de una política de reconciliación.

No obstante, el caso de los monjes no cae en el olvido ni para las familias de

estos, ni para la orden religiosa. Por eso, en el año 2003, algunos miembros de la familia de uno de ellos, junto con un abad cisterciense, requieren que se reabra el caso judicialmente y ponen en duda la versión oficial ofrecida por el gobierno argelino.

Entre tanto, tiene lugar el referéndum del 29 de diciembre de 2005, cuyo resultado apoya la Carta de Reconciliación Nacional propuesta por el presidente Buteflika, por la que se concede la amnistía condicional a miembros de grupos armados que actuaron en los noventa y se prohíbe cualquier debate acerca de este periodo de la historia de Argelia. Finalmente, cuatro años más tarde, el gobierno francés desclasifica cierto número de documentos después de que el antiguo agregado de Defensa en Argel afirme que los siete monjes fueron víctimas de un error cometido por el ejército argelino.

Es cierto que el asesinato de los siete monjes franceses del Tibhirine marcó el apogeo de la violencia y de las atrocidades que azotaban Argelia como resultado del enfrentamiento entre el gobierno y grupos extremistas decididos a derrocarlo, sin embargo, no es este aspecto de la historia lo que le interesa mostrar al cineasta francés. De acuerdo con la afirmación realizada por José Enrique Monterde, "*De dioses y hombres* no puede entenderse en sentido estricto como una aproximación a los acontecimientos políticos y bélicos que asolaron Argelia en esos años. Sus méritos son otros"⁶. De ahí que Xavier Beauvois adopte el punto de vista de los monjes mostrando el ritmo de la vida en un monasterio cisterciense, logrando así penetrar en las distintas texturas con las que la imagen cinematográfica se funde en una suerte de diálogo plástico entre esta y aquellas otras. Tal y como ha sido señalado por Ángel Quintana:

"Su propósito no es realizar una película religiosa ni articular una mirada laica que le permita distanciarse de la vida religiosa que muestra. El reto consiste en filmar con rigor los diferentes rituales de un grupo de hombres que creen en la exaltación mística"⁷.

3. REVERBERACIONES INTERTEXTUALES EN *DE DIOS Y HOMBRES*.

Como señalábamos con anterioridad, *De dioses y hombres* incorpora materiales procedentes de otros textos que ponen a dialogar dicho film con aquellos, desbordando la dimensión textual del mismo. Sin embargo, enumerar la lista de intertextos que encierra la película de Beauvois no es nuestro principal objetivo, ese solo sería el primer paso de un estudio que pretende centrarse en el desciframiento de una serie de códigos visuales en los que se inscriben las relaciones transtextuales de la película con las demás artes.

De dioses y hombres comienza con el plano general de un amanecer sobre el que se perfilan los contornos de la cadena montañosa que se alza frente a Tibhirine. Situado a 100 kilómetros de Argel, sobre la ruta del Sur que conduce a Tamarrasset,

6 MONTERDE, J. E.: "Entre la crónica y la estilización", en *Cahiers du Cinema (España)*, nº 41, Madrid, enero 2011, pág. 14.

7 QUINTANA, A., "De silencio y de humildad", en *Cahiers du Cinema (España)*, nº 41, Madrid, enero 2011, pág. 12.

pasando por Medea a 985 metros de altura, el invierno es rudo en este monasterio, pero un viento glacial suele disipar la bruma, mostrando el grandioso espectáculo de los contrafuertes del Atlas que desde el mismo pueden ser contemplados. Sobre ellos, en este primer plano con el que abre el film, se impresionan las palabras que conforman el Salmo 81 de la Biblia: "Yo os dije: ¡vosotros sois dioses, hijos del Altísimo, todos, pero como hombres moriréis y como cualquier príncipe todos caeréis!", unas palabras que introducen la muerte desde el inicio mismo.

La inmensidad del paisaje da paso, tras un corte de montaje, a un espacio interior de clausura: el angosto pasillo a lo largo del cual se sitúan las celdas de los monjes en las que dormían la noche que tuvo lugar el secuestro de los terroristas. Uno a uno van desfilando, de espaldas al espectador, mientras acuden a maitines, hacia el fondo de un espacio bañado por una luz tenebrista que, a partir de ahora, cobra un protagonismo esencial en determinados momentos del film. Esta, que sin duda hunde sus raíces en la pintura de Caravaggio y de Georges de La Tour, junto con la fijez a la frontalidad del encuadre que caracteriza a este plano, y a los, inmediatamente, posteriores a él, dan cuenta de cómo ambas texturas, la pictórica y la cinematográfica, se funden, ya desde el comienzo, en una suerte de diálogo a través del cual se inicia la entidad plástica de las imágenes que configuran la película de Beauvois.

Este diálogo intertextual nos obliga a referirnos a la diferenciación que establece Agustín Gómez entre los distintos tipos de intertextualidad que pueden darse en relación a la pintura y el cine. Según el autor, por un lado debemos hablar de *influencias* para referirnos al momento en que "los realizadores utilizan de manera inconsciente, involuntaria o de forma no pretendida una obra artística como valor expresivo en un film"⁸ y por otro, hemos de mencionar las *presencias* para hacer constar que "la relación intertextual siempre resulta más evidente cuando los dos textos se relacionan de una manera manifiesta (...) voluntaria"⁹. En el caso que nos ocupa cobra especial sentido el segundo de los términos utilizados por el autor para dar cuenta de las relaciones intertextuales que se dan cita en el mismo, puesto que consideramos que el universo plástico del film se basa precisamente en la *presencia* manifiesta de otros discursos, aunque no sea desdeñable en otras ocasiones el primero de ellos referido a las *influencias*.

Así, los monjes son mostrados en estos primeros planos como los protagonistas de diversos encuadres pictóricos, que la cámara cinematográfica crea introduciendo al espectador en el quehacer diario de esta congregación de monjes cistercienses trapenses, deteniéndose, de este modo, en la celebración de parte de la liturgia, o en las horas de estudio de los mismos [1]. Todo ello, presidido por el ambiente tenebrista al que anteriormente hemos hecho referencia, y por el estatismo interior de dichos encuadres, levemente alterado en ocasiones por los imperceptibles desplazamientos coreográficos que los monjes llevan a cabo mientras cantan la liturgia. Este momento está impregnado de una sobriedad extrema, a la que se añade la ausencia de cualquier

8 GÓMEZ GÓMEZ, A., "Referencias intertextuales: pintura y cine". En CANTOS, A. y PAREJO, N. (coords.): *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*, Málaga, Centro de Arte Contemporáneo, 2005, pág. 36.

9 *Ibidem.*, págs. 40-41.



I. De Dioses y hombres (Xavier Beauvois, 2010).

tipo de acompañamiento instrumental y la absoluta soledad en que se celebra. De manera que, como dice Ángel Quintana, “en la primera parte, el relato se articula a partir de la contemplación de un mundo, y se centra después en el efecto de la amenaza”¹⁰.

Llegados a este punto, y con la intención de que se entienda con mayor precisión la importancia de estas labores, convendría señalar que el monacato cisterciense es un movimiento de renovación, tanto de la vida monástica como, sobre todo, del hombre mismo. Se trata, en efecto, de lograr que el hombre se despoje de lo viejo para hallar al hombre renovado: un programa evangélico que recoge ya el *Exordium parvum*, el primer documento cisterciense y la Carta de Caridad. Las virtudes del hombre nuevo no son pueriles innovaciones sino, esencialmente, volver a las raíces de la vida cristiana y, para el monje en concreto, a la estricta observancia de la regla benedictina.

En las Constituciones¹¹, actualmente en vigor y actualizadas, se recoge cómo los monasterios de monjes y monjas, seguidores de la observancia cisterciense, se extendieron más allá de la Europa occidental, y cómo la vida y trabajo de muchos de ellos creó un valioso patrimonio espiritual, que se encuentra reflejado de forma particular en sus escritos y en su canto, en su arquitectura y arte, e incluso en la sabia administración de sus propiedades.

Efectivamente, la película, que se constituye en un canto a la solidaridad, la tolerancia y la fraternidad entre los hombres, pone de manifiesto la importancia de la presencia de este pequeño monasterio como núcleo vital de una comunidad musulmana que convive desde hace muchos años con esta congregación de monjes, quienes, a su vez, participan de los acontecimientos sociales y religiosos, y de las decisiones que en el pueblo tienen lugar. Por eso, en un segundo momento, la cámara se ubica en el exterior del recinto religioso, describiendo el amanecer del pueblo que ha acogido en su seno a esta congregación cristiana: la materialidad de sus casas, sus calles y los propios habitantes; mientras, fuera de campo, se oyen los sonidos del despertar de las gentes humildes que habitan en Tibhirine [2]. Después, la cámara acompaña a uno de los hombres de este pequeño pueblo hasta desembocar con su movimiento en la cima de la montaña en la que se encuentra ubicado el monasterio cisterciense, que bañado

¹⁰ QUINTANA, A., *op. cit.*, pág. 12.

¹¹ *Constituciones de la Orden Cisterciense de la Estrecha Observancia*, Roma, 1990. Pueden leerse completas en <http://www.monasteriodelaoliva.eu/>

2. De Dioses y hombres.



por el sol y rodeado de árboles frondosos, parece estar cosiendo pasado y presente, en esa idea inicial de la reforma cisterciense en la que, según Juan M^a de la Torre [3]:

“Parece como si estuviéramos ante un renacimiento de la fontanal civilización europea, como si reviviera de alguna manera la *polis griega* en el seno de la sociedad feudal cuando cada hombre se sentía libre desarrollando en un ambiente adecuado sus mejores aptitudes. Nos hallamos ante una *nueva polis*, el monasterio cisterciense, que adopta una configuración religiosa, sociopolítica y geográfica, completamente nueva respecto al monasterio tradicional. Aquí no existen abadías y prioratos como en la institución cluniacense. Aquí hay iglesias, como decían ellos, esto es, *convocados* libremente para vivir y ocupar unos lugares en compromiso humano religioso y social, adoptando la forma simbólica de un pulpo”¹².

Pues bien, ese pulpo de vida interior y contemplativa, extiende sus tentáculos hacia el exterior del monasterio, que es mostrado a través de unas imágenes en las que destaca el realismo y la ternura como base de la convivencia entre dos culturas antagónicas y próximas a la vez¹³. Y como espacio intermedio entre ambos mundos, el patio, una antesala en la que la figura de la Virgen ocupa un papel primordial, puesto que Bernardo de Claraval, impulsor de la orden, promovió siempre la devoción a la Virgen María. Por eso, el film le dedica tres planos sostenidos que anticipan los acontecimientos que tendrán lugar a continuación. El primero de ellos bañado por la luz del sol, porque lo que se aproxima a continuación es la fiesta del pueblo musulmán que celebra la circuncisión de uno de sus hijos, una celebración a la que también asisten los monjes. En el segundo de los tres, cae la noche y sobre la figura de la Virgen se desliza el agua de lluvia, después de que los terroristas se hayan marchado y el Abad Christian llora a solas; el cielo también llora por lo que vendrá después. El tercero muestra a María cubierta por la nieve por la que desaparecerán los mártires antes de alcanzar su destino: la muerte; mientras tanto se oye la voz del

12 DE LA TORRE, J. M^a.: “Cister y Europa” [Online], puede leerse en: http://www.poblet.cat/ptw_files/cma/Content/Fundaci/_1_Ciclo__1_Jornada__Conferencia_JM_Torre__Cister_y_Europa.pdf

13 Subrayando esta idea la voz *over* del hermano Christian, quien va enumerando los títulos de los libros que aparecen en su escritorio, a cuya lectura recurre con frecuencia: “*Diálogos con Cristo, La regla de San Benito, El Corán, Las florecillas de San Francisco de Asís*”.



3. De Dioses y hombres.

Padre Christian leyendo él mismo la carta que, en un momento anterior del film, ha dejado sobre su escritorio, precisamente al lado de una imagen de la Virgen.

3. 1. INSEMINACIÓN PICTÓRICA EN DE DIOS Y HOMBRES.

La presencia de la pintura en el cine puede ser física y concreta, incluyendo en el fotograma la reproducción de algún lienzo famoso, o se puede hacer de la pintura el hilo argumental de un film, o incluso llegar a una referencia aún más explícita en el llamado *tableau vivant*. Según Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras:

“Uno de los modos en que la pintura está presente en el cine, uno de los más simples por su evidencia, pero el más complejo por su significado, es la presencia directa de cuadros. Mas allá de recoger en la pantalla rasgos de estilo de tal o cual pintor, o intentar reflejar una estética concreta, se trata aquí de llevar un cuadro a la pantalla. El cuadro puede aparecer de dos maneras: con objeto en sí mismo, formando parte del *atrezzo*, en cuyo caso se asume una clara función de reencuadre, o representado por los actores en el encuadre, es decir, como *tableau vivant*, lo que revela siempre una reflexión en torno a la representación visual”¹⁴.

Nos hemos referido con anterioridad al interés manifiesto de la película que nos ocupa por crear imágenes vinculadas a un determinado universo pictórico. Para ello, Beauvois, no solo recrea algunos textos pictóricos mediante el citado *tableau vivant*, sino que recurre a la representación dentro de la representación con la intención de establecer un símil que le permita al espectador extraer una idea. Pero también recoge en la pantalla determinados rasgos de estilo que nos lleva a pensar en una estética concreta. Sin embargo, el cineasta francés, lejos de caer en el “pictorialismo cinematográfico”, despliega todos los recursos que el cine le ofrece creando así, un discurso puramente cinematográfico que se ve preñado, a través de una inseminación constante, de su hermana, la pintura. El mismo cineasta declara:

14 ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J.: *La pintura en el cine*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 165.

“Soy hijo de la crítica, tuve como profesores particulares a Jean Douchet y Serge Daney, fui ayudante de André Téchiné, así que tuve tiempo de forjarme una moral. He aprendido a respetar el cine, puesto que le debo todo, le debo estar aquí, ahora, escuchando las tórtolas en los campos normandos. Daney me decía: “No hagas imágenes, haz planos”. Eso me ayudó a despegar”¹⁵.

En esa idea apuntada por Beauvois, la película se construye desde el comienzo a base de planos que destilan olor y sabor pictórico. Los primeros de ellos, esos que se destinan a mostrar la vida contemplativa de los monjes, aparecen con una marcada influencia de la pintura tenebrista, porque a través de un determinado uso de la luz, el cineasta moldea

plásticamente las figuras representadas en el interior del encuadre, resaltando las partes más elocuentes y dejando el resto en penumbra (ver figura 1). De esta manera, el cineasta francés aprovecha el modo de hacer de George de La Tour quien, más influenciado por los tenebristas holandeses que por Caravaggio, opta por situar un foco de luz concreto, interior al propio cuadro -una vela, una antorcha, o cualquier otro tipo de luz artificial- con la intención de establecer las zonas de luces y sombras, y el juego de volúmenes que caracteriza a su obra. A este particular uso de la luz, que es retomado por Beauvois, cabe añadir el esquematismo al que son sometidos los personajes que pueblan el encuadre a través del punto de vista adoptado por la cámara, comparable, igualmente, al tratamiento que establece La Tour con las figuras que aparecen representadas en sus cuadros. Pensemos, por ejemplo, en algunas partes del cuerpo de la *Magdalena penitente* (1638-43), ejecutadas de manera que la figura se aproxima a la textura y el hieratismo de un maniquí [4].

Sin embargo, este tratamiento de la luz y la plasticidad del encuadre, asociado a la vida interior del convento y a la vida, igualmente interior, de cada uno de los monjes que lo habitan, sufre un quiebro en un momento determinante del film: ese en el que uno de los monjes, en la penumbra de su celda, pide a Dios que no lo



4. *Georges de la Tour: Magdalena penitente (1638-43).*

15 QUINTANA, A.: *op. cit.*, pág. 12.



5. *De Dioses y hombres.*

abandone. Entonces, el cineasta francés opta por emplear la luz de sótano o de bodega¹⁶ iluminando parte del rostro del representado, dejando en sombra el resto del encuadre. La luz esta vez procede de un lugar impreciso que queda fuera de cuadro, poniendo en práctica así el modo de hacer de Caravaggio. A este plano le suceden otros dos. En el primero de ellos este mismo hermano es mostrado de espaldas al espectador y de rodillas ante el altar, mientras una ventana que aparece a la izquierda del encuadre, deja traspasar la luz que ilumina la escena. Un corte de montaje trae consigo el segundo de estos planos, y con él un acortamiento de la escala y un cambio en el punto de vista. Ahora el protagonista es el haz de luz que penetra por el vano desde la esquina superior izquierda del encuadre y llena la figura del monje cuyo rostro, invadido por el sentimiento, permanece cabizbajo; una luz que, por un lado podríamos calificar de apta para representar la realidad física, y por otro, para encarnar lo divino, convirtiéndose así en una luz simbólica [5]. Con ella Beauvois capta el momento más dramático de la acción, ese en el que el hermano asume su destino, en la misma idea en que Caravaggio lo planteó en obras como *La vocación de San Mateo* (1599) [6]. En este lienzo, el pintor italiano representa un haz de luz, física y simbólica a la vez, que baña la composición en diagonal, subrayando así el componente dramático que tiene el instante mismo de la conversión del apóstol.

Pero la presencia de Caravaggio se explicita en el film en un momento posterior, ese en el que el hermano Luc, el médico de la congregación, escribe sus meditaciones sobre la situación a la que se han visto abocados él y sus compañeros. El monje es mostrado en un plano en el que podemos apreciar su rostro en plano detalle, y al fondo del mismo, desenfocado, aparece una copia del *Cristo atado a la columna* (1606-7) del pintor italiano [7]. Al mismo tiempo, la voz en off del hermano, hace al espectador partícipe de los pensamientos de este. Una cita de Pascal: “Los hombres nunca comenten el mal más plena y alegremente que cuando lo hacen por convicciones religiosas”, es el inicio de un monólogo interior en el que el anciano llega a la conclusión de que la pobreza, el fracaso y la muerte, el martirio en definitiva, es el camino que conduce hasta Dios; un martirio que subyace, presente en el encuadre, en la pintura que representa parte del castigo al que fue sometido Cristo, sufrimiento, además, con el que Caravaggio se identificaba en su etapa de exilio y que anticipa

¹⁶ Se utiliza este término en referencia al modo de iluminación caravaggiesca.

el de los monjes que van a morir en manos de asesinos, al igual que el Redentor. Por eso, seguidamente se produce un corte de montaje que trae consigo un nuevo plano, y con él un detalle de la pintura de Caravaggio: un detalle en el que aparece el rostro de Cristo manifestando el dolor por los azotes recibidos, y el torso desnudo al servicio de los dos esbirros que infringen el castigo. El plano permanece fijo hasta recoger en su interior la cabeza del hermano Luc quien, después de haber entrado por la derecha del encuadre, posa su cabeza sobre el cuerpo de Cristo [8], en una suerte de unión plástica, de fusión de texturas, la pictórica y la cinematográfica, en la que el anciano



6. Caravaggio: *La vocación de San Mateo* (1599).

parece recibir también los azotes destinados a su Dios, quien también fue hombre, un Dios y un hombre en cuyo cuerpo, lo vemos en el siguiente plano de escala aún más corta, ahora el anciano busca consuelo para lo que está por llegar.

Pues bien, dentro de esta encrucijada de *influencias* y *presencias* tenebristas que se dan cita en *De dioses y hombres*, no podemos dejar de mencionar la influencia de otro de los grandes pintores del S. XVII en cuya obra repercute también la del maestro Caravaggio. Nos estamos refiriendo a Zurbarán, uno de los máximos representantes del naturalismo tenebrista en el Barroco español. Pensemos en los momentos en los que esta congregación de monjes cistercienses se reúnen en el refectorio para tomar sus alimentos, en los que no cabe por más que pensar en obras como *San Hugo en el refectorio* (1630-35). Sin embargo, basta solo con ver a los monjes y sus atuendos para pensar, no solo en la pintura de Zurbarán, sino en algunos de sus seguidores como el fotógrafo español Ortíz Echagüe¹⁷. Beauvois, al igual que sus antecesores, explora en la urdimbre de las telas, desplegando una escenografía ritual que pone en marcha mediante unas imágenes que representan el momento en que los monjes descuelgan y se introducen en la cogulla blanca que los distingue de los benedictinos, pero también por medio del sonido provocado por el roce de sus cuerpos y el propio hábito momentos antes de iniciar la liturgia [9]. El cineasta francés, subraya el protagonismo de estos hábitos, al igual que lo hicieran Zurbarán y Ortíz de Echagüe, a través del contraste

17 En su obra *La España mística*, el fotógrafo español describe el hábito de los monjes como el "motivo de las más bellas creaciones de nuestros pintores y escultores religiosos desde los tiempos en que estos cincelaban los relieves de las estilizadas figuras de los monjes yacentes, que pueden contemplarse en las losas sepulcrales del monasterio de Poblet (Tarragona)". En GONZÁLEZ, M.: *José Ortíz Echagüe*, Madrid, Fondo fotográfico Universidad de Navarra-Fundación Universitaria de Navarra-VEGAP, 2007, pág. 37.



7. De Dioses y hombres.



8. De Dioses y hombres.

de sus pliegues y el sonido que estos provocan, por encima de quienes los llevan, confrontando mediante este gesto lo humano y lo sagrado.

Pero la *presencia* pictórica en la película de Beauvois no termina aquí. El cineasta echa mano del *tableau vivant* en una de las citas más llamativas y también más evidentes del film: aquella que trae consigo la presencia de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (1474) de Andrea Mantegna [10]. Es bien conocida la revolución artística que supuso en la época este óleo sobre tabla del pintor italiano. A partir de un violentísimo escorzo, y haciendo un uso magistral de la perspectiva, Mantegna consigue que la muerte se abalance hacia los espectadores a través de la figura de Cristo: de sus llagas, de su vientre hundido y del patetismo de su rostro, provocando casi una agresión en aquellos que contemplan la parte más humana de Cristo y el dolor de su Madre y su discípulo Juan, el amado. Sin embargo, este *tableau vivant* que tiene lugar en *De dioses y hombres*, está protagonizado por aquel que representa la muerte para “estos hombres de Dios”, para la congregación de monjes que habitan en Thibirine. Efectivamente Beauvois imita al detalle el punto de vista inaugurado por el pintor italiano y la ejecución de la figura, despojando, eso sí, a esta nueva composición, de las imágenes de María y San Juan. “Son los encuadres más bellos que existen [dice el cineasta francés], ¿por qué hacerlo peor? Y además, me divertía poner a un islamita en el lugar de Cristo (...)”¹⁸ [11]. No obstante, más allá del gesto divertido de Beauvois, y del parangón iconográfico que podemos establecer

18 TESSÉ, J. P.: *op. cit.*, pág. 16.

9. De Dioses y hombres.



10. Andrea Mantegna: Lamentación sobre el Cristo muerto (1474).

entre una y otra imagen, la pictórica y la cinematográfica, la figura del islamita herido sustituyendo a Cristo, supone para el espectador una perversión que recalca en el ámbito de lo punzante, y por tanto de la agresión, alcanzado así ambos artistas un mismo resultado. Y para aquellos que este gesto perverso y trasgresor pueda haber pasado desapercibido, tras un corte de montaje, aparece un plano detalle del costado del terrorista en el que podemos observar los agujeros de bala que le han ocasionado casi la muerte, dos heridas que siguen insistiendo en la misma idea anotada con anterioridad. Esta vez,

el cineasta francés recurre a la escultura, más concretamente a la imaginería, y como si de un *Cristo yacente* de Gregorio Fernández se tratara, muestra una visión descarnada de las llagas del terrorista que llevan al espectador hasta el costado de Cristo cruentamente lacerado, despertando así la piedad a través del imaginario colectivo de un pueblo familiarizado con estos motivos expresionistas [12].

3. 2. CINE MÁS CINE.

En este proceso de transtextualidad y transversalidad que tiene lugar en *De dioses y hombres* no podemos dejar de referirnos a la presencia y el protagonismo que en el film se concede a otros textos cinematográficos. Y es que, la película de Beauvois, incorpora a su discurso fílmico otros, que procedentes del propio cine reelabora e, igual que hiciera con la pintura o la escultura, transgrede. Es lo que José Antonio Pérez



11. *De Dioses y hombres.*



12. *De Dioses y hombres.*

Bowie ha definido como *resemantización de imágenes de archivo*, refiriéndose a:

“La manipulación a que son sometidas imágenes filmadas en una época anterior con el objetivo de dotarlas de un nuevo sentido o de leerlas a la luz de un nuevo contexto lo que confiere su carácter transgresor a este tipo de prácticas cinematográficas”¹⁹.

En este sentido adquiere especial relevancia el plano del terrorista islámico como intertexto del *Cristo muerto* de Mantegna. Y es que, esta imagen actúa en el film como un elemento bisagra entre la pintura y el propio cine, ya que, el óleo del pintor italiano funciona como intertexto, igualmente, en un film de Pier Paolo Pasolini titulado *Mamma Roma* (1962) en el que se articula una transgresión parecida a la que tiene lugar en *De dioses y hombres*.

Tal y como afirma Jesús González Requena: “En el tramo final de su film, Pasolini realiza una precisa y explícita referencia al *Cristo muerto* de Mantegna”²⁰. Sin embargo, como bien dice este autor, la figura de Cristo es sustituida en la película del cineasta italiano por un adolescente del arrabal romano hijo de una prostituta apodada Mamma Roma, que es arrestado tras cometer un robo y ser tomado por loco [13]. Es decir, Pasolini convierte un objeto de la realidad, el cuadro de Mantegna, en significante cinematográfico componiendo una imagen que ya no es un signo natural,

19 PÉREZ BOWIE, J. A.: *Leer el cine*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, pág. 149.

20 GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Amor y Horror”, en *Trama y Fondo*, nº 28, Valladolid, 2010, pág. 46.



13. *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962).

sino otro de naturaleza representativa, a través del cual el cuadro adquiere un nuevo sentido. Porque “el cine para Pasolini, se presenta como una práctica significativa más, esta ejecutada en concreto sobre un material de índole audiovisual en el que se moldea un lenguaje cinematográfico espacio-temporal, figurativo y viviente”²¹. De esta forma, la imagen creada por Beauvois a partir de la pintura de Mantegna, nos traslada al texto originario en cuanto a la iconografía planteada, pero también al de Pasolini, en la medida en que los dos suponen una transformación o relectura perversa de la raíz de ambos: el óleo quattrocentista del pintor italiano²².

Pues bien, en este juego de transformaciones, hemos de recalcar en la secuencia culmen del film, el momento en que tiene lugar la última cena de los monjes. Una secuencia en la que la palabra es sustituida por la música, en concreto por *El lago de los cisnes* (Tchaikovski, 1877). El hermano Luc acciona el *play* de un viejo radiocassette y reparte el vino entre sus compañeros, vino que metaforiza la sangre del propio Cristo. El espíritu de los monjes parece elevarse por momentos y la apoteosis de la escena es subrayada por el uso de panorámicas y distintos cortes de montaje que van dejando paso a planos, de escala cada vez más corta, ocupados por los rostros de los monjes en los que la cámara penetra hasta escudriñar en las diferentes texturas y la materialidad de cada uno de ellos: en sus ojos bañados en lágrimas, tristes y alegres al mismo tiempo; en las arrugas propias de la edad y en los pliegues de su piel, surgidos por la sonrisa o el temblor de unos labios que no saben si extenderse por la alegría o encogerse por el arrebató. Poco a poco, a través de primerísimos planos, se va perdiendo toda referencia espacial, hasta ser sustituida

21 Recogido en: PÉREZ BOWIE, J. A.: *op. cit.*, pág. 17.

22 En un momento posterior del film, ese en el que el hermano Christian es llamado por el ejército para que reconozca el cadáver del terrorista, se insiste en esta idea. El cadáver ya aparece cubierto con una sábana, en un escorzo muy parecido al que plantea Mantegna, pero ahora está más próximo a la figura del maquis de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) que también aparece muerto, en la misma sala donde se proyectan las películas que llegan al pueblo, y que habrá de ser reconocido por Fernando, el protagonista del film.



14. *De Dioses y hombres.*

por un exceso de carnalidad, una carnalidad mística que rebosa bondad [14]. El mismo Beauvois afirma: “Sabía que iba a hacer esta escena, así que no tenía sentido malgastar mis objetivos, no iba a hacer primeros planos parecidos antes de llegar a ella”²³.

Es así como, el protagonismo concedido por el cineasta francés a la acción de la cámara en favor de mostrar la materialidad carnal y penetrar en la psicología de los personajes en el momento



15. *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

álgido del film, nos lleva a pensar de nuevo en el carácter intertextual que se da en el discurso beauvoisiano, porque este mismo recurso sería utilizado algunos años antes por Carl Theodor Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* (1928). Efectivamente, Bazin describe cómo el cineasta danés utiliza sistemáticamente los primeros planos –o planos fluyentes según el propio Dreyer²⁴- y los ángulos extraños para pervertir el espacio recurriendo constantemente a la expresión humana [15]:

“Allí no tiene importancia [dice Bazin] que los actores actúen bien; en revancha, la verruga del Obispo Cauchon o las manchas vinosas de Jean d’Yd son parte integrante de la acción. En este drama visto al microscopio, la naturaleza entera palpita en cada poro de la piel. El desplazamiento de una arruga, el pellizcarse un labio con los movimientos sísmicos y las mareas, el flujo y el reflujo de esta geografía humana”²⁵.

23 TESSÉ, J. P.: *op. cit.*, pág. 16.

24 En DELEUZE, G., *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós, 2000, pág. 158.

25 BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000, pág. 187.

Gille Deleuze, por su parte, afirma que Dreyer "pone al espacio de dos dimensiones en relación inmediata con el afecto, con una cuarta y quinta dimensiones, Tiempo y Espíritu"²⁶. De este modo, el film de Beauvois pone de manifiesto la idea señalada ya por Roberto Equisoain de que:

"*La pasión de Juana de Arco* no es solamente un film, sino que se ha convertido en un icono que escapa a las limitaciones de la propia película, que ha pasado a formar parte de la imaginería cultural del cine; la película se encuentra en una red de referencias religiosas, históricas, culturales y mediáticas"²⁷.

Por eso, el cineasta francés se basa en el texto dreyeriano, para expresar una experiencia espiritual pura que es transmitida a través de los rostros de los monjes. Hemos de tener en cuenta, tal y como afirma Roberto Equiosain que:

"El gran tema de Dreyer en su filmografía es la cuestión religiosa, la espiritualidad y especialmente la fe. Su preocupación fundamental es la búsqueda del significado de fe, de una experiencia religiosa no racional (...) Juana así representa la intuición y la fe, frente a los jueces, quienes encarnan la ley"²⁸.

También Beauvois se embarca con esta secuencia en la búsqueda de una experiencia religiosa no racional. Sin embargo, la transgresión del discurso del cineasta francés con respecto al del cineasta danés, reside en que los ejecutores de Dreyer ocupan en *De dioses y hombres* el lugar reservado en *La pasión de Juana de Arco* a la joven Juana, de manera que los verdugos se convierten en víctimas de la crueldad y la irracionalidad. Es decir, que Beauvois vuelve a invertir el mensaje que encierra el texto originario, tal y como hiciera con el *Cristo muerto* de Mantegna en relación a la figura del terrorista islámico, redimiendo de esta forma a los monjes inquisidores de Dreyer mediante una reencarnación visual de los mismos en los hermanos del monasterio de Thibirine.

4. LA URDIMBRE SONORA.

En este abanico de texturas que configura el entramado plástico de *De dioses y hombres*, no podemos olvidarnos de la urdimbre que va tejiendo la componente sonora del film. En la película que nos ocupa, el sonido no se supedita en ningún caso a la imagen, de manera que ambos cobran un protagonismo fundamental. Desde el

26 DELEUZE, G.: *op. cit.*, pág. 158.

27 EQUIOSAIN, R.: "Juana, Dreyer y yo", en PÉREZ BOWIE, J. A. (ed.), *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pág. 353.

28 *Ibidem*, pág. 353.

comienzo, la película plantea una completa interacción entre ambos, registrando todos los sonidos ambiente del universo fílmico en el que se desarrolla la historia: ruidos, diálogos, música y silencios²⁹. Por el contexto en el que tiene lugar la acción y la particularidad de los protagonistas, estos dos últimos cobran una especial relevancia, sin dejar de interactuar, como veremos, en determinados momentos del film, con los otros dos. En todo caso, lo que sí conviene dejar claro es que el sonido que aparece en la película de Beauvois es casi siempre interior a la diégesis³⁰.

Teniendo en cuenta que los protagonistas de *De dioses y hombres* son monjes cistercienses trapenses, convendría señalar que junto con el conocimiento de los textos sagrados, tarea en la que Esteban Harding se empeñó especialmente, los himnos gregorianos son la base en la que se fundamenta la liturgia que se lleva a cabo en el orden del Cister, cuya máxima, propuesta por San Benito es: *Ora et labora*. Prueba de ello es la carta que el hermano Esteban escribe a los miembros de la orden:

“Hacemos saber a los hijos de la santa Iglesia que estos himnos, ciertamente compuestos por el bienaventurado obispo Ambrosio, fueron tomados por orden nuestra de la iglesia de Milán, donde se cantan, para cantarlos aquí, en el Nuevo Monasterio. De común acuerdo con nuestros hermanos, decretamos que en adelante sean estos los únicos himnos que cantemos, nosotros y nuestros sucesores. Pues son estos himnos ambrosianos los que nuestro padre y maestro, san Benito, manda en su Regla sean cantados. Con esa misma fidelidad nos hemos propuesto llevarlo a cabo en este lugar. Y así, por la autoridad de Dios y nuestra, os pedimos que jamás, obrando con ligereza, cambiéis o suprimáis algo de la integridad de la Regla que veis establecida y observada en este lugar, no sin poco esfuerzo por nuestra parte. Más bien mostraos amantes, imitadores y propagadores del santo propósito de nuestro Padre, conservando estos himnos con toda fidelidad”³¹.

Partiendo de esta idea, Beauvois otorga especial relevancia, en su interés por mostrar la vida contemplativa de la congregación de Thibirine -que contrasta o se suma a la labor del trabajo diario-a los momentos cantados de la liturgia, subrayando así la importancia que San Benito confiere a la misma y que queda manifiesta en las siguientes palabras:

29 Hemos de aclarar que la ausencia total de cualquier sonido, es muy rara de encontrar en cine. En el mundo en el que vivimos el silencio absoluto no existe, a no ser que nos aislemos en un recinto vacío y hermético, siempre hay sonidos ambientes provenientes de infinidad de aparatos o de la propia naturaleza. Por eso, cuando hablamos en este caso de silencios, nos referimos a la ausencia de la palabra.

30 Solo en una ocasión se produce una especie de encabalgamiento sonoro que da lugar a una situación ambigua, desde el punto de vista del sonido: en el momento en que el hermano Christian va a visitar al hermano Luc a su celda, y mientras se oyen las voces de los hermanos que un instante antes habían aparecido cantando la liturgia. Y también, posteriormente, en el momento en que el hermano Christian medita fuera del convento, en plena naturaleza, podemos oír los salmos cantados por sus compañeros.

31 Recogido en: PRENSA VILLEGAS, L.: “Los trovadores del claustro: el cister y la cartuja”, *CS/C*, págs. 168-169, <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/34/09prensa.pdf>

"No alarguemos demasiado la salmodia, cantemos en un tono rotundo, con una voz llena de vida. Entonemos al unísono la primera y segunda mitad del verso y también al unísono terminémoslo. Que nadie sostenga la nota final, sino que la deje rápidamente. Después del metrum [la pausa en el punto medio] hagamos una buena pausa. Que nadie empiece antes que los demás ni se agarre a la nota final. Cantemos unidos, siempre en pausa unísona, siempre escuchando a los otros (...)"³².

Es precisamente en estos momentos donde los silencios que se articulan entre las voces de los monjes, propios de la liturgia, se acusan más. Pero estas voces y estos silencios también funcionan como contraste con respecto a otros sonidos que aparecen en el film y que se sitúan fuera de la vida del monasterio. Recordemos el momento en que se produce la celebración de la circuncisión. De la vida contemplativa y laboriosa que encierra este espacio sagrado y sus leyes, el film pasa a mostrar la expresividad de un pueblo, igualmente religioso, que comparte con los monjes sus ritos y sus costumbres, precedidas, también, por los cánticos, las palmas, las panderetas y el color de las distintas voces que se suman a la fiesta.

Sin embargo, ese contraste, desde el punto de vista sonoro, aún está por llegar. Aunque bien es verdad, que determinados momentos del film se convierten en senderos que llevan hasta él. Pensemos sino en la secuencia en la que uno de los hermanos fotocopia las partituras de los cantos litúrgicos. La cámara muestra en plano detalle el papel con las notas musicales que componen los salmos, y un corte de montaje posterior trae consigo otro plano en cuyo interior aparece un televisor que recoge las imágenes desoladoras que muestran los estragos producidos por uno de los atentados terroristas que están teniendo lugar en Argelia. De esta forma, la secuencia aún visualmente dos niveles de expresión, por un lado el icónico y por otro el sonoro, que en lugar de ser escuchado está siendo visualizado.

Pero esta escena solo hemos de verla como la antesala de lo que está por llegar. Y es que, si desde el punto de vista visual la secuencia culmen, como decíamos con anterioridad, es aquella en la que los monjes sufren esa experiencia religiosa irracional ya descrita en este trabajo, desde el punto de vista sonoro, el momento álgido del film se inscribe unos minutos antes, justo después de que el hermano Luc busque refugio en el cuerpo castigado del Cristo de Caravaggio. Entonces, el sonido ensordecedor de la hélice de un helicóptero y la mirada enunciativa de la cámara dan cuenta de las armas que amenazan a los monjes de Thibirine: la bota de un guerrillero o militar y parte del cañón de una ametralladora. Tras una panorámica se produjo un corte de montaje que traslada al espectador al interior de la capilla donde se encuentran los monjes que son interrumpidos en su oración por el ruido amenazante del helicóptero.

Pero la particularidad de la secuencia, en lo que al sonido se refiere, es que el espectador escucha en todo momento lo mismo que los protagonistas que aparecen en cada uno de los planos que integran la escena. Es decir que, igual que hablamos

32 *Ibidem*. pág. 171.



16. *De Dioses y hombres.*

de una mirada enunciativa o subjetiva refiriéndonos al punto de vista adoptado por la cámara, habríamos de referirnos aquí a un momento sonoro enunciativo y subjetivo para poder dar cuenta de la puesta en forma que con respecto al sonido tiene lugar en dicha secuencia. De esta forma, el espectador se sumerge en los distintos espacios que aparecen en la misma a través del uso del plano/contraplano visual y sonoro. De tal manera que escucha de cerca el sonido aterrador del helicóptero, pero también puede ubicarse dentro de la capilla y oír desde allí los cantos de amor y alabanzas a Dios con los que los monjes deciden combatir el miedo y el horror. Sin embargo, hay un momento en que, tras otro corte de montaje, la cámara se sitúa fuera de ambos espacios, en el exterior, mostrando a la izquierda del encuadre el helicóptero y a la derecha del mismo el monasterio, mientras el ruido de la hélice y el canto gregoriano, se funden, al igual que lo hacen plásticamente la superficie visual y la sonora [16]. El ruido y la música se batan en duelo hasta que el primero concede una tregua a la segunda y emprende la retirada.

Después de este duro combate, *El lago de los cisnes* se convierte en la trasposición sonora del espíritu. Es el medio por el cual el alma de los monjes de Thibirine alcanza el horizonte infinito, un horizonte por el que los cuerpos de los mártires se pierden sin dejar rastro. Hasta sus huellas son borradas del paisaje nevado que casi funde en blanco el último plano con el que concluye el film.

In Nomine Satanás: la imagen del diablo en el rock del los años 80

Alexis Navas Fernández

Investigador vinculado a la UMA

RESUMEN

Este trabajo estudia la identificación de las bandas de rock con la iconografía de carácter satánico. Reconociendo en el ángel caído la personificación de la rebeldía contra los sistemas establecidos y lo políticamente correcto, el tema tiene también su oportuno reflejo en las letras de los temas, en los soportes publicitarios y, con bastante frecuencia, también en el "modus vivendi" de los practicantes y adeptos del "metal".

PALABRAS CLAVE: Diablo/ Iconografía/ Rock/ Mass-media/ Cultura visual.

In Nomine Satanás: the image of Devil in the rock of the 80's

ABSTRACT

This article studies satanic iconography and its relations with rock music and lyrics, the bands and their supporters, recognizing its value as a rebel symbol against the political systems and properly behaved.

KEY WORDS: Devil/ Iconography/ Rock/ Mass-media/ Visual culture.

SIMPATÍA POR EL DIABLO: GÉNESIS DE UNA ESTÉTICA.

Una de las primeras grabaciones que realizó el grupo británico Venom fue *In league with Satan* (aliado con Satán), que posteriormente fue incluido en su primer álbum *Welcome to hell* (Bienvenido al Infierno) de 1981. En este tema ya está definida la idea de Satán y la maldad como elemento vertebrador de la estética del grupo y algunos elementos icnográficos, como la cabra de Mendes que tendrán una enorme influencia en la escena underground del rock más extremo del momento y en su posterior desarrollo.

Estoy aliado con Satán
Yo me crié en el Infierno
Camino por las calles de Salem
Entre los muertos vivientes
No necesito a nadie que me diga
¿Qué esta mal o que esta bien?
Bebiendo la sangre de los niños
Acecho a mi presa en la noche

* NAVAS FERNÁNDEZ, Alexis: "In Nomine Satanás: la imagen del diablo en el rock del los años 80", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 513-527. Fecha de recepción: Julio de 2011.

Mira, ten cuidado
Cuando la luna llena alta y brillante
En todos lados estoy allí
En cada sombra, en la noche
Porque soy el mal aliado con Satán
El mal aliado con Satán

Estoy aliado con Satán
Obedeciendo sus órdenes
Con la cabra de Mendes
Sentado en su mano izquierda

Estoy aliado con Satán
Amo la muerte
Nadie rezó por Sodoma
Como la gente ha escapado

Mira, ten cuidado
Cuando la luna llena alta y brillante
En todos lados estoy allí
En cada sombra, en la noche
Porque soy el mal aliado con Satán
El mal aliado con Satán

Estoy aliado con Satán
Soy los propios amos
Bebiendo el jugo de las mujeres
Como ellos mienten solos

Estoy aliado con Satán
Llevo la marca del demonio
Matando al nuevo recién nacido
Rasgando la carne de los infantes

Mira, ten cuidado
Cuando la luna llena alta y brillante
En todos lados estoy allí
En cada sombra, en la noche
Porque soy el mal aliado con Satán
El mal aliado con Satán

Esta fascinación por la figura del ángel caído dentro de la cultura occidental viene determinada por su fuerte presencia dentro del cristianismo. La figura del diablo dentro del cristianismo ha tenido un desarrollo más extenso que en otras religiones, este hecho viene refrendado por el número de veces que se le cita en los evangelios; aunque no siempre tenga el mismo significado¹. El desarrollo de la imagen del diablo dentro de la cultura occidental ha oscilado desde un principio negativo con la fealdad más absoluta y negación de toda creatividad y poder vital como se retrata a Lucifer en el *Infierno* de Dante hasta la belleza del rebelde que lucha contra la opresión que toman los románticos a partir del poema de Milton *El paraíso perdido* (1667)². A esto le tenemos que añadir el carácter dionisiaco (violencia y sexualidad) que tiene la figura del diablo en muchas de sus representaciones plásticas, sobre todo en *Lucha de San Jorge y el dragón*³. Si unimos todo esto al carácter del rock como lo define Tom Warrior (Celtic Frost) "Siempre he entendido el rock como una forma de revolución de los jóvenes contra la clase dominante"⁴. Atendiendo a todo esto solo era cuestión de tiempo que apareciese el *black meta*⁵.

Suele considerarse la primera manifestación del satanismo contemporáneo la película *La semilla del diablo* (Rosemary's Baby) de Roman Polanski, donde cuenta como una joven esposa es poseída por Satán y da a luz al diablo; además el hombre que anuncia el nacimiento del hijo del diablo es Antón La Vey el fundador de la Iglesia de Satanás⁶. Este satanista va a utilizar como emblema la cabra de Mendes como emblema de su grupo religioso, como podemos ver en su web www.chruchofsatan.com y que será utilizada como portada del debut de Venom y que analizaremos más adelante.

También en ese mismo año, 1968, salía a la luz la canción de los Rolling Stones *Sympathy for the Devil* (simpatía por el diablo) abría el disco *Beggars Banquet* (el banquete de mendigos). La letra de la canción esta en primera persona, lo que hace que Mick Jagger adopte el papel de un Lucifer en apariencia educado y correcto que va relatando las infamias que ha cometido en el transcurso de la historia de la humanidad⁷.

En ese mismo año tiene lugar la formación de Led Zeppelin y Deep Purple dos años después Black Sabbath. En esta época las estrellas de cine se incorporaban a la iglesia de Satán y como estaba de moda, las tres bandas incorporaban a su repertorio elementos de brujería: Jimmy Page (guitarrista de Led Zeppelin) estaba fascinado por la figura del ocultista Aleister Crowley y Ritchie Blackmore (guitarrista

1 O'GRADY, J.: *El príncipe de las tinieblas. El demonio en la historia, en la religión y en la psique humana*, Madrid, Edaf, 1990, pág. 27.

2 O'GRADY, J.: *Ibidem* pág. 153.

3 NAVARRO, A.J.: El héroe vs el monstruo. La lucha de lo apolíneo contra lo dionisiaco en NAVARRO, A.J. y SALA, A. (ed.) *Europa imaginaria*, Madrid, 200, pag.133.

4 CHRISTE, I.: *El sonido de la bestia. La historia del heavy metal*, Barcelona, Manotropo, 2005, pág 36.

5 *Subgénero dentro del heavy metal donde predominan los temas relacionados con el satanismo y el ocultismo. Para tener una descripción más detallada ver: http://es.wikipedia.org/wiki/Black_metal*

6 RISCO, V.: *Satanás, historia del diablo*, Vigo, Nigratea, 2003 págs 12 y 13..

7 http://es.wikipedia.org/wiki/Sympathy_for_the_Devil

de Deep Purple) solía llevar un puntiagudo sombrero negro de brujo⁸. Este gusto por el lado oscuro también lo podemos ver en el espectáculo que desarrolla en directo Alice Cooper con el título de *Welcome to my nightmare* (Bienvenido a mi pesadilla) en el que, de manera ficticia, se decapitaba.

También podemos observar un aprecio por figuras del paganismo que el cristianismo se había encargado de demonizar. El mismo año de la formación de Black Sabbath (1970) sale a la luz el segundo álbum de Santana, *Abraxas* portada para la que se utiliza la obra de Matias Klarwein *Anunciación* (1961). Aunque podríamos ver la obra de Klarwein como una anunciación del todo irreverente al colocarle Santana el título de *Abraxas* cambia el sentido de la obra al impregnarla de paganismo. Según Leisegang, *Abraxas* se identifica con Mitra y por lo tanto es el mediador entre la humanidad y el dios único, el Sol invencible, culto desarrollado en los siglos III y IV⁹. Esta figura del mediador, con un color rojo intenso y azul en sus alas vienen a marcar más su carácter como símbolo de la santificación o espíritu santo¹⁰.

Volviendo a Black Sabbath, para muchos fundadores del género del heavy metal, al utilizar como base rítmica de sus canciones lo que en la Edad Media se denominaba el sonido del diablo o de la bestia, la 5ª nota disminuida, el tritón¹¹. A este hecho le tenemos que unir el interés que tenía Gezer Butler, bajista del grupo, por el ocultismo. Tenía su apartamento completamente pintado de negro, Ozzy Osburne (vocalista) le trae un libro en latín del siglo XV de magia negra, lo cual le debió producir una fuerte impresión, ya que esa noche tuvo una visión a los pies de la cama, que posteriormente dio lugar a letra del tema que da nombre al grupo¹². Esta canción relata la crisis del día del juicio final: ¿qué esto que se presenta ante mí?/una figura de negro que me señala....¹³.

En el primer trabajo de Black Sabbath representa una casa de campo inglesa desvinculada con la imagen de una pálida hechicera, recuerda filmes ingleses de terror psicológico y bajo presupuesto¹⁴. En el interior nos encontramos un poema inscrito en una cruz invertida, que fue impuesto por la compañía discográfica como elemento de marketing y que tendría una amplia difusión como símbolo de muchos grupos, como veremos más adelante.

En la portada del álbum más conocido de Meat Loaf, *Bat Out of hell [1]* (El murciélago fuera del infierno) (1977). La escena desarrollada en un cementerio con una atmósfera onírica, crepuscular, con un cielo rojizo/anaranjado que nos traslada a un paisaje de pesadilla enfatizado con una excesiva curvatura de la tierra. Los

8 CHRISTE, I.: Op cit., pág. 26.

9 CIRLOT, J.E.: Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1994, pág. 50.

10 PORTAL, F.: El simbolismo de los colores, Palma de Mallorca, Oiañeta 2000, pág. 47.

11 Metal a Headbanger Journey (2005) documental.

12 Heavy la historia del metal documental.

13 CHRISTE, I.: Op cit., pág. 18.

14 Ibidem. pág 20.

dos personajes que aparecen, un descomunal murciélago con sus alas coriáceas extendidas sobre una cripta y el motorista que surge de la tierra. Aunque la figura del murciélago puede tener significados contradictorios¹⁵, dentro de la cultura occidental ha tenido en su mayor parte un significado negativo. Su uso en este contexto haría referencia a la muerte y el alma¹⁶, ya que si atendemos a la letra de la canción se trata de un murciélago que escapa del infierno por la noche. Así, ambas representación harían referencia a una misma naturaleza, una naturaleza monstruosa (dionisiaca) que se enfrenta a las leyes de la razón y la proporción (apolíneo).



1. Meat Loaf. *Bat out of hell* (1977).

EL PRÍNCIPE DE LAS TINIEBLAS ESTA ENTRE NOSOTROS.

Esta estética de principios dionisiacos, entendida como desencadenamiento de los deseos de la liberación de cualquier inhibición o represión¹⁷, dara lugar a una amplia gama de expresiones dentro de los subgénero que forman el *heavy metal*, como *glam* utilizando maquillaje y ropa femenina. Lo dionisiaco, como lo proteico, esta formado por criaturas de naturaleza ctónica, es decir, “pertenecientes a la tierra” en oposición a los héroes y los dioses del cielo¹⁸. De todas ellas se va a tomar la figura del macho cabrio identificada como imagen del diablo. En el Nuevo Testamento aparece ya identificada esta imagen con los infieles, que estaría en oposición a la imagen del cordero inmaculado que quita el pecado del mundo. A esto le podemos unir la identificación que se hace en los primeros siglos del cristianismo de las deidades paganas con seres del inframundo. Así, la figura mitológica de Pan, como símbolo de la naturaleza, suele representarse con cuernos para expresar la fuerza agresiva de Aries y los rayos del sol y el vello que cubre sus piernas expresa la vitalidad de lo inferior, las plantas, la tierra y los instintos¹⁹.

15 CIRLOT, J.E.: Op. cit., pág. 316.

16 COHEN, D.: (1989). *Encyclopedia of Monsters: Bigfoot, Chinese Wildman, Nessie, Sea Ape, Werewolf and many more....* Londres: Michael O'Mara Books Ltd.en http://es.wikipedia.org/wiki/Chiroptera#cite_note-152

17 CIRLOT, J.E.: Op cit. pág. 172.

18 NAVARRO, A.J.: Op. Cit. pag.115.

19 CIRLOT, J.E.: Op. cit., pág. 354.



De esta forma el acompañante de Dionisos en sus orgías alcohólicas y sexuales queda identificado con la figura del príncipe de las tinieblas.

El símbolo más universal del *heavy metal* son los cuernos del diablo inventado por Ronnie James Dio, de ascendencia italiana en su infancia le quedo grabada la imagen de su abuela haciendo los cuernos del diablo “malocchio” (mal de ojo) como una protección para el mal de ojo o para echarle a alguien el mal de ojo²⁰.

2. *Venom Welcome to hell (1981).*

El gusto por el ocultismo de la década anterior se va a prolongar durante los ochenta como podemos

ver en los grupos británicos Angel Witch y Venom. Los primeros llaman a su single de debut *Baphomet*, la presunta deidad adorada por los templarios²¹, y tomaron su imagen de *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, 1854 del ocultista Eliphas Lévi. Venom también se apropió de otra imagen, el emblema de la autodenominada Iglesia de Satán, el sello de Bafomet y que utilizaría como portada de su primer álbum de 1981 *Welcome to hell* (Bienvenido al infierno) [2]. El uso del pentagrama o estrella de cinco puntas sobre todo en su forma invertida va a tener una amplia difusión. En su relación con la figura humana es un símbolo ampliamente conocido que hace referencia al equilibrio²². Pero el sentido con el que la mayor parte de los grupos lo van a adoptar es como símbolo de misterio y magia o como inversión de los valores cristianos como lo interpreta Antón LaVey al fundar su Iglesia de Satán²³.

Sin necesidad de un pentagrama que lo enmarque, no menos inquietante es la imagen del álbum de debut de los escandinavos Bathory (1984), titulado con el mismo nombre del grupo, que representa la figura del macho cabrío sobre un fondo negro.

La imagen híbrida del dios Pan va a sufrir una acentuación de su carácter animal al transformar su rostro por el del macho cabrío. Así lo podemos ver en la portada del álbum de Slayer *Show no mercy* (Sin piedad) de 1983 y en la carátula

20 Metal, a Headbanger Journey (2005) documental.

21 PANCORBO, L.: *Abecedario de antropologías*, Madrid, España Editores, 2010. pag. 65.

22 CIRLOT, J.E.: Op. Cit. pág. 380.

23 Para ver de forma más detallada la interpretación y justificación que hacen de este símbolo ver www.churchofsatan.com

de 1987 de Bathory *Under the sign of the black mark* (Bajo el signo de la marca negra). De esta forma se acentúa su naturaleza ctónica. En ambas imágenes el carácter inquietantes y amenazador esta subrayado por la mirada que nos interpela, además en la primera de ellas el fuego nos sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final²⁴, además la espada denota su carácter indómito de libertad y de fuerza²⁵.

Una de las imágenes que ha tenido una difusión más amplia es la portada del álbum de 1982 *The number of the beast* [3] (El número de la bestia) de Iron Maiden. En un

infierno superpoblado, que apenas podemos ver a los condenados, por su pequeño tamaño, aparecen algunas diminutas figuras de diablos revoloteando, como en la visión del monje Fursa, recogida por Beda a principios del siglo VIII que contempla el infierno con una muchedumbre de diablos volando y aumentando los fuegos²⁶. La figura central es el alter ego del grupo "Eddy" que maneja como una marioneta al diablo en el infierno, imagen que nos hace pensar que no hay causa consecuencia pues todo esta determinado, negando de esta forma la libertad del hombre. La figura del diablo esta adornada con uno de sus atributos más característicos: el tridente. Este es también atributo del dios del inconsciente y de la culpa como Neptuno y según Bayley se trata de una cruz alterada para darle agresividad²⁷. No hay que olvidar que el color rojo intenso que esta asociado al diablo como fuego del infierno era también el color con el que se identificaba a la antigua deidad pagana de Pan y Dionisio²⁸.

La que podríamos denominar como probablemente la portada más cristiana del rock de los ochenta, arroja al diablo al infierno. Stryper, *To hell with the Devil* (al infierno con el Diablo) 1986. Pero al parecer no tuvo la recepción esperada por parte del grupo: "Recibimos un montón de críticas por parte de personas cristianas que pensaron que habíamos puesto una estrella de cinco puntas (...). Uno de los ángeles



3. Iron Maiden. *The number of the beast* (1982).

24 CIRLOT, J.E.: Op. cit. pág. 209.

25 Ibidem pág.192.

26 YARZA LUACES, J.: "Del ángel caído al diablo medieval" en *Boletín de Estudio de Arte y Arqueología*, Tomo 45, pág. 303.

27 CIRLOT, J.E.: Op. Cit. pág. 448.

28 PORTAL, F.: Op. Cit. págs 54 y sig.



4. Celtic Frost. *To Mega Therion* (1986).

le había arrancado un collar a Satán y lo había arrojado por el aire, y ésa es la estrella de cinco puntas”²⁹.

Una visión distinta del Diablo es la que nos ofrecen Celtic Frost *To Mega Therion* [4] (la gran bestia) (1986). El pintor suizo H. R. Giger permitió que usaran gratis un cuadro suyo de 1977 titulado *Satan I*, en el que se ve a un demonio con tentáculos armado con una honda fabricada con los brazos estirados de un Cristo crucificado³⁰. Más que demonios convencionales el personaje aquí utilizado parece uno de los seres primordiales, llenos de tentáculos, que pueblan los relatos de H. P.

Lovecraft, que no sabemos bien si ha atrapado a Cristo en su descenso a predicar en el infierno o ha asalto el cielo hasta hacerse con el poder total.

DIOS NOS ODI A TODOS: LA CRUZ INVERTIDA Y LA CRUCIFIXIÓN.

En el primer trabajo de Black Sabbath (1970) aparece en el interior una cruz invertida con un poema inscrito en el interior. Este símbolo va a tener una amplia profusión dentro de los grupos que forman lo que la crítica música ha denominado como primer black metal; así lo podemos ver en la portada del álbum de Venom, *At war with Satan* (en guerra con Satanás) (1983) en el maquillaje que utiliza King Diamond, vocalista de Mercyful Fate en la portada de *Black Funeral* (funeral negro) [5] (1983), y en las fotos promocionales de grupos como Slayer, Bathory o Celtic Frost. También, lo podemos ver en la portada del primer trabajo de los norteamericanos Possessed titulado *Seven Churches* (Siete Iglesias) (1985). Invertiendo la posición de la cruz, símbolo cristiano de adoración a Cristo, se convierte en un símbolo en un símbolo de adoración a su antagonista: el diablo.

El álbum de Venom que hemos citado cuenta la saga completa del ataque al paraíso por parte de los demonios expulsando a los ángeles y estos se reorganizan en

29 CHRISTE, I.: Op cit., págs 127 y 128.

30 Ibidem. pág. 118.

el infierno regresan para destruir la fiesta demoníaca de la victoria³¹. Este relato hunde sus raíces en la creencia medieval desarrollada en los siglos XIV y XV de que los ángeles caídos, junto con sus adoradores en la tierra volverían al cielo y echarían al arcángel San Miguel y a sus ángeles, quienes tomarían su puesto en el infierno³².

La lealtad nominal que estos grupos profesaban al diablo funcionaba como señal contra la aceptación del público en general; se trataba de aplastar las restricciones sociales y generar un espacio para la diversión sin trabas. En palabras de Larry Lalonde (Possessed) "¡Si crees

en toda esa historia de Satán, es que eres estúpido!"³³ Esta oposición a las doctrinas del cristianismo estaría motivada por el rechazo a la formación religiosa de muchos de los componentes de las bandas de *heavy metal* como Ronnie James Dio³⁴. Los aspectos satánicos del rock asustaban en Norteamérica en especial en el denominado cinturón de la Biblia (zona centro y sur de Estados Unidos caracterizados por un fuerte puritanismo)³⁵.

Por todo esto no es de extrañar la voluntad de invertir, aunque sea en un plano simbólico, los valores del cristianismo. Si la imagen de Cristo en la cruz constituye el emblema por excelencia del cristianismo ahora se trata de darle la vuelta.

Este espíritu es el que se desprende de la portada del primer trabajo de los brasileños Sepultura de 1986, *Morbid Visions* [6] (Visiones morbosas). Aunque podemos encontrar la figura del diablo en la crucifixión como en la obra de Bramantino de 1515, [7] el instante que esta aquí reflejado es el posterior a la muerte de Cristo en Mateo 27,52 la tierra tembló, las rocas se rajaron. Y la plegaria que Lucas 23, 46 Padre, a tus manos encomiendo mi espíritu, parece que solo la ha escuchado el demonio que sale de las profundidades del infierno para apoderarse de la figura de Cristo.

Con un carácter mas irreverente podemos ver la portada del EP de 1982 de



5. Mercyful Fate. *Black Funeral* (1983).

31 Ibidem. pág. 111.

32 O'GRADY, J.: Op cit. pág. 77.

33 CHRISTE, I.: Op cit., pág. 121.

34 Metal, a Headbanger Journey (2005) documental.

35 CHRISTE, I.: Op cit., pág. 33.



6. *Sepultura. Morbid Visions (1986).*

7. *Crucifixión, Bramantino (1515).*

Mercyful Fate Nuns have no fun (Las monjas no tienen diversión). Una escena que por su título bien podría estar sacada de la novela gótica y decadentista del siglo XIX. Las figuras de los monjes alrededor de una cruz con una mujer voluptuosa desnuda sobre ella parecen estar a medio camino entre la imagen del fraile duende de *Los Caprichos* (1799) de Goya y Ambrosio, el protagonista de la novela *El monje* (1795) de Lewis.

Junto con la cruz invertida también aparecen en las imágenes promocionales de estos grupos junto con calaveras haciendo un uso tradicional de este emblema de la caducidad de la existencia. Pero también aparece como vaso de la vida y del pensamiento que es como aparece en los libros de alquimia en relación con el nigredo (designa la primera de tres fases, en la transmutación de la materia. Asociada a la putrefacción, involucra una disolución en la materia prima, para la generación de otra superior³⁶). Gran número de actos y rituales derivan de este sentido³⁷.

En otras imágenes promocionales en las que se retratan junto a calavera, aparecen blandiendo armas como si se tratase de diablos recién nacidos, como el caso de *Venom*³⁸. Esta imagen de púas y cuero la toman de *Judas Priest*³⁹, aunque estos grupos le dan una vuelta de tuerca llevándola, con toda suerte de imaginaria satánica.

36 <http://es.wikipedia.org/wiki/Nigredo>

37 CIRLOT, J.E.: Op. Cit. Pág. 115.

38 CHRISTE, I.: Op cit., pág. 55.

39 Ibidem. pág. 83.

EL INFIERNO ESPERA: DONDE EL GUSANO NO MUERE Y EL FUEGO NO SE APAGA.

En las profundidades de mi hogar de fuego
Repicará la campana

Las primeras nociones que nos han llegado del infierno están despojadas de cualquier idea de castigo o gratificación⁴⁰. Podemos decir que la idea de infierno en términos generales alude a una forma de subvida, la vida lastrada de los muertos en el interior de la tierra⁴¹. El infierno ha sido, y es en la actualidad entendido de muchas maneras distintas. La palabra hebrea *Seol*, al igual que el *Hades* de los griegos definía de forma neutra como la morada de los espíritus de los difuntos. Posteriormente, tras el exilio a Babilonia y en la época de los Evangelios Apócrifos, el lugar de castigo se convirtió en Gehena, el tormento de azufre y fuego para los impíos⁴². En Mateo 23:33 Jesús dice: "Vosotros, serpientes, generación de víboras, ¿cómo podréis escapar al castigo del Gehena?" Esta palabra se encuentra también en la Epístola de Santiago. Muchos cristianos asimilan gehena como el lugar de castigo eterno llamado infierno⁴³. En otras citas de la Biblia el infierno se encuentra situado en las profundidades de la tierra y orientado al norte. En Isaías 14:13 "Y tú decías en tu corazón: Subiré a los cielos; en lo alto, sobre las estrellas del cielo, elevaré mi trono, y me asentaré en el monte de la asamblea, en las profundidades del aquilón". El norte se relaciona con el frío y la falta de luz, además de situarse en el lado siniestro si se entra en una iglesia por el oeste. Era un lugar poco recomendado y la gente prefería no enterrarse en este lado del templo⁴⁴.

En los primeros siglos de nuestra era tanto en el cristianismo como en otras creencias se produce un auge de las creencias infernales como castigo⁴⁵. Las creencias en las penas del infierno, el fuego eterno entre otras, se van consolidando en los primeros siglos del cristianismo dando lugar a la creencia en el castigo eterno⁴⁶

A esto le tenemos que añadir la enorme influencia que tuvo la cábala judía en la iglesia cristiana de la Edad Media sobre la idea de infierno al asociarlo a la materia y al dividirlo en departamentos correspondientes a cada pecado⁴⁷. La profusión de imágenes del infierno lo podemos achacar a que en una época en que el analfabetismo era la norma general era una forma de recordarles que deben permanecer fieles a las enseñanzas de la iglesia para no sufrir los tormentos del infierno.

40 MINOIS, G.: *Historia de los infiernos*, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 20.

41 CIRLOT, J.E.: Op. Cit. Pág. 251.

42 O'GRADY, J.: Op. Cit. pág. 62.

43 METZGER & COOGRAN.: *Oxford Companion to the Bible*, Oxford, 1993, pág. 243. en <http://es.wikipedia.org/wiki/Gehena>

44 ARAGONES, E.: *Mi reino no es de este mundo* en <http://diabloenelarte.blogspot.com.es/>

45 MINOIS, G.: Op. cit, pág. 97.

46 Podemos ver este proceso de forma detallada en: *Crecimiento y excrecencias de la pesadilla (siglos III–XIII)* en MINOIS, G.: Op cit.

47 O'GRADY, J.: Op. Cit. pág. 62.



8. Slayer. *Hell Awaits* (1985).



9. Celtic Frost. *Into the Pandemonium* (1985).

Esta imagen de un infierno de fuego y de torturas a los condenados es la que podemos encontrar en la portada del segundo álbum de Slayer de 1985, *Hell Awaits* [8] (El infierno espera). Entre las llamas de la condenación podemos ver como en primer término un demonio se dispone a torturar a un condenado ante el rostro de desesperación de este. Mientras tanto, un grupo de tres demonios como despedazan a un condenado, y en último término otro demonio sobre las espaldas de un condenado con una gran espada con la cabeza de un decapitado. El fuego que aquí aparece nos remite al fuego de la condena como lo describe Lactancio a principios del siglo IV "...es puro, quema sin humo, fluye como el agua, no se eleva, se nutre de los condenados al mismo tiempo que los reconstituye"⁴⁸

También presidía por el fuego del infierno es la imagen que utiliza banda suiza Celtic Frost para su álbum *Into the Pandemonium*, [9] también de ese mismo año. Toma el título de la capital del infierno en el poema de Milton Utilización de un fragmento de la obra de Jeronimó Bosco, *El Jardín de las delicias* concretamente del panel derecho que representa al infierno. Se ha utilizado un fragmento de la arquitectura en llamas, si atendemos a la idea que los paneles laterales son una inversión uno del otro, esta imagen se contrapone con las montañas "naturales" del paraíso⁴⁹. Los incendios de estructuras son una constante en la obra del Bosco como podemos ver en El carro del heno y en el tríptico del Juicio de Viena; el fuego viene de abajo como inspirándose en las armas de pólvora o explosivos, con lo cual sus infiernos acaban pareciendo lugares de confrontación militar⁵⁰. Además, si atendemos a la interpretación de Gibson la representación del infierno en el Carro de Heno, el Averno se construye ladrillo a ladrillo con los pecados de los hombres.

48 LACTANCIO, Institut, divin., VII, XXI. En MINOIS, G.: Op. cit, pág. 138.

49 RAMIREZ, J.A.: *El Bosco*, Madrid, 2005, Unidad Editorial, pág. 17 en ARAGONES, E.: *La muerte en el Infierno: A propósito del hombre árbol del Jardín de las delicias del Bosco*, De Arte, nº6, 2007, pág. 132.

50 RAMIREZ, J.A. Op. Cit en http://es.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%ADptico_del_Juicio_de_Viena



10. *Slayer. Reign in blood (1986).*

11. *Exequias, Otto Dix (1917 – 1918).*

Ante estas imágenes en las que apenas podemos ver condenados en el infierno, contrasta con la del siguiente trabajo de Slayer de 1986, *Reign in Blood* [10] (Reino de sangre) en la que aparece un infierno superpoblado en el que tiene lugar la entronización de la figura del diablo, asimilado al macho cabrío; y que sería una clara burla a la entronización de la figura papal. Este infierno parece que responde a la máxima fuera de la Iglesia no hay salvación. Esta opinión de que el infierno está repleto la podemos encontrar a fines de la Edad Media y también en los siglos XVI y XVII⁵¹. En este infierno superpoblado podemos identificar distintos personajes entre los condenados: por un lado están los que ya han sufrido las penas del infierno: degollados, empalados..., además entre los múltiples condenados en el infierno podemos identificar personajes pertenecientes a la jerarquía de la iglesia al estar tocados con la mitra. Gran parte de los condenados se encuentran cubiertos por un lago de aguas rojas que podríamos encontrar en las primeras descripciones que se hace del infierno cristiano. En el *Apocalipsis de Pedro*, escrito entre el 125 y 150, esboza una clasificación de las penas del infierno según el tipo de pecado: “Había allí un gran lago lleno de fango ardiente, donde se hallaban algunos hombres que se habían apartado de la justicia”⁵².

Las portadas de sus álbumes posteriores van a seguir la misma tonalidad oscura y crepuscular que en cierto modo nos recuerda el tono apocalíptico y desgarrador, sin ningún atisbo de piedad ni misericordia de algunas pinturas de Otto Dix como *Exequias, dedicado al poeta y médico Oscar Panizza (1917-18)* [11] pero con una composición marcada por

51 MINOIS, G.: Op. cit, págs 331 y sig.

52 Ibidem pág. 105.



12. *Slayer. South of Heaven (1988).*



13. *Slayer. Seasons in the Abyss (1990).*

la planitud. En su siguiente trabajo de 1988 *South of Heaven* [12] (Al sur del cielo) una enorme calavera, símbolo de la futilidad de la vida, preside la escena. Rememorando el tema tan ampliamente tratado de la muerte en el infierno por la pintura flamenca. Poblada esta por animales y seres zoomorfos, la escena se encuentra enmarcada por sendas iglesias góticas. Los condenados han desaparecido de la escena engullidos por un torrente de sangre, un remolino que bien nos puede recordar la potencia con el Maelstrom engulle a barcos y personas en el relato de Edgar Allan Poe *Un descenso al Maelstrom*.

Siguiendo la línea de trabajos anteriores, pero alejado de tanto artificio escénico, su siguiente trabajo de 1990 *Seasons in the Abyss* [13] (Temporadas en el abismo) La escena se desarrolla en lo que podríamos identificar como un fantasmal cementerio, donde podemos incluso ver los esqueletos de los difuntos en sus nichos y como una gran cabeza va vertiendo cabezas y cruces en una hendidura en forma de cruz en la tierra. Esta hendidura bien podría ser una de las puertas del infierno o el mismísimo seol de los hebreos que en distintos textos que en distintos textos del Antiguo Testamento se identifica como una inmensa cavidad⁵³.

Mucho más sugerente en su invocación al inframundo es la portada del segundo álbum de Bathory en 1985, *The Return* (El regreso), en la que podemos ver un retrato de la luna ocultándose detrás de las nubes. Se trata de una imagen más o menos neutra que empleada por parte de uno de los primeros grupos de black metal toma una connotación siniestra al sugerimos la visión del infierno en forma de ausencia. Esta imagen funciona de igual manera que el *Nacimiento de Venus* de Botticelli que a través del velo de la belleza

53 Ibidem pág. 28.

de Venus nos remite a la ausencia inquietante de su padre Urano⁵⁴.

POSESIONES Y NUEVOS NACIMIENTOS: LA INFANCIA SATÁNICA.

Si en el epígrafe anterior hablábamos de un lugar común del terror popular, el infierno, ahora viraremos hacia un territorio donde muchas mentes no esperan encontrarse con ningún tipo de inquietud ni sobresalto: la infancia.

El pequeño infante que habita el infierno parece ser el protagonista de la portada del álbum de Black Sabbath

Born Again [14] (Nacer de nuevo) de 1983. Esta imagen que nos puede evocar las serigrafías de Andy Warhol, nos muestra un pequeño diablo coloreado con un rojo intenso, con garras incipientes, dientes de vampiro y con la frente coronada por dos pequeños cuernos. Este pequeño habitante del infierno guarda fuertes similitudes corporales con el bebe caníbal dotado de garras y largos colmillos del film *Estoy vivo* de 1974. Ambos personajes bien podrían ser los niños que habitan el infierno descrito en el *Apocalipsis de Pedro*: “Frente a ellas yacía un gran número de niños nacidos antes de término que gritaban. De estos partían chorros de llama que daban a las mujeres en los ojos. Eran las que habían concebido fuera del matrimonio y habían matado a sus hijos”⁵⁵. Otra representación de la figura de los bebés demonio, menos inquietante que las anteriores, la podemos encontrar en la Iglesia de San Lesmes de Burgos, en un retablo de la escuela castellana del siglo XVI.



14. Black Sabbath. *Born Again* (1983).

Una infancia en apariencia mucho más tranquila y bien intencionada es la que ilustra el álbum *Possessed* (Poseídos) de 1985 de Venom. La imagen de dos niños se nos muestra en un negativo fotográfico para poner de manifiesto el carácter sobrenatural de la posesión. En los Evangelios se le da credibilidad al tema de las posesiones diabólicas, en el siglo III se crea el ministerio de exorcista y en 1614 el Papa Pablo V publica el *Ritual Romano*, todavía hoy utilizado, que se utiliza en las ceremonias y métodos del exorcismo; en el se especifica que los niños no pueden estar presentes en un exorcismo extraordinario porque al salir el demonio de un cuerpo podría entrar en el suyo al estar indefensos⁵⁶. Que es lo que parece que les ha ocurrido a los protagonistas de esta imagen.

54 TRIAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992 pág. 72.

55 MINOIS, G.: Op. cit, pág. 106.

56 O'GRADY, J.: Op. Cit. pág. 147.

Las reliquias de San Flaviano de la Catedral de Málaga. Arte, iconografía, traslación y culto

Alberto Jesús Palomo Cruz
Archivo Catedral de Málaga

RESUMEN

Se analiza el origen y procedencia de las reliquias de San Flaviano, conservadas en la Catedral de Málaga, cuya veneración ha oscilado entre el fervor del Barroco a la respetuosa indiferencia de la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Reliquias/ San Flaviano/ Catedral de Málaga.

Saint Flaviano's relics in Cathedral of Málaga: Art, iconography, removal and cult

ABSTRACT

Preserved in Malaga Cathedral, the relics of Saint Flaviano, have oscillated between the devotion of the Baroque and the indifference of nowadays.

KEY WORDS: Relics/ Saint Flaviano/ Cathedral of Málaga.

A MODO DE INTRODUCCIÓN.

SANCTORVM OSSA DAEMONES SISTVNT ACTOR QNT. Esta frase, tomada de uno de los sermones de San Juan Crisóstomo y contenida en el llamado *Breviarium molinense*, aparece inscrita en uno de los relieves que adornan la puerta de la antigua taca del tesoro de la catedral malagueña, situada en su sacristía mayor. En ella se resume la importancia que para la Iglesia ha tenido siempre y muy especialmente en siglos pasados la veneración de las reliquias, capaces de *poner en fuga a los demonios y hacerlos temblar*, como indica la traducción aproximada del antecedente texto latino. El clero de la catedral malagueña, como el de cualquier otra en el pasado, quiso hacerse de un buen número de ellas buscando el prestigio de la iglesia mayor a la que estaban adscritas y poder así también atender las periódicas consagraciones de nuevas aras. Con todo, pese a las desorbitadas descripciones de la mayoría de los historiadores locales que siempre se refirieron al *rico tesoro* que poseía el cabildo malacitano de relicarios, la realidad es que la catedral malacitana no pasó nunca de contar con un discreto número de tales, casi todos con una importancia religiosa y artística relativas, salvo algunas excepciones evidentes. Apreciación ésta que no formulamos nosotros, sino que viene constatada por un escrito capitular del siglo

* PALOMO CRUZ, Alberto Jesús: "Las reliquias de San Flaviano de la Catedral de Málaga. Arte, iconografía, traslación y culto", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 529-542. Fecha de recepción: Julio de 2010.

XVIII, en el cual los canónigos agradecen cualquier donación en este sentido y más “(...) cuando es tanta la escasez de reliquias en esta iglesia, como no se ignora (...)”¹.

De hecho, obviando la reliquia del Santo *Lignum Crucis*, que en los antiguos inventarios de sacristía especifican que provenía del trozo regalado por Carlos I a las Descalzas Reales de Madrid², el primer templo malagueño sólo pudo contar con unas cuantas reliquias insignes, entendiéndose como tales la clasificación jurídica de esta denominación sólo aplicada a los cuerpos de los santos o miembros importantes de los mismos. De todas éstas, algunas, como es el caso del relicario que guarda la cabeza de una de las supuestas once mil vírgenes que acompañaron a Santa Úrsula al martirio, no dejan de ser más que dudosas, a la vista de los actuales estudios hagiográficos y la ausencia de *auténtica* o de cualquier documentación que avale su procedencia o validez de su culto.

De entre todas estas reliquias principales custodiadas en la catedral, destaca, por varios conceptos, el cuerpo de San Flaviano contenido en una arca de madera oscura con apliques de bronce, que también guarda una canilla y una redoma pequeña de vidrio con sangre de Santa Justina, aunque obviaremos hablar de ella en el presente trabajo para centrarnos solamente en el santo mártir en cuestión.

RECEPCIÓN DE LAS RELIQUIAS.

Que el cuerpo de San Flaviano se conserve en la catedral malagueña se debe a la munificencia del cardenal fray Pedro de Salazar, malagueño de ilustre y noble familia y que fue considerado uno de los preladados españoles más relevantes del siglo XVII y del que nos parece oportuno recordar algunos hitos de su vida. Se formó en Salamanca donde se ordenó e ingresó en la orden mercedaria en 1647. Concluidos sus estudios universitarios regresó a Andalucía donde ejerció la docencia en Jaén, en Málaga y, ya como rector de estudios y comendador de su orden, en Sevilla, hacia 1665. La fama de su oratoria hizo que fuese nombrado predicador regio de los monarcas Felipe IV y Carlos II. Llegó a ser maestro general de la religión mercedaria entre los años 1670 a 1676. Cuatro años más tarde fue nombrado obispo de Salamanca y, en 1686, trasladado a Córdoba y nombrado cardenal de la Iglesia con el título de la Santa Cruz en Jerusalén. En la antigua ciudad califal desplegó una ingente tarea apostólica, además de revelarse como un generoso mecenas que costeó, entre otras obras, el famoso hospital conocido como *el del cardenal* y la construcción de la capilla de Santa Teresa en la catedral-mezquita, donde a la postre fue enterrado en el aparatoso mausoleo con resabios de sepulcro papal que allí todavía se puede admirar. También sufragó los órganos y

1 (A)rchivo (C)atedral de (M)álaga. Actas Capitulares (AA.CC.) 29 de mayo de 1708, fol. 288.

2 A.C.M. Leg. 838. También diversos estudiosos locales corroboran la procedencia madrileña de esta santa reliquia. *Vid.*: M. BOLEA SINTAS, *La catedral de Málaga*, Málaga 1898, p. 263.

un riquísimo frontal de plata para el mismo templo, aunque este último no podemos disfrutarlo por haber sido rapiñado por los franceses en 1810. Queremos destacar por último que fray Pedro, por su condición cardenalicia, residió varias temporadas en Roma, donde tuvo la oportunidad de participar en los cónclaves que eligieron a los pontífices Alejandro VIII e Inocencio XII. Precisamente de una de estas estancias en la corte papal debemos encuadrar la obtención y posterior donación del relicario insigne de San Flaviano, que llegó a Málaga, acompañado del documento de certificación y entrega, el 15 de septiembre de 1697, según informó el deán, Francisco de Aranda y Guzmán, en el transcurso de un cabildo en el que se acordó escribir al prelado dándole por ello las gracias más expresivas. Igualmente se dispuso que el santo cuerpo:

“(..) se coloque por ahora en la sacristía mayor hasta que se determine en que altar se ha de colocar y en qué día se ha de rezar. Y que el dicho testimonio se inscriba en el inventario de bulas del archivo de esta santa iglesia y se ponga original en el legajo correspondiente quedando un traslado autorizado de él para ponerse dentro de la urna. Y se responda a su eminencia dándole las gracias por la remisión de dicha reliquia”³.

No obstante, un mes más tarde el secretario capitular, estrictamente escrupuloso y metódico, hizo saber a los canónigos que habiendo reconocido el escrito que había remitido el cardenal Salazar había encontrado una omisión en su contenido que había tenido que subsanar:

“(...) confirmó que se había recibido la urna con el cuerpo de San Flaviano (...) que traía una canilla grande de Santa Justina y una redomita depósito de sangre, lo que no venía expreso en el testimonio del señor cardenal. Que le había escrito a su secretario dándole a entender, por si había sido olvido, lo expresase y le pidió dicho testimonio y ha remitido otro en que se contienen ambas reliquias (...)”⁴.

El documento en cuestión, que es el que se conserva en el archivo catedralicio, quedó corregido con la mención de las reliquias de la referida mártir, aunque no se cambió la fecha de expedición del escrito que le antecedió y que se juzgó incompleto. El texto definitivo dice así:

“Pedro, por la Divina Misericordia de la Santa Iglesia de Roma, presbítero cardenal Salazar del título de la Santa Cruz de Jerusalén, obispo de Córdoba, del consejo de S. M. Por cuanto entre diferentes reliquias que trajimos a España de las que nos dieron en la santa ciudad de Roma al tiempo de nuestra residencia en aquella corte, fue una de las más principales el cuerpo de San Flaviano mártir colocado en una urna negra con guarniciones y remates dorados, dentro de la cual está una canilla de Santa Justina mártir y una vasija pequeña en forma de redomita con su cuello, dado un barniz o baño

3 A.C.M. AA.CC. 15 de septiembre de 1697, fol. 219 v.

4 A.C.M. AA.CC.16 de octubre de 1697, fol. 226 v.

como azul; la cual fue un depósito de la sangre de la misma santa mártir Justina que se halló con su cuerpo; y la dicha urna está dispuesta con vidrieras cristalinas, por donde se pueda cómodamente gozar y adorar dichas santas reliquias. Por tanto, deseando manifestar en algún modo nuestro cordial amor y veneración a la santa iglesia catedral de la ciudad de Málaga, nuestra patria, remitimos y donamos la dicha urna, en que está el dicho cuerpo de San Flaviano mártir y las reliquias referidas de Santa Justina, al M.I.S. deán y cabildo de dicha santa iglesia de Málaga, por medio del señor don Martín Rico de Córdoba maestrescuela, dignidad y canónigo de dicha ciudad, para que en nuestro nombre la presente a dichos señores y se sirvan de colocarla en la parte que más decente y conveniente juzgaren. Y porque en todo tiempo conste así de la autoridad de dicha reliquia y santo cuerpo, como de nuestra libre donación; mandamos dar el presente instrumento firmado de nuestra mano, sellado con el sello de nuestras armas y refrendado de nuestro secretario de cámara en Córdoba, en nuestro palacio episcopal a 9 días del mes de septiembre de 1697 años⁵.

En la misma sesión capitular en la que se había tratado de las enmiendas a este certificado, se trató también, previo aviso al obispo Bartolomé Espejo y Cisneros, sobre el rezo y festividades de estos dos mártires, disponiéndose al respecto que:

“(...) el día de San Flaviano que es a 22 de diciembre, se saque la dicha urna de la sacristía y se lleve en procesión por la iglesia cantando villancicos y se coloque en el altar mayor y se digan las misas con toda solemnidad, y si pareciere a su ilustrísima que haya sermón, se sirva de encomendarlo. Y después se guarde en la sacristía con toda decencia en el ínterin que se procura adornar una capilla donde colocar la urna para la adoración pública y consuelo del pueblo⁶.

VIDA DE SAN FLAVIANO.

En la documentación existente sobre la donación de esta reliquia insigne no se hace mención alguna sobre esta cuestión, ni siquiera alusión específica alguna a los hechos y méritos de San Flaviano. Sin embargo, la fecha fijada para celebrar su festividad por el cabildo, y que además aparece inscrita en un tarjetón de bronce que figura en la arqueta relicario nos remite a uno de los mártires romanos de este nombre que vivió en el siglo IV⁷, padre a su vez de las bienaventuradas Bibiana y Demetria

5 A.C.M. Leg. 35, pza. 74. No era esta la primera vez que un hijo de Málaga con un alto rango eclesiástico favoreciera a la catedral con donaciones semejantes. Ya en junio de 1555 por mano del arcediano Francisco de Torres, el cabildo recibió la entrega de reliquias de la categoría de los santos Pedro, Pablo, Andrés, Bartolomé, Mateo, Lucas, Marcos, Juan, Sebastián, Esteban, Jerónimo, Buenaventura, Cosme, Damián, Nicolás, Catalina, Inés, Águeda... entre otras muchas. DÍAZ ESCOVAR, N.: *Efemérides malagueñas*, Málaga s. d. Cf.: A.C.M. Leg. 159, pza. 2, f. 416 v. nº. 54.

6 A.C.M. AA.CC. 16 de octubre de 1697, fol. 226 v.

7 Hay varios santos de este nombre, que además coinciden en algunos otros aspectos con el que nos interesa, por lo que es mayor la confusión. Así ocurre con un San Flaviano, que también llegó a ser prefecto de la ciudad eterna, y murió allí mártir durante la persecución de Diocleciano, celebrándose su fiesta el 28 de enero.

y esposo que fue de Santa Dafrosia, según recoge la noticia contenida en la *Passio S. Bibianae*, que de paso aporta unos datos muy precisos sobre nuestro santo y que iremos desarrollando más adelante⁸. Los diversos santorales no aportan dato alguno sobre su infancia o juventud, limitándose a recoger que provenía de una familia antigua e ilustre de la ciudad imperial que había abrazado la fe de Cristo. Llegó a ser prefecto de Roma, magistratura que no le impidió, según registran diversos hagiógrafos, entregarse a una vida marcada por la piedad y la caridad. Por desgracia, cuando accedió al poder Flavio Julio Constancio, hijo de Constantino, las cosas se complicaron para Flaviano que no se avino a seguir las doctrinas arrianas con las cuales simpatizaba el nuevo emperador, instigado principalmente por su esposa Eusebia. Como prefecto de la urbe, nuestro personaje era demasiado ilustre, además de destacado atanasiano, para no verse inmiscuido en las severas represalias religiosas que se siguieron, hacia el año 350. Fue privado de su empleo, alejado de la corte imperial y obligado a arrastrar una existencia modesta. Con todo, lo peor le acontecería cuando en 361, muerto Constancio, el helenista Flavio Claudio Juliano, al que los historiadores cristianos bautizarían como *Juliano el Apóstata*, que había sido creado César el año 355, quedó como único dueño del imperio. Su gobierno estuvo caracterizado por su propósito de restablecer el culto olímpico y, pese a que en líneas generales no se mostró cruel con los cristianos, suprimió todos los privilegios de la, por entonces, joven Iglesia, vetando a sus miembros para el desempeño de la enseñanza o los cargos públicos. Precisamente, el autor de una famosa biografía novelada de este emperador pone precisamente en los labios imperiales el siguiente comentario:

“Difícilmente podía esperarse que un gobernador que simpatizase con los galileos pusiese en vigor mis edictos (...) algunos senadores me censuraron en los debates ¿por qué, si yo era tolerante con todas las religiones, perseguía a los funcionarios galileos? (...) pero, ¿Cómo puede ser gobernador un galileo cuando el Nazareno le ha ordenado expresamente no tomar la vida de nadie, como puede verse en ese libro que, según se dice es de Mateo (...) y otra vez en la obra del escritor Juan? Siempre uso sus propias armas para luchar contra ellos. Ellos usan las nuestras para atacarnos”⁹.

Al amparo de esta corriente crítica para la cristiandad y ventajosa para la gentilidad, muchos burócratas estatales se extralimitaron en su celo por complacer los deseos de Juliano. Uno de ellos fue el sucesor de Flaviano en la magistratura de Roma, un tal Apronio, que irritado contra éste por su gran actividad proselitista, lo hizo prender

Vid: AA.VV.: *La leyenda de oro para cada día del año*, Barcelona 1865, pág. 244.

8 (...) huius ergo temporibus erat quidam vir illustris prefectus urbis nomine Flavianus cum uxori nomine Dafrosa et duabus filiabus quórúm una Dimitria alia Viviana vocabatur que nutrita fuerant sub ovni castitate et fide (...) tunc Iulianus imperator in scriptione Flavianum damnari precepit, et omnes facultates eius fisco sociari. Ipsum quoque ad Aquas Taurinas sexagesimo miliario ab urbe Roma, via Claudia in exilium deportari precepit, qui triduo postquam decessus in exiliu in oratione permanens, ieiunians dormitionem accepit in Domino die undecima calendarium januarium (...). Vid.: PACETTI, *La basilica di S. Flaviano a Montefiascone*, Roma 1992. Otro autor que trata sobre esta santa parentela es N. SCHLEINIGER.: *La acción civilizadora de la Iglesia*, Buenos Aires 1945, pág. 27.

9 VIDAL, G.: *Juliano el Apóstata*, Barcelona, 1988, pág. 344.

con la intención de convencerle a renegar de la fe. Todos sus intentos fueron vanos, porque el santo se mantuvo firme y constante, de tal modo que el prefecto acabó por arrebatárle los pocos bienes que le quedaban y le hizo marcar en la frente con un hierro, como se solía practicar con los esclavos o los más infames criminales. Finalmente, lo condenó al destierro de por vida, confinándolo en un lugar denominado *Acquæ Taurinæ*, donde poco después, un 22 de diciembre, su *dies natalis*, falleció santamente¹⁰.

CONDICIÓN DE MÁRTIR DE SAN FLAVIANO.

Como hemos podido comprobar San Flaviano no llegó a sufrir la pena de muerte por su condición de cristiano, por lo que en algunos santorales figura explícitamente con el título de *confesor*¹¹. Pero en la mayoría de los textos prevalece el término de mártir equiparando su culto al de ellos como se explica en una de las narraciones de su vida:

“Como murió de las miserias que padeció en su destierro, ha sido mirado en la Iglesia como un glorioso mártir de Jesucristo; así como otros muchos que no perdieron la vida con el hierro ni con el fuego, los cuales no dejan por eso de ser honrados como mártires por la Iglesia”¹².

Aunque es cierto que los escritores eclesiásticos desde muy antiguo establecieron diferencias entre los mártires y los confesores, cabe recordar como en una primera época el nombre de confesor fue usado por los santos padres como sinónimo para los mártires, como se puede comprobar leyendo a autores como San Ambrosio o San Paulino de Nola. También de los escritos de Tertuliano se puede colegir que para él *confesores et martyres* no eran dos categorías de personas sino una sola, pese a que cabe la sospecha de que cuando usa de este primer término “(...) quiera poner el énfasis en la confesión de la fe ante un magistrado pagano y sólo secundariamente se refiera a la muerte del mártir, con que aquella confesión queda confirmada, en martyr, en cambio, el acento recae sobre los tormentos y muerte que el cristiano sufre por la confesión de la fe...”¹³.

Después de todo consideremos como hasta el edicto de Constantino la pública protestación de la fe cristiana, en según qué periodos, era considerada por las autoridades como un delito suficiente para que quien la pronunciase pudiese ser enjuiciado, torturado o ejecutado.

¹⁰ Las distintas fuentes hagiográficas discrepan en cuanto al año de su óbito, las más la sitúan en 361, sospechosamente el mismo año en que accedió al poder imperial Juliano el Apóstata, lo que significaría que el proceso, destierro y muerte del santo acaeció en un corto espacio de tiempo.

¹¹ AA.VV.: *La leyenda de oro para cada día del año*, Barcelona 1866, tomo III, pág. 624.

¹² AA.VV.: *Año cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*, Madrid 1818, pág. 351.

¹³ RUIZ BUENO, D.: *Actas de los mártires*, Madrid 1962, pág. 16.

PROCEDENCIA DE LAS RELIQUIAS DE SAN FLAVIANO.

Todo parece indicar que el santo que historiamos fue sepultado en el lugar donde estuvo confinado, *Acquæ Taurinæ*, voz genérica de muchos enclaves del mundo clásico que nos remite a los baños o manantiales que debían de existir en su proximidad. En este sitio cerca del lago Bolsena, hoy distrito de Viterbo, se estableció una pequeña población, cuyo nombre trasmutado y en relación con San Flaviano, ya aparece reflejada en un privilegio del papa León IV redactado entre los años 847 y 853:

*“Certissime igitur corroboramos et modis omnibus confirmamos tibi (...) ecclesiam Sanctae Marie ubi corpus beati Flaviani martiris requiescit, cum casale et burgo suo in circuito et giro ejes (...) vallen episcopii, montem Fiasconis inde (...)”*¹⁴.

Tuvieron que pasar, aproximadamente cinco siglos, para que en 1369 la diócesis de Montefiascone fuese creada, siendo su primer prelado el agustino francés Pedro D’Anquisen. Para entonces ya era antigua la basílica martirial allí erigida y dedicada en honor de San Flaviano y que presumía de albergar la tumba del mismo. Sin embargo, según colegimos de los testimonios conservados, con el paso del tiempo, las vicisitudes históricas y las sucesivas reedificaciones y modificaciones del mencionado edificio el lugar donde reposaban las reliquias no estaba del todo definido¹⁵. Tanto es así, que en el acta que registró la visita pastoral del obispo Gaspare Cecchinelli, en diciembre de 1630, se expresa vagamente que en la zona del altar mayor es donde *“(...) si credeva che fossero conservate le reliquie di San Flaviano”*¹⁶.

Esta evidente nebulosa ha llegado hasta nuestros días de tal modo que en la actualidad el único testigo de la permanencia de la osamenta del mártir en la iglesia de Montefiascone está constituida por un fragmento marmóreo con la inscripción CORPUS S FLAVIANI, recientemente fijada en el presbiterio y que se supone formaba parte de una ventanilla cuya obertura posibilitaba a los fieles el poder tocar las sacras reliquias¹⁷.

No hay ningún indicio documental directo del que sepamos que nos haga sospechar que, en algún momento indeterminado y por causas no especificadas, estas reliquias fueran trasladadas desde su secular lugar de veneración hasta Roma, donde finalmente llegarían al poder del obispo Pedro de Salazar. Sin embargo, esto nos da pie a recoger la noticia de que al menos en dos ocasiones singulares, como en el siglo V con motivo de las invasiones llevadas a cabo por Alarico y posteriormente en el transcurso

14 De hecho, el burgo que fue creciendo en torno a la iglesia que albergaba sus reliquias se denominó originaria e indistintamente como Montefiascone o con el nombre del referido santo mártir. BRECCOLA, V.G.: *Basilica di San Flaviano*, Viterbo 1996, pág. 5.

15 El ejemplo más cercano a esta insólita ignorancia del lugar donde se encontraba las reliquias de San Flaviano, la encontramos en el dilatado espacio en que anduvieron perdidas, nada menos, que las del apóstol Santiago en Compostela.

16 L. c.

17 O. c., p. 25.

del siglo IX, numerosas reliquias de mártires fueron trasladadas desde sus enclaves de veneración en las cercanías de Roma para ser depositadas en la basílica vaticana con el fin de evitar su destrucción, como ocurrió en el caso de San Sebastián¹⁸. Por consiguiente, se podría suponer razonablemente que las del prefecto Flaviano se llevasen del mismo modo hasta la Urbe para resguardarlas y allí se quedasen hasta que el cardenal Salazar se interesó por ellas. Mientras en la pequeña ciudad de Montefiascone sólo quedaría el recuerdo de la sepultura del santo y unos pocos testimonios arqueológicos relacionados con ella. Incógnitas que quedan sin desvelar, a la espera de que los estudiosos de estos temas, principalmente italianos, arrojen alguna luz al respecto. Sin lugar a dudas el nexa más incontestable que relaciona estas reliquias con las existentes en Málaga es la fecha que, tanto en la urna que las contiene como en el acuerdo capitular que tomaron los canónigos malagueños, coincide con la establecida por la Iglesia para celebrar la festividad de San Flaviano. Por supuesto, cabe la posibilidad de que los restos en disputa provengan de algunos de los cementerios romanos que a raíz del redescubrimiento en 1578 de las catacumbas reavivaron el fervor contrarreformista por las reliquias¹⁹.

Ciertamente, en la misma catedral malacitana se veneraron los cuerpos de los bienaventurados Félix y Dianesa, de los que sabemos con certidumbre que fueron extraídos del camposanto de San Saturnino de Roma en 1736 y que, por el mero hecho de haber estado sepultados allí, se les consideró santos, como fue la práctica universal que se seguía por aquellas fechas²⁰. Pero pese a todo, no es razonable pensar que el simple descubrimiento en alguna catacumba de un difunto denominado Flaviano, fuese suficiente argumento para identificarlo con el que llegó a ser prefecto de la ciudad y víctima de las represalias de los emperadores Constancio y Juliano. Después de todo, Montefiascone está lo suficientemente cerca de la Ciudad Eterna, de hecho pertenece a la diócesis romana, como para que los encargados eclesiásticos de la distribución de reliquias ignorasen la tradición que situaba el enterramiento del santo en el área aproximada al sitio donde soportó su destierro.

EL CULTO A SAN FLAVIANO EN LA CATEDRAL MALACITANA.

Desconocemos si los enigmas que rodean a las reliquias que venimos tratando afectaron al valor devocional y al culto que recibieron por parte de los capitulares, porque es evidente que progresivamente el fervor hacia ellas dirigido fue decreciendo.

18 FERNÁNDEZ CATÓN, J.M^º.: "El culto de las reliquias: Crítica hagiográfica, fuentes e historia", en *Memoria Ecclesiae XXV*, Oviedo 2004, págs. 65 y 66.

19 El hecho de que el cuerpo de San Flaviano esté acompañado por las reliquias de Santa Justina, especialmente con la botellita que contiene su sangre, así como restos menores provenientes de diversos santos, parecen indicar la posibilidad de que provengan de alguna catacumba. Si es así, al coincidir los restos que llegaron a Málaga con el nombre del que fue prefecto de Roma, quedó asimilado a él, compartiendo su misma festividad, aunque se tratase evidentemente de dos personajes diferentes.

20 El primero de los cuerpos desapareció en las rapiñas de la guerra civil, el de Santa Dianesa sí se conserva, aunque por las mismas fechas fue despojada de la rica urna que lo contenía. Sus auténticas se conservan en A.C.M. Leg. 35, pza. 77.

De los obsequios que se le tributaron en las fechas cercanas a su recepción y que, recordemos, incluía procesión claustral y villancicos, se pasó en la segunda mitad del siglo XVIII a observar un discreto protocolo. Por ese tiempo el arca de las reliquias, era trasladada hasta el altar mayor en la tarde del día 21 de diciembre, período de adviento, encendiéndoseles sólo “(...) *dos luces desde las primeras vísperas, hasta después de maitines (...) pero no hay procesión ni adoración*”²¹. Todavía en la epactas diocesanas de la centuria siguiente recogían lacónicamente la mención de la festividad:

“December. 22 Fer. 4 In Cath. S. Flavian. M. dp. Rub (Reliq. Insign II. 1 n. Scr. In 2º oct. Triumphalis: in 3º. Homil. In Ev. Nolite arbitrari: com. Fer. In laud et Miss. In virtute: Cr. In Cath. Tant. In Vp. Á cap. Sq. Mer. Supr. Aña. O Doctor: com. Ant. Et fer. Aña. O Rex. alb”²².

Sin embargo, a partir ya del pontificado del beato Marcelo Spínola y Maestre, que tomó posesión de la silla episcopal el 8 de septiembre de 1886, los directorios litúrgicos omiten toda mención a la festividad de San Flaviano, sustituido por el de la virgen y mártir Eulalia, sin vinculación alguna con esta iglesia local²³. Desde entonces, tanto la memoria del santo como la arqueta que contiene sus restos no pasan de ser una anécdota ocasional para quienes tienen la ocasión de admirar la taca de la sacristía que atesora en la actualidad la mayor parte de las reliquias que custodia la catedral.

No debemos omitir que la veneración que otrora recibió este santo en Málaga no llegó a producir, que sepamos, ninguna representación iconográfica del mismo, siquiera fuera en humilde estampa. En Montefiascone, en la iglesia a él dedicada, sí existen varios frescos góticos que lo representan anacrónicamente con atuendo de cortesano medieval e, incluso, a caballo con un grafismo parecido al de San Jorge de Capadocia, lo que cabe interpretar con la pretensión del artista de representarlo como un destacado caballero por la causa de Cristo. Curiosamente en nuestros días al doctor por la Universidad malacitana, Juan Antonio Sánchez López se le debe la única imagen que de San Flaviano podemos contemplar en la ciudad de Málaga. Este reconocido profesor en Historia del Arte, destacado dibujante y diseñador, recibió el encargo por parte de la hermandad penitencial del Sagrado Descendimiento de realizar el proyecto del nuevo trono procesional de su titular María Santísima de las Angustias. En el elaborado programa iconográfico ideado por él, elaboró una galería de santos en relación con la diócesis, incluyendo entre ellos a este mártir. La pieza en cuestión es un hermoso esmalte elaborado en los talleres de Granda de Madrid, que según las indicaciones recibidas reproduce uno de los personajes del celebrado cuadro *Abrahán y los tres ángeles*, obra de Murillo, adaptándose en este caso la inscripción: **SAN FLAVIANO MÁRTIR**.

21 A.C.M. Leg. 883, pza. 1, *Prontuario ceremonial para el uso de la sacristía mayor*, fols. 47 v. y 48 v, año 1778.

22 *Kalendarium S. Ecc. Et Diócesis Malacitanae*, Málaga 1852, pág. 74.

23 *Kalendarium perpetuum pro Ecclesia et Diocesi Malacitanae*, Málaga 1890, pág. 23.



También hace pocos años estuvo a punto de ser representado, junto a otros santos de la tierra, en el respiradero de plata que comenzó a labrarse por la escuela taller “Molina Lario”, propia de la catedral de Málaga, con destino a la custodia procesional del Corpus Christi. Finalmente el proyecto fue desechado, aprobándose en cambio un programa iconográfico de lo más anodino.

LA ARQUETA RELICARIO.

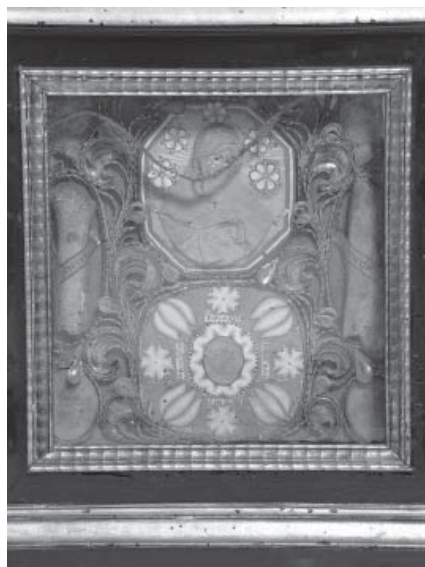
1. *Angelito y cartela.*

En los antiguos inventarios de la sacristía mayor al tratar de esta pieza, especifican todos que la misma es de madera de peral²⁴. En muy buen estado de conservación, sin ataque aparente de xilófagos, el arca del cuerpo de San Flaviano es una caja rectangular de dos cuerpos, que presenta en el superior un remate en forma de pirámide truncada con cristales que permiten observar un hueso que pertenece a Santa Justina. Igualmente en los laterales exteriores de la urna existen sendas vitrinas con un fondo forrado o pintado en color rojo que muestra una serie de reliquias menores, que más a delante detallaremos. El conjunto confeccionado en madera lacada en negro, presenta unos meritorios relieves en bronce dorado entre los que destacan dos figuras atlantes flanqueando la portezuela y las siluetas de dos angelitos que blanden una guirnalda de flores y una palma, alusivas al carácter de los santos cuyas reliquias allí están depositadas. La arqueta aparece sustentada por dos simples pomos de madera en su parte posterior, que en la delantera se convierten en dos garras leoninas también fundidas en el mencionado metal, en medio de las cuales aparece la escultura de un pequeño felino bronceo cuya postura hace ademán de sustentar el peso del relicario, que aproximadamente mide en su parte frontal 54 de ancho, por 72 de alto y de fondo 31 centímetros. Como remate de todo el conjunto, sobre el frontón partido de la parte superior, se nos muestra la estatuilla en bronce de un angelito recostado cuya mano derecha se encuentra alzada y con indicios de haber portado en origen algún adorno o atributo que no ha llegado hasta nosotros. Colocada bajo él figura una cartela orlada con palmas y una venera con una inscripción que expresa: *S. FLAVIANVS. MAR. XXII. DECEMB. S. IVSTINA. V. ET. M. XXVI. SEPT.* Esta pieza también está fundida en bronce, así como las molduras y cantoneras de la portezuela que presenta la correspondiente cerradura. Una vez abierta la urna, se nos revelan los restos del santo, destacando su calavera coronada con una fimbria de

24 A.C.M. Leg. 231, pza. 6, *Inventario de la sacristía mayor*, 1785.



2. Lateral derecho.



3. Lateral izquierdo.

flores de seda y una cinta de tela en su frente que repite su nombre y condición de mártir. El resto del material óseo se encuentra muy fragmentado, conformando los elementos mayores unos adornos en formas de aspas y estando los restantes colocados siguiendo cierta estética. El tapizado en papel o tafetán rojo y la inclusión de flores realizadas en agremanes y otros abalorios completan la presentación de las reliquias, todas convenientemente fijadas y adheridas. A falta de un estudio antropológico de algún especialista forense, se puede descubrir básicamente que se trata de un individuo adulto ya que en la dentadura, sorprendentemente completa y sin signos aparentes de deterioros o lesiones dentarias, se observan los premolares y molares desarrollados.

En los documentos del archivo capitular hemos podido descubrir que en ocasiones se han extraído de la arqueta, oficial u oficiosamente, algunas partes de las reliquias. Ya al año siguiente de la llegada de estos restos sacros a la catedral los canónigos se vieron en la obligación de acordar que: “(...)las reliquias del cuerpo entero de San Flaviano mártir y Santa Justina que envió el cardenal Salazar, y la reliquia de San Lorenzo y la de San Mauricio y otras que hay en la sacristía mayor de esta santa iglesia se pongan en custodia y se guarden con su llave, porque se van disminuyendo, de lo que el deán se encargará de ello(...)”²⁵.

25 A.C.M. AA.CC. 26 de agosto de 1688, fol. 274.



4. Urna completa.

Mucho más cercano en el tiempo, con ocasión de disponer el beato Manuel González García, obispo de Málaga, la ceremonia de consagración de la catedral para el 12 de abril de 1921, se emplearon fragmentos y lascas provenientes de las reliquias de San Mauricio, San Flaviano y Santa Diansa, que fueron trasladadas procesionalmente al efecto en el templete eucarístico que servía para el monumento de Jueves Santo²⁶.

Por último el 25 de mayo de 2009, con ocasión de la consagración de la remozada parroquia de Olías, se depositó bajo el altar y dentro de una pequeña teca una reliquia del santo en cuestión, junto a otra del beato Juan Duarte, en un curioso paralelismo que asocia simbólicamente a dos mártires de épocas muy distantes. Con ello se ha seguido las directrices recogidas en el *Misal Romano*, renovado, que confirma la validez del "(...) uso de colocar bajo los altares que se van a dedicar, las reliquias de los santos²⁷. Colocados en ese lugar, los restos sacros vienen a significar como el martirio de los miembros de la Iglesia tienen su sentido pleno en conjunción con el sacrificio de su cabeza, constituida por Cristo: siendo además una expresión simbólica de comunión y fidelidad a la fe llevadas hasta el extremo.

²⁶ A.C.M. AA.CC. 12 de abril de 1921, fol. 187.

²⁷ Vide: *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia, principios y orientaciones*. Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos. Ciudad del Vaticano, 2002, capítulo VI, págs. 236- 237.

En cuanto al resto de las reliquias de otros santos que atesora la urna de San Flaviano, ya hemos comprobado como le siguen en importancia las de Santa Justina, constituida por la canilla de la que ya hemos hecho mención al describir el ático del relicario y de la redomita de vidrio azulado que se encuentra fijada a la izquierda del cráneo del mártir, con toda la apariencia de ser un objeto auténtico de época romana. También en las antedichas vitrinas exteriores del conjunto, se pueden contemplar, convenientemente adornadas con lazadas y quincallas conformando una hojarasca de volutas barrocas, una serie de reliquias menores distribuidas de la siguiente forma. En la de lado derecho un octógono superior presenta un busto perdido realizado, según se lee en una fajita de papel escrita en italiano, con *pasta de reliquias*, o sea el polvo y los pequeños fragmentos de ellas desprendidos, amasados con alguna engrudo calcáreo y posteriormente modelado. Bajo éste se encuentra otro, de líneas más disformes, confeccionado del mismo material según vuelve a rezar la consabida leyenda: *pasta di reliq. di piú ss. mart.*, en medio del cual existe un relieve circular con la Virgen y el Niño, rodeado de pétalos y flores pintadas. Otros cuatro, más pequeños e igualmente redondeados aparecen delimitando los ángulos del dicho expositor. El colocado en la esquina superior izquierda parece representar a una santa arrodillada con un angelito y una inscripción borrosa en la que sólo se advierte: *C...RVND*. En el de la derecha aparecen dos figuras. En el inferior izquierdo una imagen, un tanto hierática, que cabe identificar con la Virgen y el Niño y la inscripción: *ROM*. Por su parte, el enfrenteado a éste contiene una figura frontal, de cuerpo entero, sosteniendo un báculo en su mano diestra y las letras: *IVSM...S...C*. A lado y lado de la vitrina se encuentran fijados dos huesos con sus respectivas bandas identificativas. El de la izquierda contiene el nombre de *ISIDORI M* y el otro el de *S. SERVAND (...)*.

En cuanto a la vitrina izquierda, en su centro superior campea un busto de la Virgen con las manos entrecruzadas y los ojos y la boca coloreados. Como el del otro lateral también posee flores pintadas alrededor y dentro del octógono que ocupa, perfilado con líneas blancas y rojas. Bajo ella el relieve contenido en el receptáculo inferior parece mostrar a tres figuras conformando alguna escena. Todos ellos vuelven a tener una banda de papel donde se recuerda de qué elemento están confeccionados: *pasta di reliq di piú ss. M*. En el ángulo superior izquierdo de esta vitrina existe otro relieve de la dicha materia con una mujer doliente²⁸. En el derecho el busto de un personaje acompañado del Espíritu Santo y rodeado de dos plantas. En el situado en el ángulo inferior izquierdo la Virgen con el Niño sedente y en el contrario a éste, un busto de un santo barbado con un atributo y una inscripción ilegibles. En esta ocasión los huesos fijados a los lados de la composición parecen pertenecer, el de la derecha a (...) *phemia v.* y el frontero a *Benedicta*.

Ninguno de estos relieves y reliquias son mencionados, como hemos podido comprobar, en la documentación que avaló su entrega al cabildo malagueño a fines

28 ¿La Dolorosa?

del siglo XVII, donde tan sólo primaron la consideración de las insignes que recibieron los restos de San Flaviano y, en menor medida, los de Santa Justina²⁹. Ambos, después de casi tres siglos justos de permanencia en la catedral de Málaga, bien podría decirse que han ganado carta de ciudadanía malagueña aún cuando, y nunca mejor dicho, duermen el sueño de los justos olvidados del pueblo y del clero a quienes se encomendó guardar su memoria y su culto.

29 Referencia de estos cultos se hace en SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Juventud invicta, infancia triunfante. Hagiografía, mito, presencia y culto en las catedrales españolas del Barroco", en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.): *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcia 2010, págs. 102-208.

Robert Crumb: Del comix underground al Génesis ilustrado

Juan Carlos Pérez García
Universidad de Málaga

RESUMEN

En 2009 Robert Crumb publicaba una adaptación al cómic del Génesis que era objeto de una amplia atención mediática internacional. En 1968, Crumb vendía por las calles del San Francisco hippie Zap Comix, un tebeo irreverente que le convirtió en icono y modelo del comix underground, un movimiento de historietistas norteamericanos asociado a la contracultura de los sesenta. Crumb sobrevivió al underground y ha seguido dibujando hasta hoy. Su novela gráfica Génesis ilustrado ejemplifica el camino recorrido por el cómic desde la marginalidad cultural al prestigio recientemente adquirido. Entender la trayectoria de Crumb desde el comix underground a la novela gráfica -el cómic artístico y adulto actual- es el tema de este artículo.

PALABRAS CLAVE: Comix underground/ novela gráfica/ Robert Crumb/ Cómic.

Robert Crumb: From underground comics to illustration pictures of Genesis

ABSTRACT

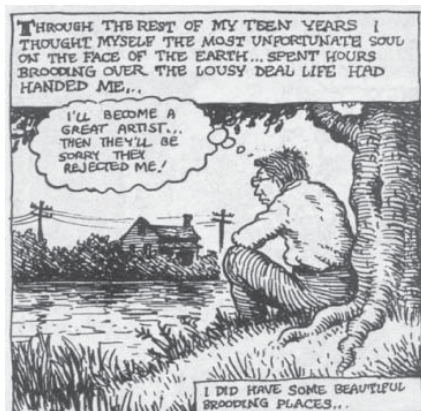
In 2009, Robert Crumb published a comic-book adaptation of the Book of Genesis, which was widely covered by the international media. Back in 1968, along the streets of hippy San Francisco, Crumb used to sell Zap Comix, an irreverent comic which turned Crumb into icon and model of underground comix, an american cartoonists' movement linked to the counterculture of the sixties. Crumb survived the underground and has kept on drawing until today. His graphic novel Illustrated Genesis exemplifies comic books' path from the margins of culture to cultural prestige. This article aims to understand Crumb's course from underground comix to graphic novel, i.e. current artistic and adult comic.

KEY WORDS: Underground comics/ Illustrated novels/ Robert Crumb/ Comics.

UN ACERCAMIENTO A ROBERT CRUMB.

“Si no dibujo un rato, me vuelvo loco. Me siento depresivo y suicida si no dibujo. Aunque a veces me pasa también cuando dibujo”, decía Crumb al comienzo del documental que sobre él dirigió Terry Zwigoff, *Crumb* (1994). Lo decía mientras realizaba ante la cámara uno de sus dibujos con la facilidad de quien lleva haciéndolo toda su vida. Ésa es la razón esencial de por qué dibuja sin parar: es una necesidad de expresión, íntima, urgente, irresistible. En el mismo documental, Robert Hugues dejaba un buen titular:

* PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos: "Robert Crumb: Del comix underground al Génesis ilustrado", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 543-565. Fecha de recepción: Abril de 2010.



1. Viñeta de "My Troubles with Women" (1982), R. Crumb.

"Pienso en Crumb como en el Brueghel de la segunda mitad del siglo XX. En la primera mitad no hubo ninguno, pero lo hubo en la segunda, y es Robert Crumb"¹.

Robert Dennis Crumb nació en Filadelfia en 1943, "el año más sangriento de la historia de la humanidad"² en sus propias palabras, en el seno de una familia católica de cinco hermanos, con un padre severo y puritano que había sido sargento de los Marines. El hermano mayor de Crumb, Charles –que se suicidó en 1992 después de un largo historial de problemas psiquiátricos–, era un aficionado obsesivo a los tebeos que le

espoleó a dibujarlos junto a él; la primera publicación conjunta de los dos hermanos fue *FOO!* (1958), un fanzine claramente inspirado por el *MAD* de Harvey Kurtzman.

La llegada de Crumb al instituto le deparó el rechazo de sus compañeros y continuas frustraciones sexuales –sus "fantasías calenturientas" habían empezado en la pubertad, y desde entonces sólo aumentarían– y ello, sumado a "un gran ego", le convirtió en un resentido. De este modo se autoparodiaba en "My Troubles with Women"³ (*Zap* nº 10, 1982), una historieta en la que el joven inadaptado Crumb juraba vengarse en una viñeta: "Seré un gran artista... ¡Entonces se arrepentirán de haberme rechazado!" [1].

Crumb no fue a la universidad después del instituto y tampoco recibió formación artística reglada. Se emancipó en otoño de 1962 mudándose a Cleveland, donde conoció a Harvey Pekar, con quien años más tarde colaboraría en su serie autobiográfica *American Splendor*⁴. Para ganarse la vida, entró a trabajar en la compañía American Greetings dibujando tarjetas de felicitación, una vida que no le resultó fácil; le agobiaban la rutina y la evidencia de que era explotado. Pero seguía alimentando la pasión por dibujar tebeos, y en los ratos libres completó su primera historieta larga, una fábula

1 Declaraciones de Hughes recogidas en el documental de Terry Zwigoff *Crumb* (1994).

2 MOULY, F.: "R. Crumb. It's Only Lines on Paper", en CARLIN, J., KARAKIK, P. y WALKER, B. (eds.): *Masters of American Comics*, Los Ángeles, The Hammer Museum and The Museum of Contemporary Art, y New Haven y Londres, Yale University Press, 2005, pág 280.

3 "Mis problemas con las mujeres", recogida en español en *Obras Completas Crumb-1*, Barcelona, La Cúpula, 2006. La mayoría de historietas de Crumb están traducidas, desordenadamente, en dicha colección, de 15 tomos hasta el momento.

4 Bajo ese irónico título, *American Splendor* es un cómic autobiográfico de Harvey Pekar sobre la anodina cotidianidad, desprovisto de casi toda dramatización. Pekar empezó a autopublicar la serie en 1976 y la ha continuado durante décadas, siempre con guiones suyos y dibujada por distintos artistas, entre ellos Crumb. Fue adaptada al cine en 2003 por Shari Springer Berman y Robert Pulcini.

de romanticismo calenturiento titulada *The Big Yum Yum Book*⁵ (1963). A comienzos de 1964 conoció a Dana Morgan, que se convertiría en su esposa a finales de año: “Mi padre siempre me decía que me iba a casar con la primera que pasara”, escribía en una viñeta “My Troubles with Women”. Fue un matrimonio infeliz del que huiría en varias ocasiones, hasta divorciarse en la década siguiente.

El verano de 1964, poco antes de casarse, Crumb pidió un permiso en la empresa para trabajar brevemente en Nueva York junto a su ídolo Harvey Kurtzman, ex director de *MAD*, que ahora dirigía *Help!*, revista en la que vio publicado su primer trabajo profesional, “Harlem Sketchbook” (1965). Después de un largo viaje de novios por Europa, Crumb volvió a Cleveland y a la vida que había aprendido a odiar en la empresa de tarjetas de felicitación. Pero notó un cambio: “En América había una sensación de excitación en el aire”⁶. A los pocos meses, empezó a consumir LSD los fines de semana como “paliativo contra el suicidio”⁷, preso en la rutina de la vida matrimonial y del trabajo de nueve a cinco. De esas visiones lisérgicas, y de algún “mal viaje” en otoño de 1965 que le afectó profundamente, surgieron los personajes que se harían populares luego en los comix underground: Mr. Natural, Flakey Foont, the Vulture Demonesses, Shuman the Human o Mr. Snoid; todos aparecen en sus bocetos de 1966. “Todo aquel trabajo de finales de los sesenta estaba inspirado por el LSD. Las visiones y actitudes que saqué de tomar aquella droga definitivamente alteraron mi trabajo de forma drástica”⁸. Un ejemplo de ese cambio puede rastrearse en las primeras historietas del Gato Fritz, que Crumb había empezado a dibujar en 1964, una parodia en clave de *funny animals* del universitario lascivo. Tras consumir LSD, las criaturas que dibuja son “más bestiales, maníacas, e incluso peligrosas”⁹.

El salto inesperado a la fama de Crumb comenzó en enero de 1967. Una noche después del trabajo, en un bar, oyó a unos conocidos comentar que se marchaban a San Francisco, y Crumb impulsivamente se fue con ellos. “No volví a casa. Dejé a mi esposa, mi trabajo, no le dije nada a nadie”¹⁰. Crumb huía así en busca del ideal de libertad absoluta que le había inspirado la Generación Beat y en particular la lectura de *En el camino*, de Jack Kerouac; la contracultura de los cincuenta tuvo un gran peso en la de los sesenta, y Crumb no fue una excepción.

Desde San Francisco consiguió publicar las primeras historietas de dos personajes que serían iconos del underground: Mr. Natural, aparecidas en el periódico alternativo *Yarrowstalks*, y el Gato Fritz, en la revista *Cavalier*. Crumb no había renunciado a la idea de vivir dibujando cómics, y eso intentaba cuando conoció a Don Donahue, un diseñador que trabajaba en la prensa alternativa. Donahue convenció a Charles Plymell, un poeta

5 Existe edición española: *El gran libro Yum Yum*, Barcelona, La Cúpula, 2006.

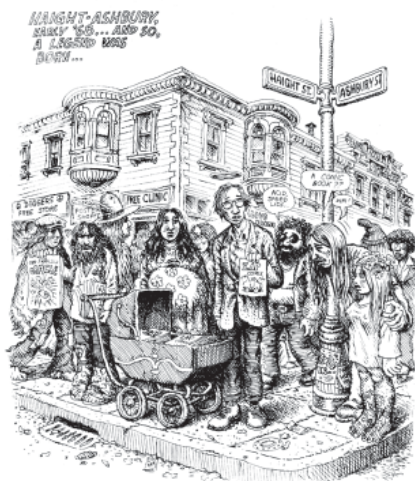
6 ROSENKRANZ, P.: *Rebel Visions. The Underground Comics Revolution. 1963-1975*, Seattle, Fantagraphics Books, 2008, pág. 56.

7 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *R. Crumb. Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rhythm, 2008, pág. 124.

8 GROTH, G. (1988): “Interview Two”, en GEORGE, Milo (ed.): *The Comics Journal Library. Vol 3: R. Crumb*, Seattle, Fantagraphics, 2004, pág. 29.

9 MAREMAA, T. (1972): “Who Is This Crumb?”. En HOLM, D. K. (ed.): *R. Crumb. Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2004, pág. 29.

10 GROTH, G.: *Op. Cit.*, pág. 28.



2. Crumb vendiendo con su esposa *Zap Comix* nº 1 en 1968. Cuaderno de bocetos del artista (1992).

beat que había compartido casa con Allen Ginsberg y Neal Cassady, para imprimir un tebeo completo de Crumb: el número 1 de *Zap Comix* fue publicado con el formato que les permitió la multicopista de que disponían: un *comic book*, un tebeo de grapa como los que Crumb adoraba de niño.

A finales de febrero de 1968, Crumb distribuía ese tebeo por las calles de Haight-Ashbury, el epicentro de la revolución hippie en San Francisco; llevaba los ejemplares en un carrito de bebé [2] y los vendía con la ayuda de los amigos y de su esposa embarazada, que se había reunido con él. Meses antes Crumb había dibujado otro número completo de *Zap*, pero el editor que se comprometió a imprimirlo se marchó a la India sin avisar y las páginas desaparecieron. Crumb había hecho

fotocopias, así que *Zap Comix* nº 0 se publicó en diciembre de 1968, después del número 1. Pronto hubo tiendas de todo el país queriendo vender aquellos tebeos y otros títulos que le siguieron; *Zap* pasó de la distribución callejera en carrito de bebé a vender unos 100.000 ejemplares por número a finales de los sesenta. Entre eso y la enorme difusión de su historieta "Keep on Truckin'" (*Zap* nº 1, 1968), que fue reproducida por todo el país e inspiró una canción de la banda The Grateful Dead, la fama alcanzó de lleno a Crumb.

LO VIEJO Y LO NUEVO.

Marzo de 1968 fue pues, gracias al impacto de *Zap* nº 1, la fecha de entrada de Crumb en la historia del cómic, el mismo mes que en Vietnam tenía lugar la matanza de My Lai, un mes antes del asesinato de Martin Luther King y no mucho después del "verano del amor" de 1967.

Zap se había publicado en formato *comic book*, una clave importante para entender algunas de las innovaciones que Crumb introdujo. El *comic book*, en contra de lo que su nombre indica, no es un "libro de cómics" sino un cuadernillo grapado, un formato tradicional en la industria norteamericana del cómic desde su consolidación en los años treinta del siglo XX. Desde entonces había sido el soporte de géneros tan

populares como los superhéroes y otros –policíaco, romántico, *funny animals*, etc-, hasta convertirse en un medio de masas muy rentable dirigido al público infantil. El *comic book*, un producto efímero, impreso en papel barato y distribuido a través de quioscos y tiendas de golosinas y comestibles, tuvo su apogeo comercial en los cuarenta y primeros cincuenta. Desde entonces y por diversos factores, entre ellos las campañas públicas como supuestos “inductores” a la delincuencia juvenil y la introducción masiva de la televisión, los *comic books* perdieron su relevancia social como medio visual¹¹.

Zap había sido publicado al margen de esa industria, y en él nada parecía ir dirigido a los niños. En su portada [3] lucía la advertencia “¡Sólo para adultos intelectuales!” junto a una parodia del sello del Comics Code Authority. El Comics Code era un

código de autocensura, inspirado por el Código Hays del cine, que los editores habían asumido desde 1954 para lavar su mala imagen pública, y cuyo resultado fue una mayor infantilización en los contenidos de los *comic books*. Frente a eso, en *Zap* n° 1 podían encontrarse generosas alusiones a las drogas, escenas de sexo explícito, fantasías grotescas y confesiones neuróticas en primera persona (con el propio Crumb convertido en personaje que hablaba al lector, un recurso que ha explorado a fondo desde entonces), sátiras de gurús hippies (con Mr. Natural, uno de sus iconos), una parodia de la vida reprimida de la clase media titulada “Whiteman”, irónicos anuncios falsos al estilo del *MAD* de Kurtzman o incluso una historieta “abstracta”¹².

Sin embargo, aquel tebeo tenía mucho más que ver de lo que aparentaba con la tradición del cómic; como otras revoluciones artísticas de la historia, Crumb hacía la suya mirando hacia el pasado. El autor acudió a viejos estilos y formas del cómic norteamericano, tiras de prensa como *Krazy Kat*, de Herriman, y *Popeye*, de E. C. Segar, la *Little Lulu* de John Stanley y los tebeos de *funny animals* que había leído



3. Portada de *Zap Comix* n° 1 (1968), R. Crumb.

11 Seguimos aquí a GARCÍA, S.: *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010, págs. 136-141.

12 La historieta, titulada “Abstract Expressionist Ultra Super Modernistic Comics”, presenta una narración incoherente e ilocalizable en un espacio concreto a pesar de contener algunos elementos figurativos. Significativamente, es la historieta más antigua recogida en la antología *Abstract Comics*, editada por el historiador Andrei Molotiu con historietas que “combinan los conceptos de abstracción visual con la continuidad tradicional de la tira de cómics”. Ver MOLOTIU, A. (ed.): *Abstract Comics*, Seattle, Fantagraphics, 2009, introducción y págs. 14-16.

de niño: *Pogo*, de Walt Kelly, y los cómics del Pato Donald de Carl Barks. Como otros creadores de la generación que transformó la cultura durante los sesenta, Crumb era muy consciente de la tradición de cultura popular que le precedía y se apropió de esos viejos estilos –surgidos en un cómic hasta entonces fundamentalmente industrial– como vehículo de una expresión artística radical, a sabiendas del potencial subversivo que había en darle la vuelta a esa tradición. Robert Hughes ha observado que Crumb se movía en un ámbito de “sueños compartidos” y que lo hacía con un lenguaje que no pretendía ser “radicalmente nuevo”¹³, una clave de la rápida aceptación que tuvo su trabajo. Sus historietas remitían a los cómics de toda la vida y parecían “amables”, pero lo que contaban no tenía nada “de cómic”. En 1976 Crumb afirmó:

“La gente no tiene ni idea de cuáles son las fuentes de mi trabajo. Yo no inventé nada; todo está ahí en nuestra cultura. No es ningún misterio. Me limito a mezclar mi experiencia personal con estereotipos clásicos del cómic”¹⁴.

LA VERDAD OCULTA.

Como señaló Juan Antonio Ramírez, “los tipos y personajes del cómic ‘funcionan’ de manera eficaz cuando han sido creados ‘con anterioridad’”¹⁵. Al recurrir a formas y tópicos reconocibles del cómic tradicional de masas como los personajes dibujados al estilo “pies grandes” -habituales en el retrato social caricaturizado de las tiras de prensa de principios del siglo XX-, Crumb jugaba con las expectativas del lector para traicionarlas. También sus *funny animals* remitían a una larga tradición del cómic infantil, pero en cambio mantenían relaciones sexuales, eran violentos y hasta podían matarse entre sí. En otras palabras, hacían lo que hasta entonces no se les había visto hacer en los cómics. Al fin y al cabo, “en un cómic de *funny animals*, los animales se comportan como personas, son personas”¹⁶, así que por qué no mostrarlos haciendo lo que las personas hacen *de verdad*.

Crumb estaba usando una estrategia creativa que ha practicado desde entonces: rasgar la superficie de la imagen idealizada de la sociedad, creada por los medios de masas, para mostrar la *auténtica* realidad humana. Porque en Crumb había otra poderosa influencia, pero ésta ya no era *inocente*: las subversivas parodias de *MAD* y las demás revistas satíricas dirigidas por Harvey Kurtzman, donde conoció además a dibujantes que le marcarían como Will Elder o Basil Wolverton.

Para Crumb, Harvey Kurtzman (1924-1993) fue un ídolo y un mentor. Había descubierto su trabajo con once años, cuando vio perplejo en un quiosco la portada del número 11 de *MAD* (1954), una parodia de la revista *Life* ocupada por un grotesco

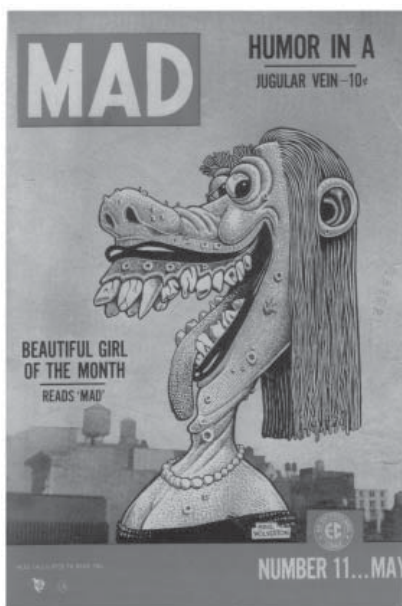
13 HUGHES, R.: “Roll Right Up, Folks!”, *The Guardian*, 7 de marzo de 2005. Consultado en www.guardian.co.uk/books/2005/mar/07/robertcrumb.comics1

14 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 260.

15 RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 205.

16 GARCÍA, S.: *Op. Cit.*, pág. 197.

dibujo del citado Wolverton [4]. Guionista y dibujante, Kurtzman está considerado hoy una de las figuras más influyentes del cómic americano moderno, y se le recuerda sobre todo por la creación de *MAD* (1952), un cómic satírico que dirigió hasta 1956, cuando se marchó por desavenencias con el dueño de la editorial¹⁷. El humor judío autoconsciente de Kurtzman y sus irreverentes parodias -sobre géneros y personajes del propio cómic, sobre la publicidad y los medios- hicieron de *MAD* un fenómeno social entre los jóvenes de la época porque “su discurso iconoclasta y su subtexto subversivo respondía claramente a las necesidades reales de una sociedad extremadamente conformista”¹⁸. Tras su salida de *MAD*, Kurtzman dirigió otras revistas satíricas más efímeras: *Trump* (1957) *Humbug* (1957-1958, autoeditada) y *Help!* (1960-1965), consideradas por algunos como los primeros ejemplos de humor posmoderno en la cultura popular norteamericana¹⁹, revistas cuya influencia se extendería desde Crumb y los autores del comix underground hasta influyentes cómicos contemporáneos. Como dijo Crumb: “Había algo en ellas que, para mí, lo decía todo sobre la vida norteamericana de aquel tiempo”²⁰. John Carlin observa sobre *MAD*:



4. Portada de la revista *MAD* (nº 11, 1954), Harvey Kurtzman y Basil Wolverton.

“El entendimiento de Kurtzman de cómo los medios de masas estaban llegando a dominar la realidad norteamericana de posguerra hizo que sus parodias fueran más profundas y perturbadoras de lo que sus más implacables críticos afirmaban que eran. En ese sentido, Kurtzman se anticipó a lo que críticos como Marshall McLuhan describieron como el impacto de los medios sobre la percepción de la existencia de la gente en la experiencia cotidiana”²¹.

17 *MAD* ha continuado hasta hoy con distintos directores y editores. Crumb cree que, tras la salida de Kurtzman, *MAD* se convirtió en un producto mediocre. Incluso lo anota a los 16 años, en una carta personal de 1959. Ver CRUMB, Robert: *Tus ganas de vivir me horrorizan. Correspondencia 1958-1977*, Palma de Mallorca, Dolmen, 2010, pág. 93.

18 GABILLIET, J-P.: *Of Comics and Men*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, pág. 62.

19 KITCHEN, D. y BUHLE, P.: *The Art of Harvey Kurtzman. The Mad Genius of Comics*, Nueva York, Abrams ComicArts, 2009, pág. xiii.

20 GROTH, G. (1988): *Op. Cit.*, pág. 21.

21 CARLIN, J.: “Masters of American Comics”, en CARLIN, J., KARAKIK, P. y WALKER, B. (eds.): *Masters of American Comics*, Los Ángeles, The Hammer Museum & The Museum of Contemporary Art-New Haven y

Palabras que podríamos aplicar íntegramente a Crumb, ya que esa crítica a los mitos creados por los medios de masas, heredada de Kurtzman, ha sido una constante en sus sátiras e incluso ha condicionado su estilo de dibujo, siempre huyendo de lo “bonito” porque el autor se niega a idealizar la realidad. Crumb cavó en la misma trinchera que Kurtzman, con la diferencia de que, al no trabajar dentro de los cauces industriales, pudo llegar más lejos, libre de limitaciones comerciales y editoriales²²; de hecho hasta donde nadie había llegado antes en el cómic.

Aunque existieron cómics underground antes de *Zap*, nadie hasta entonces había dado con una fórmula tan atractiva, que se apropiaba de elementos del *comic book* tradicional, empezando por el propio formato, para convertirlos en una forma de expresión personal. Y a nadie se le había ocurrido básicamente porque los *comic books* estaban mal vistos, considerados parte de la industria y de la “vieja cultura” contra la que se rebelaban los jóvenes del momento. Crumb demostró que un *comic book* no tenía por qué ser infantil, ni expresar los valores de la cultura dominante. En palabras del dibujante underground Bill Griffith, Crumb “habló por todos. Con el añadido de que tuvo las agallas de hacer *comic books*. Él reinventó el *comic book*. Se lo apropió como otra gente de su generación había hecho con la música”²³. Pero si Crumb estaba reflexionando sobre el propio cómic, lo hacía de un modo que los artistas del Pop Art habían eludido. Como señala Charles Hatfield, Crumb había usurpado no sólo los personajes y situaciones de los cómics de su infancia, sino también el formato, el *comic book* impreso periódicamente, obteniendo así “una unión de forma y contenido que el Pop Art, instalado dentro de las bellas artes, no podía conseguir”²⁴.

LA FACTORÍA DEL UNDERGROUND.

Después de realizar en solitario el primer número de *Zap*, Crumb contactó con autores como Rick Griffin, S. Clay Wilson o Victor Moscoso y les invitó a participar junto a él. A partir de su número 2 (junio de 1968), *Zap* se convirtió en una antología y en pocos meses fue el modelo a seguir para los numerosos dibujantes que acudieron a San Francisco atraídos por el verano del amor. Pronto florecieron las pequeñas editoriales que querían publicar todos aquellos comix; *Zap* y una larga lista de títulos fueron distribuidos por todo el país a través de las *head shops*, tiendas de parafernalia hippie que vendían pipas, papel de fumar, pósters o discos. Y Crumb, con su sobresaliente talento como dibujante y narrador, era uno de los autores más solicitados e imitados. Otra clave del éxito inmediato que tuvo su obra entre los jóvenes de la contracultura de la época fue el hecho de alojarla en medios

Londres, Yale University Press, 2005, pág. 119.

22 GARCÍA, S.: *Op. Cit.*, pág. 144.

23 ROSENKRANZ, P.: *Op. Cit.*, pág. 75.

24 HATFIELD, C.: *Alternative Comics. An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, pág. 12.

alternativos, y por ello no someterse a ningún tipo de censura previa. “Los más renombrados dibujantes que publicaban en la prensa de todo el país no tenían semejantes prerrogativas”, recordaba Crumb. “La falta de restricciones en la prensa underground introdujo el tono para los cómics de la misma onda que aparecerían más tarde”²⁵. Ese tono fue decididamente subido para la moral dominante de la época. El sexo –particularmente en Crumb– y las drogas, el referente generacional de toda la contracultura de los sesenta, eran los temas más recurrentes. Y el hecho de que mostraran imágenes de temas prohibidos “hicieron a los cómics de Crumb tan escandalosos para los mayores como seductores para los jóvenes”²⁶. Algunos comix motivaron detenciones en *head shops* y cargos por “obscenidad”; uno de los escándalos más sonados fue el de “Joe



5. “Joe Blow” (1969), R. Crumb.

Blow” (*Zap* nº 4, 1969) [5], una parodia de Crumb sobre la familia ideal americana que culminaba con un amoroso incesto a cuatro bandas. En aquella época, unos cómics semejantes sólo podían publicarse al margen de la industria establecida, “y se extendieron mediante distribución alternativa, demostrando a los historietistas y editores de todas partes que era posible trabajar fuera del sistema”²⁷.

Crumb detesta la producción industrial, que según él ha acabado con las antiguas manifestaciones espontáneas de cultura popular debido a su devastador poder homogeneizador. Para el autor, desde el triunfo de la civilización industrial vivimos en una cultura monolítica que embala cualquier manifestación artística interesante para venderla como producto a un público que se contenta con consumir: un “auténtico mundo de primos”²⁸. Esa ética personal le ha llevado a rechazar más de una oferta tentadora. Por ejemplo, la que le hizo *Playboy* para publicar historietas, o el acuerdo que le ofreció American Greetings para reimprimir con su firma algunas de las tarjetas de felicitación que les dibujó antes de ser famoso. Es paradójico que quien piensa así se haya hecho célebre en un arte industrial como el cómic, basado

25 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 142.

26 CARLIN, J.: *Op. Cit.*, pág. 120.

27 ROSENKRANZ, P.: *Op. Cit.*, pág. 221.

28 Declaraciones de R. Crumb a la revista *Les Inrokruptibles*, 1995. Consultado en www.lesinrocks.com/index.php?id=62&tx_article%5Bnotule%5D=116261&cHash=d0ac1156dc

en la reproducción masiva; quizás por eso Crumb resta importancia a sus méritos comparados con los artistas de la era pre-industrial.

Sin embargo, a finales de 1968 Crumb estaba protagonizando uno de esos fenómenos masivos, conforme el underground empezaba a convertirse en otro producto. Su teléfono no dejaba de sonar y gente a la que no conocía pegaba a su puerta; la fama le expuso también a la voracidad de empresarios “maníacos y falsarios” que querían fabricar todo tipo de productos basados en sus personajes. Convertido en un icono, una especie de portavoz generacional, Crumb se sentía desbordado. “Yo estaba como fuera. No quería convertirme en un artista de postalita para la contracultura. No quería ‘integrarme’”²⁹. Se mudó al campo con su mujer Dana y su hijo Jesse.

Crumb perdería una buena base de sus fans *hippies* después de radicalizar el discurso de sus cómics. La relación con el grupo de dibujantes de *Zap* influyó en ese giro creativo. Algunos de ellos, como S. Clay Wilson o Robert Williams, tenían formación artística y habían desarrollado una conciencia de artistas rebeldes que alentaron en Crumb, quien hasta entonces se veía a sí mismo más como un profesional del entretenimiento. Wilson en concreto le empujaba a explorar más a fondo su subconsciente en las historietas; Crumb le hizo caso y dejó salir todas sus fantasías sexuales en títulos como *Snatch Comics* (1968) y *Big Ass Comics* (1969). El propio Crumb lo explicaba en la época: “Cualquier cosa que esté en la mente debe salir fuera”, le había dicho Wilson, que también participaba en *Snatch*. “Wilson me enseñó su material y dijo, no te autocensures”³⁰. Las historietas de esa época muestran una desfachatez insólita, con brutales fantasías sexuales que victimizan a la mujer. El nuevo Crumb ahuyentó a buena parte de sus fans y dejó de ser “el dibujante hippie más amado de América”.

MIS PROBLEMAS CON LAS MUJERES.

En “The Fight”, publicada en *Snatch* nº 1 (1968), Crumb enfrentaba a dos mujeres, una blanca y otra negra, en un combate callejero que rápidamente se convertía en una orgía de senos erectos y estrujados. “Anal Antics” (*Big Ass Comics* nº 2, 1971) contaba la vida del pequeño Mr. Snoid instalado en el trasero de una chica [6]. Lo grotesco de las situaciones marcaba por supuesto una distancia irónica; otra cosa es que el lector quisiera verla. Por otro lado, su personaje Angelfood McSpade, una mujer típicamente crumbiana, voluptuosa y de piernas macizas, era presentada como una negra estúpida que se prestaba voluntariamente a las vejaciones de los blancos. Con el paso de los años dejó de dibujar al personaje: “De joven era ingenuo, pensé que todos verían la sátira, el chiste sobre las imágenes racistas. Pero, oh, no. Puedo entenderlo, me doy cuenta de que puede ser hiriente, sí”³¹.

Lógicamente, nada de esto fue del gusto de las feministas, que tuvieron un papel

29 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 163-189.

30 GLAUBERMAN, S.(1968): “Crumb Raps”, entrevista en HOLM, D.K. (ed.): *Op. Cit.*, pág. 4.

31 Declaraciones de 2005 durante una mesa redonda conducida por Steve Bell para *The Guardian*. Consultadas en www.guardian.co.uk/film/2005/mar/18/robertcrumb.comics

muy destacado en la contracultura. También dentro del comix underground, con autoras como Trina Robbins, una de las feministas que le criticaron públicamente por aquel giro en sus historietas. Crumb ha admitido en varias ocasiones que sus cómics están repletos de violentas fantasías masturbatorias con las que intenta exorcizar su resentimiento contra las mujeres porque antes de ser famoso le despreciaban, y sólo el poder de la fama le permitió estar con “hermosas y atractivas muchachas”³². Una venganza artística, pues. El artista también cree que una obra será más interesante cuanto más se libere el subconsciente:



6. Viñeta de “Anal Antics” (1971), R. Crumb.

“una revelación honesta de lo que ocurre realmente en la psique de las personas sobre el sexo siempre será más interesante que algo que se limita a complacer el mínimo común denominador”³³.

Las feministas por su parte le acusaban de hacer simple pornografía misógina. “La pornografía es la comercialización del sexo para hacer dinero”, declaraba Crumb en 1995. Y añadía:

“Yo jamás he utilizado el sexo para vender revistas. Nunca me ha interesado eso. En cambio, adoro dibujar el cuerpo femenino, las formas femeninas, sin parar. Me encanta dibujar y redibujar la constitución de esas mujeres heroicas. No lo puedo evitar. Y me siento obligado a dibujar hombrecillos bizarroides que les hacen cosas. Eso me excita. Es más fuerte que yo”³⁴.

En 1988, Crumb anotaba en su cuaderno de bocetos una cita de Bataille: “Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento”. Y es que las obsesiones sexuales de Crumb han marcado su vida y su obra, todavía hoy su tema más importante junto a la crítica social. En “A Gurl” [7], publicada en *Big Ass Comics* nº 2 (1971), una joven con gafas y grandes dientes –una especie de doble femenino del propio Crumb-

32 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, págs. 180.

33 GROTH, R.(1991): “Interview Three”, en GEORGE, Milo (Ed.), *The Comics Journal Library. Vol 3: R. Crumb*, Seattle, Fantagraphics, 2004, pág. 68.

34 Declaraciones de R. Crumb a la revista *Les Inroktuptibles*, 1995. Consultado en www.lesinrocks.com/index.php?id=62&tx_article%5Bnotule%5D=116261&cHash=d0ac1156dc



7. "A Gurl" (1971), R. Crumb.

se abstrae delante de la ventana olvidándose de sus complejos físicos. Se va deslizando hacia atrás hasta quedarse apoyada en el marco *con los dientes*, y termina masturbándose como quien no quiere la cosa. El conjunto es de una sensualidad tan extraña como desarmante.

LA AUTOBIOGRAFÍA COMO FICCIÓN.

En el mismo *Big Ass Comics* nº 2 (1971) había otra historieta de una sola página, "A Word to You Feminist Women", en la que Crumb caricaturizaba públicamente sus contradicciones. El autor se dibujaba a sí mismo para responder a las acusaciones de las feministas: al principio se muestra conciliador, admite que sus historietas contienen gran cantidad de actos brutales contra las mujeres, y que es

consciente del "lado oscuro de su ego". Pero pide que no se equivoquen, que no está abogando para que los hombres hagan ese tipo de "cosas malas" a las mujeres, porque "representar algo no significa promocionarlo". Crumb alega que sigue sus "propios instintos" al dibujar, porque su misión no es hacer propaganda o contentar a ningún movimiento. "¡No soy un político! ¡Soy un artista!", y pregunta si acaso quieren privarle de su sagrado derecho a la libre expresión. El estilo caricaturesco y la gestualidad con que se dibuja Crumb proporciona un tono sumamente irónico a la historieta; su personaje termina gritando en las últimas viñetas y avisa de que seguirá dibujando lo que le apetezca. "¡Y si no os gusta, que os jodan!".

Es significativo observar cómo algunas mujeres, cuando conocen en persona a Crumb, se sorprenden de encontrar a alguien tan "gentil y amable"³⁵. ¿Quién es entonces Crumb? En "The Many Faces of R. Crumb" [8], publicada en *XYZ Comics* (1972), el autor vuelve a retratarse a sí mismo con casi veinte personalidades contradictorias. En la primera viñeta se dibuja masturbándose con uno de sus cómics mientras un texto señala "Aquí estoy yo trabajando 'duro' en mi estudio", mostrando así expresamente el placer sexual que obtiene de sus historietas. En la segunda viñeta, el texto señala "¡Consigo lo que quiero dibujando un dibujo del objeto deseado!", y la viñeta muestra a Crumb dibujando a una chica, llamada Kathy Tuffburns. En 1999, Crumb explicaba:

35 MOULY, F: *Op. Cit.*, pág. 279.

“Había empezado a darme cuenta de que dibujar un objeto de deseo tenía un efecto mágico. Es como en los viejos tiempos, cuando la gente hacía rituales de magia para obtener algo. A veces los rituales funcionan porque estás concentrando toda esa energía en hacer que eso suceda. Dibujaba todas aquellas fantasías y empezaron a hacerse realidad”³⁶.

A continuación Crumb se presenta como múltiples personajes contradictorios de una viñeta a otra: “el dibujante santo-sufrido-y paciente”, “el dibujante empresario burgués”, “el maniático misántropo y solitario”, etc. En la penúltima viñeta, el texto pregunta “¿Quién es Crumb?” Finalmente miraba al lector, plumilla en mano, y decía: “¡Todo depende de mi estado de ánimo!” El verdadero tema de la historieta no era

pues la “verdad” sobre Crumb, sino mostrar la capacidad del artista para “imponer, mediante el dibujo, una visión arbitraria sobre el mundo y sobre sí mismo”³⁷. Crumb señalaba así la plasticidad de su propia imagen, moldeada a su antojo al convertirse en personaje, y cuestionaba la autenticidad de lo autobiográfico en los cómics, que presentan una dificultad añadida a la prosa autobiográfica porque el dibujo establece “una representación visual del narrador en tercera persona que se presenta como ‘objetiva’ cuando en realidad es ya una invención artística”³⁸. El planteamiento fue llevado más lejos en los años noventa por historietas posteriores de Daniel Clowes y Gilbert Hernandez³⁹, dos de los autores más importantes del reciente movimiento de la novela gráfica.

Aunque Crumb no fue el primero en hacer cómics directamente autobiográficos, sí abrió el camino con sus historietas confesionales en primera persona, aparecidas ya desde *Zap* nº 1, que por muy autoparódicas o ficticias que fuesen, inspiraron a los que vinieron después. Justin Green, un dibujante underground al que se le atribuye el primer



8. “The Many Faces of R. Crumb” (1972), R. Crumb.

36 MERCIER, J.-P. (1999): “Who’s Afraid of Crumb?”, en HOLM, D.K.: *Op. Cit.*, pág. 197.

37 HATFIELD, C.: *Op. Cit.*, pág. 120.

38 GARCÍA, S.: *Op. Cit.*, pág. 190.

39 Nos referimos en concreto a “Just Another Day”, de Daniel Clowes (*Eightball* nº 5, 1991) y “My Love Book”, de Gilbert Hernandez (*Love & Rockets* nº 49, 1995).

cómic autobiográfico de la historia, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972)⁴⁰, ha explicado que cuando descubrió el trabajo de Crumb, “le cambió la vida”⁴¹. El *Zap* de Crumb y el *Binky Brown* de Green inspiraron a su vez a Aline Kominsky –que pronto se casaría con Crumb- a dibujar sus propios cómics autobiográficos. Y Art Spiegelman reconoce que el *Binky Brown* de Green le proporcionó a su vez la clave para armar sus memorias familiares sobre el Holocausto en el célebre *Maus* (1991), la piedra fundacional para la novela gráfica actual. Spiegelman fue en su juventud uno de los autores más experimentales del underground; como los demás, había quedado impactado al descubrir a Crumb. Lo autobiográfico ha sido en general uno de los materiales narrativos más importantes en el cómic alternativo de los noventa y en la novela gráfica reciente.

UNA MÚSICA DEL PASADO.

Entre 1968 y los primeros setenta, uno de los periodos más prolíficos en su ya de por sí prolífica carrera, Crumb no dejó de publicar historietas, bien junto al colectivo de *Zap*, bien contribuyendo en solitario a otras publicaciones underground. En 1972 dio salida a sus aficiones musicales al crear la banda Keep on Truckin’ Orchestra, más tarde rebautizada como R. Crumb and His Cheap Suit Serenaders, donde el dibujante tocaba el banjo e interpretaba música al estilo de los años veinte.

La relación de Crumb con la música es larga e intensa. En 1968 dibujó la portada de *Cheap Thrills*, el segundo álbum de Big Brother & The Holding Company con Janis Joplin al frente; en cambio, se negó a ilustrar una portada para The Rolling Stones porque no le gustaba su música. Por otra parte, a Crumb le parece irónico que se le asocie con bandas psicodélicas como The Grateful Dead, cuya música odiaba. Aún es frecuente relacionarle con el movimiento hippie aunque sus tebeos, especialmente desde 1969, encerraran una mirada escéptica y pesimista sobre el mundo, un sentido del humor grotesco y retorcido que poco tenían que ver con el espíritu del *flower power*. Crumb nunca se sintió parte del todo de aquel movimiento, que en algunos aspectos le parecía un poco idiota, como dejó claro en sus sátiras protagonizadas por Mr. Natural. Sí compartió algunos de sus postulados como el rechazo al materialismo y, por encima de todo, el amor libre.

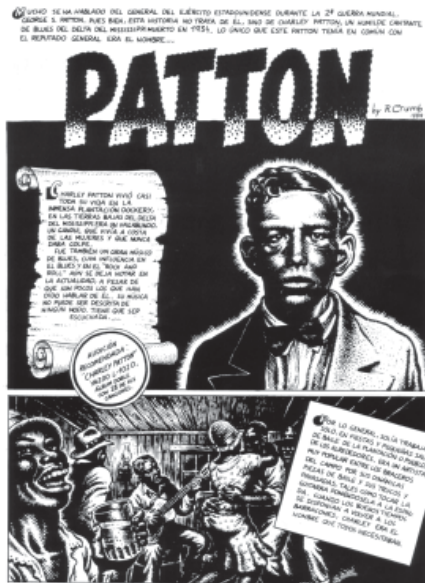
Crumb adora los discos de ragtime, blues y jazz primitivos de los años veinte y treinta, una época que idealiza con la nostalgia de lo no vivido. Posee una colección de miles de discos de 78 r.p.m., ha ilustrado portadas para las reediciones de esos viejos discos y dibujado historietas sobre aquellos músicos negros. Por ejemplo, “That’s Life” (*Arcade* nº 3, 1975), que mezclaba de forma sorprendente la biografía caricaturizada de un músico de blues de los años treinta con lo autobiográfico de su propia vida como coleccionista de discos. O “Patton” (*Zap* nº 11, 1985) [9], una biografía de tono más

40 Es una memoria personal sobre la culpa católica y las ansiedades sexuales que Justin Green sufrió durante su adolescencia, que le condujeron a un desorden obsesivo compulsivo.

41 ROSENKRANZ, P.; *Op. Cit.*, pág. 94.

“serio” y documental del *bluesman* Charley Patton. El artista detesta en general el rock y el pop, y lo máximo que le agrada son algunas cosas del primerísimo rock’n’roll. “Aborrezco la música popular contemporánea. No hay palabras para expresar cuánto me crispa los nervios su falsa petulancia y vacua fatuidad”⁴². En el documental *Crumb*, declaraba:

“Cuando escucho música antigua... es una de las pocas veces en que siento amor por la humanidad. Escuchas lo mejor que hay en el alma de la gente común, su conexión con la eternidad o como quieras llamarlo. La música moderna no tiene ese sentido de pérdida trágica. La gente ya no sabe expresarse de esa forma”.



9. “Patton” (1985), R. Crumb.

EXPANSIÓN Y DECADENCIA DEL UNDERGROUND.

Los comix underground en general y los de Crumb en particular tuvieron una amplia influencia internacional. En Inglaterra por ejemplo surgieron numerosos comix siguiendo el modelo americano⁴³, y en España el impacto llegó a partir de tres antologías que publicó Editorial Fundamentos con material de Crumb, Victor Moscoso, S. Clay Wilson, Gilbert Shelton y otros. La primera, *Comix Underground USA* (1972), usaba la portada de *Zap* nº 0, y las historietas que recogía habían sido retocadas para cubrir los desnudos y pasar así la censura franquista. Pablo Dopico señala que esas antologías “abrieron el horizonte a muchos jóvenes dibujantes españoles y se convirtieron en su libro de estilo”⁴⁴, autores que empezaron en los setenta como Nazario, Mariscal o Max. Gallardo fue otro de los dibujantes del underground español influido por Crumb; tanto Max como Gallardo desarrollaron una larga e influyente trayectoria en el cómic español que llega hasta nuestros días.

42 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 386.

43 SABIN, R.: *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, Londres y Nueva York, Phaidon, 1996, págs. 107 y ss.

44 DOPICO, P.: *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 43.

Sus obras más recientes son novelas gráficas: *Bardín el superrealista* (2006), de Max, Premio Nacional de Cómic 2007, y *María y yo* (2007), de Gallardo.

Pero el éxito del underground americano contribuyó también a su decadencia. En 1972 se estrenó *Fritz the Cat*, una adaptación al cine animado dirigida por Ralph Bakshi y que, a pesar de su clasificación X, alcanzó un éxito masivo. Crumb, que quedó horrorizado al verla y desde entonces ha renegado de ella⁴⁵, mató al personaje ese mismo año en su última historieta. En 1973 se celebró la primera convención de comix underground en Berkeley, pero el mismo año el Tribunal Supremo dictó una sentencia que dejaba en manos de las comunidades locales la definición de "obscenidad". Ante el temor de nuevas requisas y detenciones, *head shops* de todo el país dejaron de vender los comix más "problemáticos", lo que supuso un mazazo económico para las editoriales underground. A ello se sumó la crisis económica de 1973 y el fin de la guerra del Vietnam, que dejó sin un objetivo a las protestas pacifistas y tocó de muerte a la rebelión de la contracultura de los sesenta⁴⁶.

A esas alturas, Crumb había perdido interés por *Zap* porque el colectivo de autores, a los que él mismo había invitado a participar, lo habían convertido en un coto cerrado. Crumb quería mantener *Zap* abierto a nuevos dibujantes, pero los demás se negaron, convertidos ya en una especie de élite del underground. Pero ése fue el menor de los problemas para Crumb en aquellos años. En 1976 Hacienda le reclamó 28.000 dólares por impuestos impagados. Para pagar la deuda, Crumb vendió su casa, dibujos originales y su colección de objetos antiguos; recibió además 8.000 dólares en donaciones tras el llamamiento público de una periodista. Para 1978 había saldado su deuda, estaba divorciado de Dana Morgan y se había casado con Aline Kominsky. Durante aquella etapa, Crumb abandonó completamente las drogas y hubo de buscar otras fuentes de inspiración; incluso llegó a pensar en abandonar los cómics porque los veía como una fuente de problemas. Es una época de transición y crisis, donde publica con menos frecuencia pero también diversifica la temática de sus historietas. Es el caso de las que aportó a *Arcade*, una antología fundada por Art Spiegelman y Bill Griffith en 1975 que cerró al año siguiente. Fue el último gran hito del underground.

'WEIRDO' Y LOS LÍMITES DE LA SÁTIRA.

Alejado de la exigua escena underground y viviendo en el campo junto a Aline Kominsky, Crumb se reinventaba. A comienzos de los ochenta trabajaba para *Winds of Change*, un periódico ecologista donde publicaba viñetas inspiradas en caricaturistas políticos del XIX como Thomas Nast. Pero Crumb se aburría porque, según él, en la redacción no tenían sentido del humor. Para colmo le rechazaron algunas viñetas por considerarlas demasiado "negativas"⁴⁷, de modo que decidió crear su propia revista.

45 Crumb sí cobró sustanciosos derechos por la película, un contrato que según el dibujante firmó su mujer Dana en ausencia suya.

46 ROSENKRANZ, P.: *Op. Cit.*, págs. 185-186.

47 GROTH, Gary (1988): *Op. Cit.*, pág. 46.

Weirdo nació en 1981, una “revista loca y absurda en toda su esencia infame, golfa y borraca”⁴⁸. Fotonovelas extravagantes donde Crumb se autoparodiaba junto a mujeres de físico recio acorde a su gusto se alternaban con historietas de autores desconocidos, no profesionales, a los que Crumb había abierto la revista (algunas de ellas, verdaderamente extremas, podrían encajar en el estricto arte marginal). Después de diez números cedió la dirección a Peter Bagge, un autor con amplias influencias del underground que jugaría un papel muy importante en el cómic alternativo de los noventa con su propia serie, *Hate* (1990-1998). En la última etapa hasta el cierre en 1993, *Weirdo* estuvo dirigida por Aline Kominsky, que impulsó la participación de mujeres historietistas como Julie Doucet o Phoebe Gloeckner, entre otras.

En *Weirdo* se publicaron también numerosas historietas de Crumb que aportaron nuevos registros temáticos (nuevas biografías de músicos negros, pasajes de memorias de Philip K. Dick, historietas autobiográficas a cuatro manos junto a su mujer Aline) a sus motivos ya habituales, el sexo y la sátira social. La polémica tampoco dejó de acompañarle en este periodo. “When the Niggers Take Over America!” (*Weirdo* nº 28, 1993) fue acusada de racista y neonazi porque mostraba a un ejército de negros vengativos que tomaban el poder en Estados Unidos [10] y cometían todo tipo de barbaridades contra sus antiguos explotadores blancos. En realidad el tono delirante general, la ironía de los textos y las viñetas finales, donde los negros azotaban “sin mostrar piedad” a los esclavos blancos mientras éstos cantaban blues trabajando en la plantación, dejaban clara la habitual intención satírica, en este caso sobre el tradicional racismo inherente a la sociedad norteamericana. Hubo también un “When the Goddamn Jews Take Over America!” (*Weirdo* nº 28, 1993), que completaba el cuadro con los tópicos racistas sobre judíos. La ironía no fue captada en todos los casos, y algunos leyeron las historietas literalmente. Incluso auténticos grupos racistas las divulgaron como “propaganda” de sus ideas.



10. “When the Niggers Take Over America!” (1993), R. Crumb.

48 CRUMB, R.: “Introduction”, en Crumb., R.: *The Complete Crumb Vol. 5*, Seattle, Fantagraphics, pág. vii. Citado por GARCÍA, S: *Op. Cit.*, pág. 178.



11. "People Ya Gotta Love'Em" (1989), R. Crumb.

CRUMB Y EL ARTE OFICIAL.

Para comienzos de los noventa, el reconocimiento de Crumb por la cultura oficial era un hecho consolidado. Publicaciones como *Newsweek*, *The New Yorker* o *People* le reclamaban colaboraciones ilustradas, y el circuito del arte le había abierto sus puertas, con participación destacada en varias muestras, como la colectiva "High and Low" (1990) en el MOMA de Nueva York, donde colocaron a Crumb –y a otros artistas populares o de medios de masas- junto a artistas reconocidos como Roy Lichtenstein, Philip Guston o Cy Twombly. Crumb no entendía cómo alguien podía colocarle en el mismo espacio mental que a Twombly. Y su opinión sobre el mundo del arte no es demasiado positiva:

"Tanto el mundo de las bellas artes como la industria del arte comercial se reducen a una cuestión de dinero. [...] No es fácil decidir qué es más despreciable: si el primero con su equívoca palabrería y sus sublimes pretensiones culturales, o la segunda, con la mirada siempre puesta en el mayor mercado de masas a su alcance. Un artista serio no debería involucrarse demasiado a fondo en ninguna de las dos esferas; más le vale mantenerse en los márgenes"⁴⁹.

Robert Hughes ha sido el principal valedor de Crumb dentro del circuito del arte, y atribuye su aceptación en él a la que habían tenido previamente las pinturas de Philip Guston inspiradas en los cómics de Herriman y de Crumb. Hughes afirma también que Crumb es "el único genio que produjo el underground de los sesenta en las artes visuales, tanto en América como en Europa"⁵⁰, y que su obra proviene de una profunda conciencia del absurdo de la vida humana, comparando su talento como dibujante con el de Brueghel o Goya e insertándole en la "tradición del arte gráfico como protesta y crítica social"⁵¹.

La comparación halagaría a Crumb, puesto que Brueghel, con su "brutal

49 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, págs. 297-298.

50 HUGHES, R.: "Roll Right Up, Folks!", *The Guardian*, 7 de marzo de 2005. Consultado en www.guardian.co.uk/books/2005/mar/07/robertcrumb.comics1

51 Declaraciones de Robert Hughes en el documental *Crumb* (1994, Terry Zwigoff).



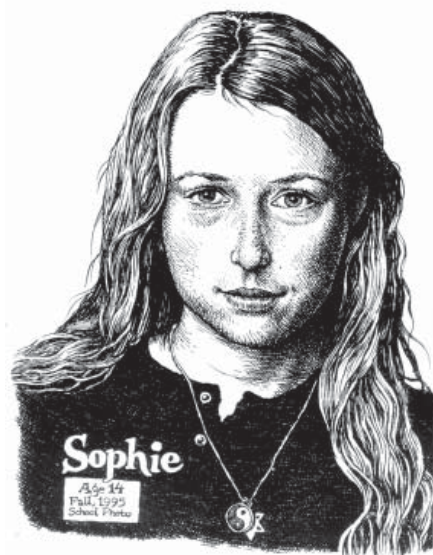
12. "A Short History of America" (1979), R. Crumb.

pesimismo", es uno de sus artistas más admirados. En cambio detesta la escuela de Miguel Ángel por su idealización, que según él intenta "escapar de la verdadera condición humana"⁵². También admira a El Bosco, cuyo *Cristo con la cruz a cuestas* parece haber inspirado la composición de las viñetas de "People Ya Gotta Love'Em" (*Weirdo* nº 26, 1989), donde un caricaturizado Crumb se intenta abrir paso por la playa –por la página- a través de viñetas atestadas de gente [11]. Otros de sus artistas favoritos son Goya y caricaturistas del siglo XVIII y XIX como William Hogarth, James Gillray y George Cruikshank. También admira a Picasso, George Grosz y Otto Dix.

Vista con perspectiva, la prolífica y heterodoxa carrera de Crumb le revela como uno de los grandes dibujantes del siglo XX y, desde luego, como uno de los autores más influyentes en el cómic contemporáneo. Crumb ha abierto muchos caminos para el cómic adulto, y su magisterio puede rastrearse en autores como Art Spiegelman, Gilbert y Jaime Hernandez, Peter Bagge, Daniel Clowes o Joe Sacco. Chris Ware, el historietista de vanguardia más prestigioso en la actualidad tanto en Estados Unidos como en Europa, se reconoce admirador de Crumb, y afirma que una de las cosas que más le han influido es "A Short History of America" [12], publicada en *CoEvolution Quarterly* nº 23 (1979). Se trata de una historieta corta, muda, doce viñetas que usan únicamente la imagen y la elipsis para su representación sociológica del transcurso del tiempo: la transformación a través de décadas, y de siglos, de un paisaje rural en una urbe contemporánea. "Una de las historietas más grandes jamás dibujadas", afirma Ware. "Me descubro a mí mismo pensando en ella, mirándola y robando de ahí más que de cualquier otra página. Incluso si eso fuera todo lo que Robert Crumb hubiera dibujado, sería suficiente"⁵³.

52 GROTH, G.(1988): *Op. Cit.*, pág. 51.

53 HIGNITE, T.: *In the Studio*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2006, pág. 259.



13. Dibujo de la hija de Crumb, Sophie. Cuaderno de bocetos del artista (1995).

EL GÉNESIS ILUSTRADO Y LA CARICATURA.

Crumb ya no vive en esa América a la que retrató elípticamente. El dibujante se marchó en 1991 junto a su mujer Aline y la hija de ambos, Sophie, también dibujante, a un pueblo del sur de Francia. Desde entonces viven en una casa comprada a un coleccionista a cambio de seis cuadernos de dibujos como los que sigue rellenando diariamente, parte de los cuales se han publicado en los *R. Crumb Sketchbooks* [13]. En 1999 recibió el Gran Premio del Festival de Cómic de Angoulême, al que siguió una gran retrospectiva al año siguiente; en 2004 el Ludwig Museum de Colonia organizó también una amplia muestra de su obra.

En la campaña francesa, Crumb ha dedicado los últimos

cinco años de su vida a dibujar una monumental adaptación del Génesis en viñetas. No es la primera adaptación literaria que realiza; recordemos ahora la biografía *Kafka for Beginners* (1996)⁵⁴, realizada en colaboración con David Zane Mairowitz.

The Book of Genesis Illustrated by R. Crumb (2009)⁵⁵ se publicó simultáneamente en Estados Unidos y Europa, y en menos de dos meses había vendido casi setenta mil ejemplares en las librerías generalistas de Estados Unidos⁵⁶. Editado en el formato libro ya consolidado en la era de la novela gráfica actual —el cómic artístico y adulto contemporáneo del que Crumb ha sido uno de los precursores principales—, su *Génesis* se anuncia como una adaptación “literal”, palabra por palabra, del primer libro del Pentateuco. “¡No se ha dejado nada fuera!” proclama la portada [14]. En la introducción, Crumb se presenta como simple “ilustrador” y anuncia que su acercamiento al texto bíblico ha sido serio, sin intención de ridiculizarlo. También aclara que no lo considera “Palabra de Dios” sino “palabras de los hombres”. El irreverente Crumb, que renegó del catolicismo después de pasar su primera adolescencia reprimido, se ha declarado agnóstico más de una vez. ¿Qué es entonces lo que le interesa del Génesis? Justamente eso, que son palabras de los hombres. Un relato repleto de veladas alegorías brutales, un

54 En España: *Kafka*, Barcelona, La Cúpula, 2010.

55 También en España bajo el título de *Génesis*, Barcelona, La Cúpula, 2009.

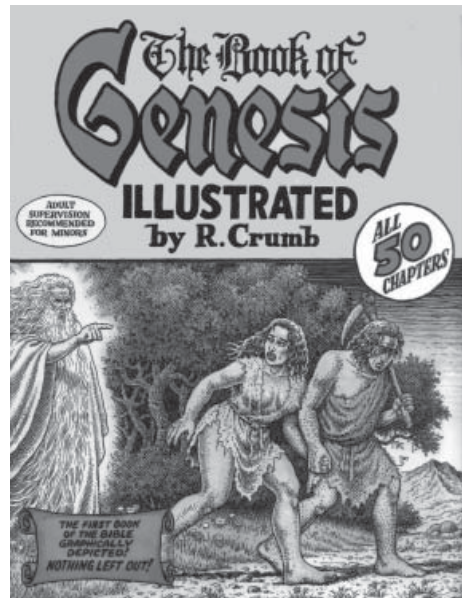
56 68.442 ejemplares hasta diciembre de 2009. Fuente: Nielsen BookScan U.S. Consultado en <http://comicbookresources.com/files/BookScan09TOP750.xls>

poco como sus propias historietas, y que, como el mito fundacional que es, ha incidido profundamente “en nuestra conciencia colectiva, nuestra conciencia *histórica*, si se quiere”, en palabras de su introducción. En 2005, Crumb afirmaba:

“la sociedad humana se manifiesta sobre todo como una tangible pesadilla de comportamientos estúpidos o depravados. Todos somos unos depravados, yo incluido, y no puedo evitar que mi trabajo refleje esa sórdida visión del mundo”⁵⁷.

El Génesis de la Biblia en el fondo no está alejado de los intereses habituales de Crumb. En 1988, el artista definía al género masculino como “básicamente, unos violadores y saqueadores y asesinos”⁵⁸. En su *Génesis* de 2009, es exactamente eso lo que ha tenido que dibujar en bastantes viñetas, sólo que ahora como “simple ilustrador” de un texto ajeno, un relato mítico que está en base de la identidad cultural de Occidente. Santiago García observa que este *Génesis* puede verse como una clave maestra para interpretar toda la obra de Crumb, “que se revela a su luz como un inmenso proyecto para descifrar los mecanismos secretos de funcionamiento de la sociedad humana y de su unidad más esencial, la familia”⁵⁹. En efecto, a Crumb ya no le hace falta recurrir a la ironía, le basta ceñirse al texto bíblico para señalar lo mismo que venía mostrando en sus historietas satíricas: que el hombre es un depredador social, y que la historia humana es una historia de violencia, tanto fuera de la familia como, especialmente, dentro de ella.

La otra obsesión temática de Crumb, el sexo prohibido socialmente, también abunda en el texto original del Génesis. Si en la ya comentada “Joe Blow” (1969) [5] Crumb parodiaba a la familia ideal americana a través de un incesto institucionalizado, la historieta tiene su eco correspondiente en las viñetas del



14. Portada norteamericana del Génesis ilustrado por R. Crumb (2009).

57 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 364.

58 GROTH, G.(1988): *Op. Cit.*, pág. 45.

59 GARCÍA, S.: “La palabra y el dibujo”, *ABCD*, nº 921, 31 de octubre de 2009.



15. Viñetas del Génesis ilustrado por R. Crumb (2009).

Génesis donde tiene que dibujar incestos por “necesidades del guión”, como el de las hijas de Lot con su padre [15]. Crumb ya no necesita parodiar nada, está todo en la Biblia. Su Génesis es, de este modo, la parodia definitiva. “Bucear en el texto me ha servido para darme cuenta de que mis burradas estaban allí al principio del principio”⁶⁰. El artista ha encontrado un interés personal añadido, como indica en los comentarios finales de su Génesis al aludir a la tradición bíblica de mujeres fuertes, auténticas matriarcas del pueblo hebreo según Crumb. Mujeres como las que siempre ha

admirado en la vida real, y protagonizado sus fantasías sexuales en los cómics.

Evidentemente, ninguna adaptación a otro medio es literal: hay una *traducción* a otro *lenguaje*. En el cómic el texto se convierte en dibujo a través de su inserción en los bocadillos y de la rotulación manual -de la que Crumb es un maestro consumado-, pero el dibujo también es *texto* porque marca el tono final de lo que leemos en las viñetas. Y el dibujo de Crumb es tan poderoso y caricaturesco -por mucho que, como aquí, intente disimularlo para no caer en lo burlesco- que se apropia por completo del texto y lo humaniza. Lo que leemos en este Génesis no parece tanto la “palabra de Dios”, el relato sagrado que nos ha contado la Iglesia, como la palabra de los hombres. El cuento de unos embaucadores que apelan a Dios para justificar sus traiciones, su mezquindad y sus luchas por el poder. Nada lejos por otra parte de situaciones políticas recientes.

“Mi intención ha sido exorcizar el poder de la Biblia, iluminar el texto ilustrando hasta el más mínimo detalle, para que la gente vea lo que verdaderamente hay ahí: violencia, abuso de poder, incesto... el ser humano en su estado más ruin”⁶¹.

Como intuyó Baudelaire cuando analizó el mecanismo de la caricatura⁶², el ámbito de respeto o autoridad indiscutible no deja sitio a lo caricaturesco. Pero cuanto más se reduce ese espacio de respeto, mayor espacio se abre a la caricatura. Es lo que sucedió con los avances democráticos del siglo XIX, paralelos a los de los

60 SEISDEDOS, I.: “Dios como guionista de cómic”, *El País*, 11 de junio de 2009.

61 TRAMULLAS, G.: “Crumb ilustra el Génesis y carga contra la violencia en la Biblia”, *El Periódico de Cataluña*, 21 de octubre de 2009.

62 BAUDELAIRE, C.: *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988.

caricaturistas; ésa es la tradición de la que arranca el cómic y a la que Crumb desde luego pertenece. Sus repetidos choques con la autoridad y la corrección política demostraron que todavía quedaban ámbitos intocables, aunque Crumb, como los mejores caricaturistas, contribuyera a erosionarlos. “Sabíamos que estábamos abriendo un nuevo territorio”, recordaba Robert Williams, un compañero de Crumb durante el underground, sobre los escándalos que provocaron aquellos comix. “Lo miras ahora y es una tontería de nada. Es una tontería ahora, pero en 1968, 1969, 1970, estábamos abriendo realmente un jodido nuevo territorio”⁶³. Si hoy ni siquiera la Biblia escapa a la caricatura de Crumb -y nadie parece haberse escandalizado con su *Génesis*-, es que nuestros tradicionales ámbitos de respeto se agotan a pasos agigantados. O, tal vez, que la estrategia de Crumb ha sido más sutil que nunca.

Robert Crumb fue uno de los primeros artistas del cómic en trabajar al margen de la gran industria, rehuyendo posteriormente su integración en ella y en otros fenómenos comerciales a los que se le quiso asociar. Nunca se ha sometido a géneros y temas convencionales; al contrario, los ha expandido de forma inédita en el cómic enarbolando la bandera de la absoluta libertad creativa y de dibujar por el simple placer de hacerlo. Este *Génesis* ilustrado, un festival del goce del dibujo por el dibujo, es una cumbre en su carrera. Una larga carrera durante la que el artista ha ido comprendiendo de manera cada vez más precisa qué estaba dibujando realmente en sus historietas, cuál era la verdad oculta que buscaba descifrar. Crumb dice haber quedado agotado con este trabajo, y tiene ya 66 años, pero no dudamos de que seguirá dibujando todos los que le queden. Porque, como él dice, si no dibuja un rato, se vuelve loco.

63 ROSENKRANZ: *Op. Cit.*, pág. 145.

I progetti della conoscenza e del restauro per la conservazione e la valorizzazione delle architetture e degli oggetti d'arte

Antonio Pugliano
Università "Roma Tre"

RESUMEN

El presente artículo versa sobre los orígenes culturales y los antecedentes históricos que constituyen la base de la metodología proyectual de la restauración, enfocada a la valorización del patrimonio. Dicha metodología comporta una redefinición del actual concepto de restauración, acorde con las nuevas exigencias que plantea el uso y disfrute de los bienes culturales. El método restaurador al cual nos referimos y que exponemos en este trabajo a través de algunos ejemplos reales, debe resultar útil para la valorización de la arquitectura y de las obras de arte, las cuales deben ser conservadas correctamente en la plenitud de sus valores y significados.

PALABRAS CLAVE: restauración/ conservación/ valorización.

The projects of the knowledge and the restoration for the conservation and valuation of architectures and art objects

ABSTRACT

This memory concerns the cultural origins and historical conditions on which the planning methodology for the "restoration aimed at valorization" are based on. That methodology involves the reworking of the restoration model answering to the new requests coming from the use of cultural heritage. Some real examples are addressed to demonstrate the reference method aimed at usefully and properly "restoring for valorizing" architecture and art objects to be stored in the fullness of their values and meanings.

KEY WORDS: restoration/ conservation/ valorization.

PREMESSA.

Il restauro è una disciplina scientifica e tecnica che, sempre più, si applica tanto alla mitigazione dei rischi di degrado e danneggiamento cui sono esposte le opere del passato quanto alla risoluzione dei problemi tecnici legati al mantenimento delle qualità materiali ed espressive dei manufatti, ai fini della loro più efficiente fruizione. Questa condizione di esercizio è resa necessaria da un fenomeno pernicioso non sufficientemente considerato nonostante la sua diffusione e pericolosità: la perdita di significato linguistico, di senso, di *emblematicità*, indotta nelle opere del passato da restauri o manutenzioni inappropriati. Tale fenomeno è molto esteso allo stato attuale poiché la disciplina del restauro, negli esiti, è divenuta espressione del rapporto che

* PUGLIANO, Antonio: "I progetti della conoscenza e del restauro per la conservazione e la valorizzazione delle architetture e degli oggetti d'arte", in *Boletín de Arte* n° 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 567-589. Fecha de recepción: Septiembre 2011.

gli architetti contemporanei, piuttosto che le comunità sociali, tendono a stabilire con il passato, attraverso i loro interventi progettuali applicati ai contesti architettonici e urbani preesistenti. Si tratta di un rapporto complesso che ospita le diverse tendenze della cultura architettonica in un intervallo che il comune sentire, semplicisticamente, comprende tra due limiti opposti: la volontà di porsi in continuità con le opere del passato o, viceversa, l'intenzione di rivendicare l'autonomia, assumendo un atteggiamento d'indifferenza nei riguardi dei caratteri della preesistenza. Non c'è chi non veda quanto sia necessaria una visione diversa, attenta a porre di nuovo, al centro dell'operatività dell'architetto, lo studio approfondito e critico delle opere per ottenere la massima comprensione della loro consistenza storica, linguistica e materiale da parte della comunità sociale. Nella prospettiva citata il progetto di restauro non può che coincidere con il progetto della conoscenza dalla quale si originano, motivatamente, le scelte tecniche. La presente memoria tende a delineare, attraverso una casistica di esempi reali, le linee generali del metodo cui è utile riferirsi, nella condizione attuale, per il restauro di architetture e oggetti d'arte da conservare appropriatamente nella pienezza dei loro valori e significati.

LA FORMAZIONE DEL CONCETTO DI RESTAURO.

Il restauro delle architetture e degli oggetti d'arte ha espresso i termini del rapporto che le comunità sociali hanno ritenuto di dover avere con il proprio passato: conservare, valorizzando le tracce materiali della propria storia, è servito a selezionare le espressioni di cultura che, di volta in volta nei diversi periodi storici, potevano svolgere un ruolo rappresentativo e identitario. Questa chiave di lettura è utile a comprendere le motivazioni dei diversi approcci che si sono succeduti nella storia della conservazione delle tracce del passato.

I MODI STORICI DELL'ATTUALIZZAZIONE.

La maturazione del concetto di valore storico delle opere del passato ha determinato la formazione di un'idea di restauro rigoroso e consapevole; il processo si è compiuto nel volgere di due secoli, tra il XIX e il XX secolo. Nei secoli precedenti al XIX la cura per il mantenimento delle vestigia del passato è consistita nelle riparazioni e ricomposizioni con finalità utilitaristiche producendo il riuso delle permanenze materiali del passato che erano ricomposte e adattate all'uso vigente. Tale atteggiamento ha caratterizzato l'Antichità e il Medioevo sino agli albori dell'Umanesimo e anche più tardi. Nel Rinascimento la maturazione di un profondo interesse per la conoscenza dell'Antico non ha, nei fatti, generato una diffusa coscienza conservativa, né ha impedito il permanere di un approccio all'uso dei lacerti materiali del passato che non fosse strumentale e selettivo, come avveniva in precedenza: si è ritenuto di dover conservare le sole



1. La Cattedrale Moschea di Cordoba. Particolare dell'ordine architettonico dell'interno. Si osserva uno dei pulvini conservati nella forma che evoca una raccolta di rotoli di pergamena. (Foto di A. Pugliano, maggio 2010. Si ringrazia il Prof. Fernando Moreno Cuadro per aver condotto con perizia e approfondimento la visita illustrando a chi scrive l'importante monumento cordobese).



2. La Cattedrale Moschea di Cordoba. Particolare delle addizioni cristiane. Pulvini conservati e pulvini attualizzati in chiave cristiana. (Foto di A.Pugliano, maggio 2010).

opere congeniali al concetto di Antico che nel frattempo aveva preso forma e di poter procedere alla distruzione d'innumerabili manufatti non riconosciuti come espressioni di valore culturale, estetico e storico. Gli interventi necessari al mantenimento in uso, all'*attualizzazione*, dei monumenti da conservare nascevano da un'attenta analisi formale che guidava la ricerca di soluzioni appropriate alla rielaborazione dei caratteri salienti della preesistenza da assumere all'interno del nuovo programma architettonico. Quest'ultimo, sovente, era basato sulla ricerca di una relazione significativa con il passato; un esempio per tutti: la Cattedrale Moschea di Cordoba. Ivi le trasformazioni avvenute consentono, a tutt'oggi, di riconoscere gli ambiti spaziali consegnati al cattolicesimo, percependoli all'interno del tessuto di forme omogeneo nel quale permangono, perfettamente integrate, le evidenze materiali funzionali alla composizione islamica. Espressione di tale condizione è la metodica di adeguamento delle componenti dell'ordine architettonico avvenuto nel tempo con l'edificazione delle addizioni cristiane. Nell'intorno di queste i pulvini che sostengono le superfici intavolate sulle quali imposta l'arco dell'ordine superiore, hanno perso la fisionomia di cartigli – pergamene arrotolate e legate assieme a simulare una raccolta di testi scritti – per acquisire l'immagine di angeli o demoni o per essere ricondotte a semplici mensole di supporto [1-2]. Le superfici intavolate, che sono sostenute dai pulvini a cartiglio, ora sono prive dell'intonaco; tale lacuna compositiva lascia intendere che sia avvenuta l'obliterazione delle iscrizioni



3. La Cattedrale Moschea di Cordoba. La composizione iniziale dell'ordine architettonico è trasferita al futuro dall'uso delle iscrizioni cristiane. (Foto di A. Pugliano, maggio 2010).



4. La Cattedrale Moschea di Cordoba. L'ordine architettonico nell'interno del recinto di Carlo V evoca la composizione di archi sovrapposti tipica dell'ordine antico. L'elemento significativo non è più un'iscrizione ma è una immagine scultorea. (Foto di A. Pugliano, maggio 2010).

coraniche recidendo il legame palese tra la forma e il concetto ad essa attinente, tra il supporto fisico, la pergamena, e l'idea, il verso, da questo trasferita. Tuttavia non è stata sovvertita, intenzionalmente, la composizione complessiva: la trasformazione attuata consente a occhi attenti e a menti informate di cogliere le allusioni ai contenuti ideologici dell'assetto precedente. Negli spazi del connettivo, infatti, è ancora consentito che la narrazione testuale prevalga sulla rappresentazione iconografica e tale assunto è addirittura ribadito, seppure episodicamente, attraverso l'uso d'iscrizioni cristiane [3] ma è negato con forza solo all'interno del recinto di Carlo V dove la consueta composizione architettonica di archi sovrapposti fu reinterpretata formalmente ma soprattutto riformata ideologicamente, opponendo alla chiave aniconica che governa l'intorno, un'emblematica propensione all'espressività iconografica che è ben rappresentata dalla fisicità corporea dei rilievi statuari. [4]

IL VALORE STORICO, LO STILE E IL RESTAURO.

L'importanza documentaria dei lacerti del passato divenne preminente nel volgere del XIX secolo, mettendo a frutto le precedenti esperienze degli archeologi-architetti intenti nello studio tipologico delle architetture antiche e degli storici dell'arte orientati a rintracciare gli elementi caratterizzanti e distintivi delle produzioni artistiche tipiche delle diverse epoche storiche. Si pensi per questo a Giovan Battista Piranesi (Mogliano Veneto 1720, Roma 1778) e alle sue restituzioni dai lacerti delle residenze antiche pompeiane, e le sistemazioni degli storiografi dell'arte, da Giovanni Pietro Bellori (Roma 1613, Roma 1696) a Johan Joachim Winkelmann (Stendal 1717, Trieste 1768), orientate alla definizione di un concetto di stile che esprimesse il *genere* di appartenenza dei singoli manufatti artistici e, di conseguenza, ne determinasse la potenziale emblematicità. Infine lo stile fu codificato e, secondo l'efficace sintesi prodotta da Etienne Louis Viollet Le Duc (Parigi 1814, Losanna 1879), fu inteso come l'espressione di un ideale fondato su di un principio. Lo stile così definito individuava un sistema coerente di forme storicamente determinate, da analizzare e comprendere nei loro caratteri essenziali affinché potessero essere riproposte e interpretate liberamente nella progettazione di nuove architetture, ispirate a principi antichi. Nella progettazione del restauro, invece, lo stile costituiva un riferimento vincolante le cui espressioni materiche andavano restituite filologicamente attraverso un processo rigoroso di conoscenza e sintesi storica, volto a ripristinare l'unitarietà della consistenza e del significato del manufatto. Il limite concettuale di questa posizione teorica fu ben presto individuato: i detrattori considerarono che il fluire del tempo fosse di fatto inarrestabile e che fosse illegittimo, oltre che pretenzioso, pensare di poter riprodurre i processi storici immedesimandosi negli artefici antichi al punto tale da proporre completamenti o trasformazioni genuini. Un siffatto giudizio, seppure di buon senso, tuttavia ha limitato lo sviluppo di un metodo progettuale specifico del restauro che ponesse la conoscenza storica e materiale degli oggetti al centro del processo critico di determinazione delle scelte operative. Si trattava di un metodo particolarmente fertile, per il quale la necessità di comprendere approfonditamente le vicende della vita del monumento comportava anche l'analisi del suo contesto culturale di origine, determinando il progredire della ricerca storica. Sul sedime delle esperienze citate si venne alla maturazione di un concetto di restauro di senso compiuto che possiamo oggi ritenere condivisibile per la convinzione che la valenza documentale delle opere del passato vada salvaguardata in quanto espressione viva della cultura dei popoli e delle nazioni. Fondamentali per questo, furono le elaborazioni teoriche e normative di Ludovico Vitet, (Parigi, 1802-1873) di Prospero Merimee, (Parigi 1803, Cannes 1870) e degli Ispettori dei Monumenti Storici Francesi, intenti a produrre, fin dal 1834, l'Inventario delle opere da sottrarre al vandalismo che, non più solo rivoluzionario, era divenuto imprenditoriale e si esercitava sui monumenti medioevali coinvolti pesantemente nei processi di trasformazione urbana tipici della nascente città borghese. Nel volgere del XX secolo il concetto ottocentesco di restauro è stato perfezionato e meditato profondamente

ponendosi in relazione diretta con la cultura artistica vigente: si è assistito alla crescita del novero delle opere meritevoli di conservazione comprendendo tra queste gli oggetti della tradizione non prodotti da una precisa intenzionalità artistica bensì frutto del sedimentare delle consuetudini locali di cultura materiale. Nel dialogo tra valori storici e valori artistici, quindi, ha trovato spazio il valore antropologico e sociale, espressione anch'essa documentale delle tradizioni locali.

LA PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA DEL RESTAURO.

A causa della sua finalità conservativa, il restauro delle architetture è da ritenersi una disciplina diversa dalla progettazione architettonica della quale, tuttavia, condivide i modi e gli strumenti di espressione: il motivo della diversità è insito nel fatto che il *progetto di restauro* s'identifica con il *progetto della conoscenza*. La finalità conservativa, quindi, impone alla progettazione architettonica del restauro l'esercizio di un metodo proprio sostenuto da strumenti adeguati, ma questa sua condizione singolare, al giorno d'oggi, è oggetto di discussione. L'assetto attuale del dibattito interno alla cultura architettonica, infatti, è orientato alla ricerca di una sintesi operativa efficace tra la conservazione delle architetture del passato e la loro traduzione all'oggi in un contesto *innovato* per forma, linguaggio e funzione; tale ricerca, però, non sembra rivolta alla definizione di una metodologia utile alla prassi progettuale, anzi tende a risolvere nella libera espressività il rapporto con le preesistenze. La pubblicistica di architettura contemporanea documenta una casistica esauriente di esempi reali ove contesti storici ospitano elaborazioni attuali sulle quali è utile soffermarsi a riflettere. Per brevità chi scrive prende in prestito dalla rivista *Casabella* un'interessante selezione di opere presentate per la loro rappresentatività teorica e metodologica¹. L'Autore del saggio sostiene che l'assenza di un comportamento omogeneo frequentato dagli attori della conservazione, siano essi architetti, committenti, o le stesse comunità sociali, dimostri, nei fatti, l'impossibilità attuale di porre in essere una teoria e, quindi, un metodo progettuale efficace e condiviso cui fare riferimento nell'operatività del restauro².

1 DAL CO Francesco, "L'infondatezza del vecchio, l'aleatorietà del nuovo", in: *Casabella* 754, Electa, Milano, Aprile 2007.

La trattazione si apre con la trasformazione del museo Rodin in Parigi (2002-2006 – Pierre-Louis Faloci) ivi è palese indifferenza nei riguardi del linguaggio della preesistenza e lo spazio innovato vince sulla spazialità antica. Segue l'ampliamento del museo Robert Simon in Celle, nella Bassa Sassonia (2005-2006 – Ahrens, Grabenhorst) ove l'obiettivo progettuale esprime la volontà di comporre in chiave dissonante un insieme nel quale la resa estetica complessiva sia dovuta al contrasto tra nuovo e preesistente. In ultimo il completamento del Banco de España in Madrid (2003-2006 – Rafael Moneo) con il quale si documenta attraverso il completamento dell'edificio storico la tendenza opposta, rivolta alla ricerca di continuità con il carattere della preesistenza attraverso l'assonanza compositiva.

2 "I quattro edifici che presentiamo in questo numero di *Casabella*, (...) sono stati scelti con cura e con una piccola dose di malizia. Lo abbiamo fatto con l'intento di riproporre all'attenzione dei lettori una questione che non cessa di essere di attualità (...). Si tratta del problema concernente le modalità e i metri di giudizio da adottare per consentire o meno l'inserimento di nuove costruzioni all'interno di complessi storici consolidati, e per favorire o impedire l'utilizzazione per nuovi scopi degli edifici antichi. Come dovrebbe avvenire anche quando si parla di restauro architettonico in senso proprio, affrontando discussioni di questo genere, sarebbe auspicabile i contendenti prendessero concordemente atto del fatto che ogni ragionamento deve scontare

Questa affermazione, tuttavia, merita di essere approfondita in chiave storica al fine di rintracciare e valutare, rispettivamente, le origini culturali e la consistenza storica dei diversi comportamenti, per comprendere quanto essi siano appropriati alle istanze della cultura attuale. Due, nella sostanza, sono i modelli comportamentali: un modello prevede l'autonomia, l'altro la congenialità del nuovo rispetto all'antico. Due sono anche i modelli economici cui possono essere ricondotti i diversi atteggiamenti. L'autonomia appare, oggi, frequentata principalmente dalla cultura europea delle regioni più economicamente stabili e consistenti. Esse sono propense a concepire un'idea di progresso basata sulla crescita indefinita, sul primato della produzione massiva di tipo industriale, con carattere globale, della quale sono motore la trasformazione e, soprattutto, l'*innovazione* intese come le uniche prospettive operative plausibili, peraltro economicamente vantaggiose, da essere elevate al ruolo di valore culturale. La tendenza che chiameremo per brevità *continuistica*, invece, gode di una consistenza storica e culturale particolarmente ricca nei Paesi mediterranei a tradizione manifatturiera, dove le antiche vocazioni artigianali e artistiche non sono state interrotte dall'industrializzazione ma sono mantenute in vita dalla collettività sviluppando un tessuto di piccola e media imprenditoria impegnata nella ricerca dell'estrema qualità. Questa visione del progresso e del lavoro può essere intesa in chiave etica, come l'espressione tangibile delle proprie radicate e peculiari tradizioni culturali di valore identitario e, pertanto, da ritenersi un carattere qualificante meritevole di valorizzazione. In tali Paesi è consueta la familiarità con i lacerti del passato, e questo è andato a vantaggio del loro mantenimento nel tempo, seppure attraverso il susseguirsi di processi di attualizzazione. Detta attualizzazione è espressa attraverso l'integrazione delle componenti di significato peculiari alle distinte culture che si sono succedute e sovente hanno convissuto nel medesimo contesto materiale. Nella sostanza, il rispetto per il carattere della preesistenza nasce dall'averne conosciuto approfonditamente il valore e il senso; tale conoscenza ha reso agevole il dialogo e la fertile relazione tra culture diverse. La citata visita dell'interno della Cattedrale Moschea di Cordoba chiarisce il concetto. Tale architettura, oggi, è un testo complesso e sfaccettato, ricco di stratificazioni da analizzare e di significati da decifrare per ricomporre la memoria del luogo e trasferirla al futuro nella convinzione che non giovi alla qualità complessiva del monumento alcuna ricomposizione redatta con un linguaggio programmaticamente distante dalle culture che l'hanno prodotto. L'emblematicità della Cattedrale di Cordoba, come di altri monumenti caratterizzati da alto valore simbolico, determina le modalità di restauro da applicare attualmente nella prospettiva della loro valorizzazione. Per tali monumenti il programma conservativo seleziona l'assetto significativo e organizza il mantenimento di quest'ultimo imponendo l'assenza di trasformazioni architettoniche che possano contaminarne l'espressione; la ricerca di continuità tra passato e presente si estende anche al futuro: il restauro consiste nella ricomposizione e la conservazione dell'organismo ricomposto è affidata alla manutenzione. La ricomposizione dell'immagine del monumento comporta lo studio approfondito dell'intero organismo architettonico.

l'assenza di valide teorie cui fare riferimento. (...)"
DAL CO Francesco, *Op. Cit.* pág.3.

L'efficienza del monumento in termini di espressività deriva da un'attenta, costante e programmata attività di riparazione basata sulla sostituzione delle parti ammalorate con parti riprodotte in analogia formale e materiale. Le parti sostituite debbono essere realizzate in forme non semplificate né parziali, per garantire il trasferimento al futuro delle scelte compositive. Persino le tecniche da utilizzare nel restauro è bene che siano derivate dal magistero antico affinché possano testimoniare la cultura costruttiva e il pensiero tecnologico e scientifico residenti. La progettazione del restauro diviene, quindi, un'attività di ricerca scientifica e storica in grado di definire dati conoscitivi inediti, di estremo valore culturale, che possono divenire l'*oggetto* della conservazione e, perfino, l'*argomento* della fruizione del monumento.

LA CONSERVAZIONE E LA VALORIZZAZIONE.

L'intento di definire concettualmente un modo efficiente ed economicamente sostenibile per coniugare la conservazione alla fruizione dei monumenti e siti archeologici, comporta la necessità di ridiscutere l'approccio teorico e metodologico espresso dalla cultura del restauro negli ultimi decenni, anche recuperando il lascito culturale e metodologico di esperienze precedenti a torto ignorate o malintese dalla disciplina odierna. In Italia, allo stato attuale, è indispensabile chiarire la sostanziale differenza che esiste tra Conservazione e Restauro ribadendo che la prima s'identifica come una finalità, peraltro elementare, e non come una disciplina scientifica o come un metodo operativo. Il restauro è lo strumento per il raggiungimento del fine; esso è tanto *atto critico* quanto *atto creativo*³. La creatività del restauro risiede nel saper individuare e sviluppare le chiavi interpretative più appropriate all'opera, che sono riconosciute come tali sulla base di approfondite analisi critiche. I dati da analizzare riguardano la consistenza storica e materiale dell'opera, il linguaggio formale e tecnico che essa documenta, il legame con il contesto d'origine che essa evoca. I dati vanno riconosciuti nelle tracce materiali ed elaborati *progettualmente* per determinare le scelte tecniche necessarie. La creatività, quindi, risiede nel saper analizzare il dato dopo averlo rintracciato e selezionato e deve il suo valore all'esercizio di un metodo rigoroso, coerente e assolutamente fertile, tale da determinare il progresso delle conoscenze. Lo strumento con il quale si traduce in atto la conoscenza critica delle opere è il progetto di restauro che è il luogo dell'*interpretazione consapevole*. Tale approccio genera progetti nei quali l'istruttoria conoscitiva costituisce l'ossatura delle sintesi operative e quest'ultime debbono arrivare, forti della loro consistenza teorica, profondità e coerenza metodologica, a produrre scelte tecniche e di linguaggio singolari, assolutamente

3 Renato Bonelli (Orvieto 1911, 2004), alla metà degli anni 60 del XX secolo, definì il restauro un atto critico e creativo in quanto, alla necessità di riconoscere le qualità artistiche dell'opera, si affianca, di norma, la volontà di intervenire per reintegrare e conservare il suo valore espressivo. Tale valore espressivo risiede nella *vera forma* ovvero nella forma compiuta del monumento, cioè in quella forma di maggior pregio che va riletta e riproposta, in una parola: liberata. Si osserva che il concetto di <<vera forma>>, da non confondersi con la <<forma originaria>>, estende il valore di autenticità dell'opera oltre la materia, sino a comprenderne il contenuto formale.

pertinenti alle condizioni dell'opera e, pertanto, non definibili a priori secondo alcun orientamento ideologico. La pratica del restaurare, quindi, è un'attività complessa poiché esprime contenuti culturali attraverso scelte tecniche; a questa complessità oggi si risponde con la multidisciplinarietà che, se malintesa, rischia di tradursi in un eccesso di tecnicismo. La prassi descritta appare segnata dal primato della tecnologia sulla scienza, dell'oggettività (spesso più pretesa che reale) sulla capacità critica di elaborazione culturale; in sostanza: il ricorso agli *utensili* rischia di sostituirsi all'esercizio degli *strumenti* intellettuali. Tutto ciò lede, negli operatori, la capacità di comprendere e percepire lo stato dei manufatti e, perfino, di preconizzare il danno, com'è necessario nella prassi manutentiva e nella programmazione della conservazione, o di individuare i migliori *attrattori* da porre in essere nel progetto della valorizzazione.

LA RICHIESTA DI CONSERVAZIONE.

La conservazione dei beni culturali dipende dalla consapevolezza che si ha del loro valore intrinseco e dall'apprezzamento del bene, che tale consapevolezza induce nella stessa popolazione minuta che abita quel contesto ambientale, oltre che negli amministratori. La conservazione, quindi, si alimenta della *cultura diffusa*, in altre parole del sistema di convinzioni costruite nel tempo con l'esperienza; esse, una volta indotte o maturate più o meno motivatamente nell'animo dei singoli, divengono espressione del comune sentire dei gruppi da cui è formata una comunità. Vale la pena di riflettere se la multidisciplinarietà e, con essa, l'estremo specialismotecnico, sia la scelta più razionale per creare una crescente richiesta di conoscenza che conduca finalmente all'apprezzamento *diffuso* delle espressioni d'arte. Per questa finalità, invece, gioca un ruolo fondamentale, l'avvicinamento delle comunità all'arte e la realizzazione della più estesa *familiarità* con essa. E' fondamentale, quindi, l'istruzione che, nel contesto della formazione degli attori della conservazione, si deve orientare al rafforzamento delle capacità analitiche e operative di figure professionali vocate al coordinamento delle attività conoscitive e tecniche nonché alla diffusione e al radicamento degli esiti culturali della gestione del Patrimonio⁴. La divulgazione delle acquisizioni storiche e critiche, processualie antropologiche, ricavate durante lo studio delle opere da conservare è utile allo scopo citato quanto il loro restauro, beninteso, se esso è orientato alla massima compatibilità filologica.

4 Un'iniziativa scientifica e didattica attenta alla prospettiva indicata sta prendendo forma in Italia anche per opera di chi scrive: attraverso un Programma di Azioni Integrate di Ricerca e Formazione, l'Università Roma Tre e la Soprintendenza Speciale ai Beni Archeologici di Roma-Sede di Ostia intendono progettare la valorizzazione e il restauro del sito archeologico di Ostia per farne un aggiornato Museo della Città Antica utile alla divulgazione dei modi dell'abitare e del costruire nell'antichità. L'aspetto maggiormente interessante e innovativo dell'iniziativa è relativo al fatto che le attività progettuali saranno svolte in forma didattica, all'interno di una Scuola di Specializzazione, ove allievi e docenti, sul campo, collaboreranno nel concepire soluzioni appropriate alle necessità conservative e di valorizzazione dell'importante contesto ambientale. Per maggiori dettagli si guardi a: PUGLIANO, Antonio "Ostia. Un museo della città antica" *Ricerche di Storia dell'Arte*, nn° 103/104, Roma, 2011, págs. 94-169.

IL RESTAURO UTILE ALLA VALORIZZAZIONE.

Attualmente la pratica del restauro è guidata dalla teoria brandiana che ne fornisce una importante definizione nella quale si delineano gli strumenti e il metodo peculiari. Brevemente: il restauro coincide con il momento metodologico per il riconoscimento del valore dell'opera attraverso l'analisi della sua consistenza storica e artistica. La definizione, equilibrata e sintetica, esprime la sintesi perfetta delle innumerevoli esperienze teoriche e pratiche precedenti. Fra queste è senz'altro meritevole di particolare attenzione il contributo di Giuseppe Fiorelli (Napoli, 1823; Napoli, 1896)⁵ da ritenersi fondamentale per l'approfondimento della metodologia e degli strumenti da applicarsi alla conservazione dei manufatti archeologici. Si tratta di un contributo teorico e metodologico importante che è stato colpevolmente ignorato se non malinteso da storici e restauratori attivi negli ultimi decenni, forse a causa del suo palese radicamento nella prassi operativa⁶. In rapidissima sintesi: nel pensiero di Fiorelli, come del resto avviene nella realtà dei fatti, svolgendo il restauro di un'opera se ne seleziona (consapevolmente ma anche inconsapevolmente) cosa verrà trasferito al futuro nella convinzione che, materialmente, non tutte le informazioni di cui l'opera è portatrice possono essere conservate, pena la perdita materiale del monumento o la riduzione della sua leggibilità e del suo valore di espressione culturale. E' necessario, quindi, che il restauro sia operato nella consapevolezza delle qualità del monumento: la proposta metodologica di Fiorelli si basa sulla considerazione che lo studio preliminare alla scelta degli interventi di restauro deve consistere nell'*esame storico-artistico* del monumento; la finalità di tale operazione è stabilire *quanto debba essere conservato nell'interesse della storia e dell'arte* e quanto possa (o debba) essere considerato inessenziale. L'esame storico e artistico deve essere fatto ricorrendo ai documenti storici e approfondendo lo studio diretto del monumento. Si tratta di operare il *riconoscimento di valore* distinguendo quanto ha vera importanza per la storia o per l'arte e deve essere rispettato, da quanto non ha tanta importanza e può essere variato o soppresso; la fisionomia del monumento delineata per mezzo dell'analisi descritta, e delle *scelte* a essa consequenziali, è definita da Fiorelli lo *stato normale*. Individuare lo stato normale, avendo stabilito esattamente ciò che va conservato e, di conseguenza, ciò che va ripensato, significa formulare il giudizio su cosa trasferire al futuro. Operativamente lo stato normale può intendersi, quindi, come una *restituzione scientifica*, su base storica, della *facies* più significativa del monumento cui è necessario tendere con il restauro; confrontare tale restituzione con lo stato attuale

5 Numismatico e archeologo ottenne la carica di Ispettore della Soprintendenza e del Museo di Napoli per il Regno delle Due Sicilie. Fu professore di Archeologia presso l'Università di Napoli tra il 1860 e il 1863 e alla costituzione del Regno d'Italia fu Senatore del Regno (1865) nonché Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti e diresse gli Scavi archeologici di Pompei, a lui è dovuta la riorganizzazione del sito degli scavi suddivisi in *regiones* (quartieri) e *insulae* (isolati) e la numerazione di ciascun ingresso degli edifici. Tra il 1861 e il 1879 curò la redazione del plastico in sughero della città di Pompei conservato a tutt'oggi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Nel periodo fra il 1863 e il 1875, condusse la riorganizzazione delle collezioni del Museo Nazionale di Napoli producendo l'inventario generale suddiviso per categorie e classi di materiali, tuttora in uso presso la Soprintendenza Archeologica di Napoli. Fondò a Pompei la Scuola di Archeologia e nel 1875-76 pubblicò la prima guida scientifica della città e diede vita alla rivista di Archeologia *Notizie degli Scavi*.

6 La figura di Giuseppe Fiorelli è stata rivisitata e valorizzata solo negli ultimi anni e si guardi per questo a: MARCONI Paolo, *Il restauro e l'architetto*, Marsilio, Venezia 2003.

consente di individuare, *per comparazione*, i contesti materiali specifici ove è opportuno intervenire. Il metodo e gli strumenti messi a punto da Fiorelli furono diffusi attraverso una circolare ministeriale, assumendo così un profilo eminentemente operativo che ha orientato, durante la seconda metà del XIX secolo, l'attività sul campo di archeologici e restauratori, impegnati nella interpretazione accurata di lacerti archeologici da conservare nell'ampiezza dei loro significati storici, artistici e in larga misura anche antropologici⁷.

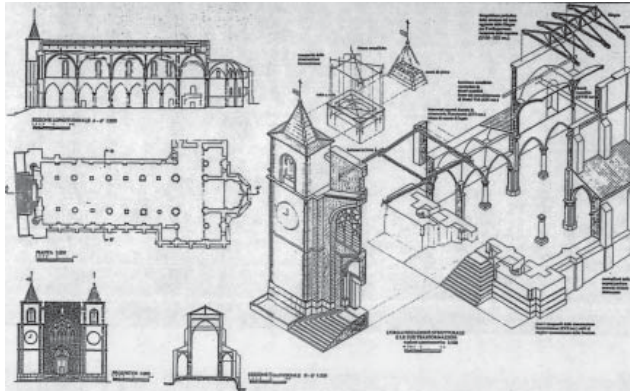
LA CONCINNITAS E IL RICONOSCIMENTO DI VALORE.

L'antecedente del *riconoscimento di valore* è nella pratica della *concinnitas*, l'esercizio della quale era dovuto alla competenza degli artefici più colti del passato⁸. Si pensi, per questo, a Francesco Borromini (Francesco Castelli, Bissone, 1599; Roma, 1667) apprezzato oggi per la sua indiscutibile perizia tecnica dalla quale poteva derivare un'estrema libertà compositiva ma che, tra i suoi contemporanei, era ritenuto meritevole di plauso per come sapeva relazionarsi utilmente con le preesistenze. Il Borromini concepiva opere segnate da un potente carattere di originalità che derivava dalla rielaborazione inedita di dati acquisiti attraverso gli studi antiquari. In questo senso va riletto l'episodio del *restauro antisismico* della chiesa abbaziale di San Martino al Cimino, con il dialogo epistolare tra Virgilio Spada (Brisighella, 1596; Roma, 1662) *architetto della fabbrica* e Francesco Borromini, progettista, nell'Ottobre del 1654⁹. In tale occasione essi definirono i criteri formali e costruttivi dei nuovi campanili concordando la morfologia esplicitamente ispirata al contesto romanico-gotico dell'edificio. La conformità tra parti aggiunte e parti preesistenti fu ricercata nella riproposizione di elementi formali desunti dal repertorio della chiesa e si spinse fino alla qualificazione cromatica delle superfici. In occasione della realizzazione delle cuspidi delle due nuove torri di facciata si registrò un fervore ideativo particolare. Virgilio Spada volle esternare, con maggiore evidenza, la congenialità degli interventi nuovi al carattere della preesistenza, manifestando la volontà di far evolvere la concezione costruttiva seicentesca, tradizionalmente massiva, in un'altra più

7 Governo Italiano, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Circolare 683 bis collegata al D.M. 21 Luglio 1882.

8 Da: DEVOTO, Giacomo e OLI, Gian Carlo: Il Devoto-Oli. *Vocabolario della lingua italiana*, Torino, Le Monnier, 1970, si estrae il senso attuale del termine *concinnitas* che, come è noto, proviene da Cicerone: *concinnitas* indica l'*armonia* risultante dalla corrispondenza delle parti giustapposte; è utile all'interpretazione del ruolo, in architettura, del citato vocabolo la voce *Convenance* del *Dictionnaire Historique d'Architecture* di Quatremere de Quincy (Paris 1832). Ivi la *convenienza* si considera come attinente alle nozioni di *decor* individuate da Vitruvio. Osserva Quatremere che, per Vitruvio, il decoro delle architetture, il loro carattere, si esprime nel rapporto, peraltro consequenziale, tra uso degli ordini e natura degli edifici; e, ancora, che esso è assimilabile ai termini *accordo* e *armonia*, in relazione all'esistenza di un equilibrato rapporto tra l'interno e l'esterno degli edifici; il termine *convenienza* identifica così l'abitudine al rispetto per le pratiche consacrate dall'uso nella composizione dell'architettura.

9 CORRADINI, S. *Inediti del Borromini nella ristrutturazione di S. Martino*, in: Innocenzo X Pamphili: *arte e potere nell'età barocca*, Roma 1990, e, ancora, FERRI M., PUGLIANO A. *La conservazione dei preesistenti caratteri architettonici nei completamenti dell'Abbazia S. Martino al Cimino (secoli XV e XVIII)* in: SIMONCINI G. (a cura), *La tradizione medioevale nell'architettura italiana - L'ambiente storico - II*, Olski, Firenze 1992.



5. Chiesa abbaziale cistercense di San Martino al Cimino (XIII secolo). Gli interventi borrominiani (XVII secolo) hanno completato, secondo concinnitas, l'organismo della chiesa riformando la facciata principale e riparando i danni sismici precedenti (sisma del 1461). La facciata è stata dotata di due torri angolari utili a mitigare il rischio di ribaltamento reso possibile dalle azioni sismiche attese. Le scelte tecniche operate da Borromini appaiono appropriate ed efficienti dimostrando una inattesa consapevolezza del comportamento meccanico degli edifici e dell'abito sismico del luogo. (Rilievo e restituzione grafica di A. Pugliano).

articolata e gerarchizzata, più affine al magistero gotico. Virgilio Spada concepì tre diverse soluzioni per la realizzazione dei volumi delle piramidi con l'intenzione d'interpretare la morfologia della struttura alla luce dell'assunzione di precisi riferimenti formali e concettuali. Non si trattò della riproposizione in copia di modelli più o meno noti, né di esercitazioni mimetiche nel linguaggio del contesto preesistente bensì si trattò dell'*imitazione* di caratteri ritenuti peculiari all'architettura medioevale. Il primo elemento della nuova composizione concepita da Virgilio Spada fu la colonna gotica da sviluppare su due ordini sovrapposti e comporre con i suoi membretti ai lati; a questo elemento Spada associò strutture diafane e smaterializzate di massima leggerezza percettiva e altrettanta permeabilità alla luce, citando la casistica di edifici, tra cui il campanile di Pisa, che traducevano appropriatamente questa sua interpretazione del gotico. Si possono riconoscere le premesse di un atteggiamento vicino alla *teoria dell'arte* sviluppata a Roma sul finire del XVII secolo da Giovan Pietro Bellori, sul sedime dei concetti propri alla tradizione neoplatonica. L'operatività artistica, per Bellori, si basava sull'*osservazione critica della natura*, utile a consentire la conoscenza dei difetti insiti anche in essa, e sull'*esperienza del mondo sensibile* da cui trarre elementi compositivi finalmente reali e non fantastici. La razionalità, quindi, guida l'artista sia nella fase di analisi, legata all'esercizio della facoltà di scelta, sia in

fase di sintesi quando si definisce il prodotto artistico sulla base di *idee combinatorie*¹⁰. L'interpretazione razionale del monumento imposta dalla ricerca della *concinnitas*, nel caso di San Martino al Cimino produsse l'individuazione e l'elaborazione originale di alcuni temi riconducibili alla cultura artistica e costruttiva del medioevo. Emerse, parallelamente alla ricerca formale, un notevole approfondimento dell'articolazione strutturale in senso gotico: alla cultura costruttiva medioevale fu riconosciuto il valore di espressione significante prioritaria da conservare e trasferire al futuro anche attraverso la sua riproposizione [5]. La ricerca degli assetti espressivi e qualificanti da conferire alle opere da restaurare è dimostrata da altri esempi, questa volta contemporanei dei quali chi scrive ha conoscenza diretta avendo preso parte ai restauri: il secondo restauro novecentesco della fontana Maggiore di Perugia, di cui si tratta più avanti, e il restauro degli affreschi del San Nicola dei Lorenesi, con la discussione del quale si conclude questa memoria. In entrambi gli oggetti d'arte i restauri hanno evidenziato dati conoscitivi importanti, negati dagli interventi precedenti, ma che sono centrali per la conservazione dei contenuti culturali dei due monumenti.

IL RESTAURO DELLA FONTANA MAGGIORE DI PERUGIA.

Il restauro della Fontana Maggiore di Perugia, con il processo di riconoscimento e di ripristino dello *stato normale*, si può ritenere un modello di comportamento utile per organizzare la serie di attività progettuali che vanno dall'analisi dei manufatti sino all'esecuzione delle opere, tenendo presenti i requisiti di qualità richiesti oramai alla maggior parte dei processi produttivi¹¹.

DEFINIZIONE TIPOLOGICA E TRASFORMAZIONI STORICHE DEL MONUMENTO.

La Fontana Maggiore di Perugia, come le altre fontane della regione circostante di cui essa è il prototipo (e si guardi agli esempi di Viterbo, Narni, Bevagna, Fabriano) rimanda ai tipi cistercensi riconducibili all'esempio del chiostro del monastero di Poblet in Catalogna; essa, impreziosita da un ricco repertorio di sculture e iscrizioni, è composta da un fusto centrale in bronzo, da cui si attua l'adduzione dell'acqua al sistema tramite zampilli a pressione, e da diversi ordini di vasche in pietra, tra loro sovrapposte, dalle quali l'acqua proveniente dal fusto centrale, tracimando dal bordo del primo recipiente, procede verso il basso condotta da apposite cannelle, sino a raggiungere la vasca sottostante. Realizzata nella seconda metà del XIII secolo (1275-78) come *mostra*

¹⁰ BELLORI, Giovanni Paolo, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672; e ivi, particolarmente, la premessa sull'*Idea della pittura, scultura e architettura*.

¹¹ Per gli approfondimenti sui temi della progettazione e dell'esecuzione di tale restauro si guardi a: PUGLIANO, Antonio "Il secondo restauro novecentesco della Fontana Maggiore di Perugia. Note sulla qualità del processo progettuale ed esecutivo nel restauro architettonico", in: *Ricerche di Storia dell'Arte* n° 65, Roma 1998, págs. 65-102.

dell'acquedotto del Monte Pacciano, la Fontana di Perugia ha subito nel corso dei secoli innumerevoli interventi di manutenzione e restauro, alcuni dei quali resi necessari dagli esiti di eventi sismici severi, da sempre consueti in terra umbra. Questi interventi hanno trasferito al nostro secolo un'immagine del monumento fortemente trasformata: il raffinato sistema di assemblaggio delle componenti lapidee concepito dagli scultori Nicola (1215/1220; 1278/1284) e Giovanni (Pisa, 1248 ca; Siena, 1315 ca) Pisano fu oggetto di una prima significativa mutazione nel 1349 quando, per porre rimedio al danno prodotto alla Fontana dal sisma che colpì Perugia in quell'anno, essa venne accomodata sommariamente e, con l'intenzione di ripristinarne la funzionalità, venne dotata di fodere murarie interne ai bacini, necessarie per la tenuta all'acqua. La caratterizzazione cromatica originaria si perse successivamente, con un restauro condotto sotto il pontefice Sisto IV (Francesco Della Rovere, 1471-1484): in quella occasione vennero introdotti molti elementi di sostituzione in travertino, peraltro posti in opera anche in luogo di elementi originariamente realizzati in pietra rossa di Assisi. Nella medesima occasione subì un sensibile impoverimento anche l'esposizione dei significati filosofici, culturali, politici veicolati dalla ricca e articolata compagine scultorea caratteristica del monumento: durante il riassetto delle parti venne confuso l'ordine rigoroso che presiedeva alla successione significativa di statue e di iscrizioni. Altre sostituzioni, ancora in travertino, e altri elementi di confusione nei rimontaggi vennero aggiunti dai restauri del XIX e della metà del XX secolo. Il restauro del 1948 fu particolarmente dannoso per il monumento: i restauratori nel riprodurre acriticamente la fisionomia da esso acquisita con le trasformazioni testé elencate, fodere murarie comprese, sottomisero l'architettura della Fontana ad un innaturale comportamento meccanico indotto dalla nuova logica strutturale, eminentemente moderna ed estranea a quella originaria, che essi imposero alla materia che componeva il monumento¹². Le fodere murarie dei bacini, cui si demandava in parte la funzione strutturale, furono realizzate con malte cementizie, e a esse furono resi solidali i paramenti in pietra; ivi i conci lapidei furono rimontati e murati con malta cementizia interposta tra i giunti d'apparecchio verticali e orizzontali. Il tutto ha finito per configurare un organismo appesantito, monolitico ma fragile, privo della duttilità necessaria a superare indenne almeno gli esiti delle fisiologiche sollecitazioni dovute alle escursioni termiche; il trascorrere di cinquanta anni, con le naturali alternanze dei cicli giornalieri e stagionali, ha fatto il resto: già nel 1991 la municipalità perugina si occupò di far redigere un progetto utile a porre rimedio ai segni di rottura che la compagine lapidea presentava in maniera preoccupante. Si trattava, tuttavia, di un progetto concettualmente inadeguato alle potenzialità espressive del monumento: la struttura lapidea sarebbe stata esonerata dalla funzione strutturale ma avrebbe goduto del supporto di una ricchissima struttura reticolare composta da alcune centinaia di aste in titanio cui sarebbero state appese le componenti lapidee. E ancora: la volontà di non mutare l'immagine consueta del monumento, per come era ormai consolidata nella

¹² Per la documentazione del restauro del 1948 si guardi a: NICCO FASOLA Giusta, *La Fontana di Perugia*, Libreria dello Stato, Roma, 1951.

memoria collettiva, indusse i progettisti a riprodurre, ancora una volta, il volume delle fodere murarie interne ai bacini ma, intendendo datare all'oggi in maniera evidente tali addizioni, le concepirono come elementi cavi, semplici superfici in vetroresina. Esse, accordate cromaticamente al contesto lapideo sull'estradosso a vista, sarebbero state utili per occultare, al loro interno, il reticolo metallico strutturale. Non è il caso di proseguire oltre con l'illustrazione dei vistosi limiti concettuali e tecnici che trapelano da quanto descritto precedentemente: basta osservare che le peculiarità architettoniche del monumento non sarebbero state comprese e valorizzate adeguatamente e valga l'esempio della totale obliterazione del sistema costruttivo originario che avrebbe lasciato il monumento privo di importanti valenze documentali di carattere storico e tecnico. Tale proposta di progetto, infatti, non trovò nell'opinione pubblica locale alcuna accoglienza benevola, tutt'altro! Secondo un moto dell'animo comune alle più fiere delle popolazioni private improvvisamente del monumento ritenuto emblematico della propria *cultura materiale*, i perugini richiesero una sostanziale revisione del progetto descritto. Simulare la solidità e, persino, l'integrità del monumento con apparati occulti, con protesi estranee linguisticamente e tecnicamente, non appariva accettabile a quanti, sensatamente, ritenevano che la fontana, come un organismo animato, poteva e doveva essere mantenuta in vita con tutte le sue valenze architettoniche, artistiche, funzionali. Per la revisione del progetto la municipalità di Perugia si avvale del contributo di una struttura di progettisti composta da architetti restauratori esterni all'Amministrazione comunale; l'attività di tale gruppo di progettisti, negli anni tra il 1996 e il 1999, è descritta di seguito¹³.

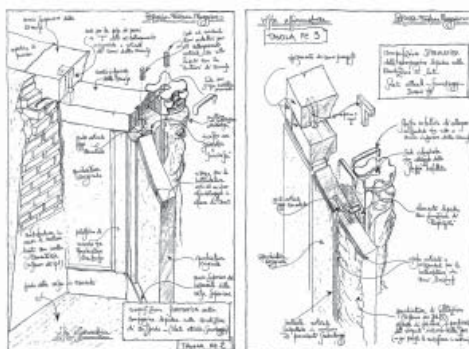
IL CANTIERE DI ANALISI E D'INTERVENTO.

La metodologia posta in essere dai nuovi progettisti ha delineato una successione ordinata di azioni necessarie alla comprensione estesa ed esauriente delle peculiarità del manufatto: la ricognizione sulle vicende storiche del monumento è stata associata alla conoscenza delle sue caratteristiche materiali e dello stato di conservazione. Il progetto ha inteso conservare i significati formali, tipologici e costruttivi del monumento attraverso il riconoscimento e la valorizzazione della concezione architettonica originaria.

IL RICONOSCIMENTO DELLO STATO NORMALE DEL MONUMENTO.

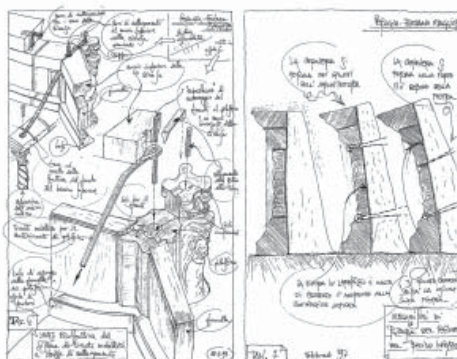
L'impegno iniziale dei progettisti riguardò la conoscenza della legge compositiva che regolava la compagine materiale della fontana, iniziando ad analizzare i sistemi

¹³ L'incarico di consulenza progettuale è stato affidato con delibera della Giunta Municipale di Perugia, n. 1712 del 13.06.1996, a Paolo Marconi ed esteso, con delibera n. 1063 del 19.11.1998, ad Antonio Pugliano. Hanno partecipato alla redazione del progetto, collaborando con i progettisti incaricati, Carlo Baggio per le verifiche di calcolo, Paola De Rosa e Fabrizio Pompozzi per la grafica informatizzata.



6. La Fontana Maggiore di Perugia (XIII secolo). Documentazione dell'assetto tecnologico tipico del monumento e delle estese trasformazioni indotte dal pernicioso restauro del 1948. Si osserva la muratura in mattoni e malta cementizia realizzata all'interno della vasca superiore e l'abolizione degli antichi sistemi metallici di collegamento tra le componenti lapidee.
(PUGLIANO A. Taccuino di cantiere 1999).

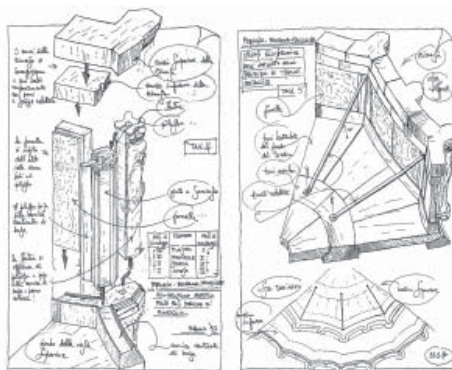
7. La Fontana Maggiore di Perugia (XIII secolo). Restituzione congetturale, dai lacerti, della composizione strutturale antica da ripristinare con il restauro attuale. A destra, descrizione sintetica del comportamento meccanico acquisito dalla Fontana con i restauri del 1948; i cinematismi di rottura verranno aboliti dalla ricomposizione della struttura antica.
(PUGLIANO A. Taccuino di cantiere 1999).



di collegamento tra gli elementi lapidei e la loro gerarchia funzionale [6]. Quest'ultima prevedeva originariamente l'unione di parti, autonome e di geometria determinata, all'interno di una composizione gerarchicamente preordinata; l'organismo era stato assemblato facendo ricorso a raffinate inserzioni di un elemento nell'altro. L'originario sistema di unioni tra le parti era garante di una certa solidità dell'organismo e, insieme, della sua necessaria duttilità, ma le caratteristiche geometriche dei conci utili a tale funzione erano in parte andate perdute e ciò aveva comportato la diminuzione dell'effettiva loro capacità di essere solidali e connessi. Fu evidente ai progettisti che la reintegrazione delle componenti lapidee strutturalmente inefficienti, avrebbe posto in essere i presupposti materiali per l'efficacia del comportamento strutturale dell'organismo restaurato. Al fine di ripristinare un accettabile comportamento meccanico, e per rendere agevole in futuro la pratica manutentiva, si è ritenuto di dover procedere allo smontaggio pressoché integrale dell'organismo lapideo ricorrendo alla rimozione delle addizioni murarie posticce e, soprattutto, all'eliminazione del cemento colato nei giunti dell'apparecchio lapideo per ottenere l'effettiva liberazione delle sue componenti dal pernicioso legame che ne determinava la fragilità [7]. La procedura di smontaggio

8. *La Fontana Maggiore di Perugia (XIII secolo). Il progetto esecutivo. A destra il riconoscimento dell'antico processo di assemblaggio delle componenti lapidee da riprodurre per lo smontaggio accurato del monumento. A sinistra lo Stato Normale del monumento da ripristinare attraverso il restauro.*

(PUGLIANO A. Taccuino di cantiere 1999).



9. *La Fontana Maggiore di Perugia (XIII secolo). Il monumento restaurato.*

attuata fusvolta in tutta sicurezza essendo congeniale alla struttura in quantosi ispirava, invertendone la successione, al procedimento originario di montaggio [8].

IL RIPRISTINO DELLA COMPOSIZIONE ORIGINARIA.

Per l'efficace comportamento meccanico dell'organismo riassembleto si è proceduto alla tassellatura delle componenti lapidee danneggiate e al ripristino dei dodici tiranti metallici inclinati che furono riconosciuti come appartenenti alla composizione strutturale concepita dagli antichi artefici. La fisionomia strutturale sino ad ora descritta reinterpretava, in termini di forte affinità, la concezione architettonica di Nicola e Giovanni Pisano che tornava, finalmente, a essere leggibile. Nel giugno 1999, la Fontana è stata restituita ai perugini con una fisionomia architettonica appropriata oltre che nella sua piena funzionalità strutturale e idraulica [9].

IL RESTAURO DELL’AFFRESCO ABSIDALE DELLA CHIESA ROMANA DI SAN NICOLA DEI LORENESI.

Il monumento di cui si tratta è un edificio di antica origine che ha subito nel tempo molte importanti trasformazioni tipiche degli insediamenti cristiani di età tardo antica in Roma. Originariamente occupò una campata del *Circus Agonalis* (il sostrato dell’odierna Piazza Navona) al momento in cui esso cadde in disuso dal IV secolo d.C; fu estesamente ricomposta e ampliata tra il XVI secolo e il XVII per essere rinnovata nella decorazione interna tra i secoli XVIII e il XIX¹⁴.

VALENZE STORICHE E CULTURALI, LORO ESPRESSIONE NEL MONUMENTO.

La vita della Chiesa è legata alle sorti della comunità francese nella città di Roma: dal XVI secolo, la chiesa di *Saint-Nicolas in Agone* è recensita tra le cinque pertinenti a detta collettività e le vicende dei secoli successivi testimoniano il processo di riconoscimento della singolarità nazionale della comunità lorenese in seno alla più estesa comunità d’oltralpe. Anche nella scelta della Chiesa di San Nicola in Agone si espresse un significato politico: la localizzazione fu strategica e, condividendo il sito della chiesa di Santa Maria dell’Anima appartenente alla comunità tedesca di Roma, si intese rammentare la storia della Lorena, l’antica *Lotharingia*, la regione del confine anche culturale, del bilinguismo franco tedesco. Nel 1622 la comunità dei Lorenesi a Roma, già fortemente strutturata, chiese e ottenne dal Papa Gregorio XV (Alessandro Ludovisi, 1621-1623) il possesso della chiesa parrocchiale di San Nicola in Agone per poter evolvere dalla semplice rappresentanza di una cappella in San Luigi dei Francesi che era la loro dotazione da circa un secolo. La Chiesa di San Nicola, dal 1633 al 1636, fu estesamente trasformata; per opera di un architetto di nome Francesco Giardino¹⁵ fu dotata di una volta nella navata e sormontata da una cupola con lanternino. Plausibilmente, la nuova facciata in pietra fu realizzata riutilizzando il travertino proveniente dai lacerti dell’antico circo agonale all’interno del quale si collocava la cripta della chiesa [10]. Il secolo successivo fu caratterizzato dall’impegno per la qualificazione dell’interno dell’edificio. Attraverso l’imposizione di sontuose rappresentazioni a tema, in affresco

14 Per le vicende storiche della chiesa di San Nicola dei Lorenesi si guardi a:

LA CROIX Pierre, *Mémoire historique sur les institutions de la France à Rome puisé dans les archives et autres documents le plupart Inédits* - 2ème édition; éd. Imprimerie Editrice Romana, Rome (1892).

BRUGNOLA Gildo *Les Pieux. Etablissements de la France à Rome et à Lorette* - éd. Typis Polyglottis Vaticanis, Vatican (1956).

De DUMAST Maxime *“L’église Saint-Nicolas-des-Lorrains à Rome”* – éd. In.Gra.Ro, Rome (s.d.)

VIOLETTE Patrick *“La décoration de l’église de Saint-Nicolas-des-Lorrains (1623-1870)”*; in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale* éd. Ecole française de Rome, Rome (1981).

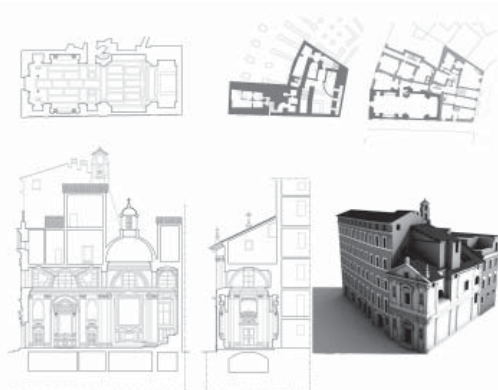
COLLIN Hubert: *“La Rome des papes et l’église Saint-Nicolas-des-Lorrains”*, in: *Plaidoyer pour l’église Saint-Nicolas-des-Lorrains à Rome* - éd. Association des Amis de Saint-Nicolas-des-Lorrains, Nancy (1989).

ROCHETTE Jean Claude, *Rome-Eglise Saint-Nicolas-Des-Lorrains*, Relazione Dattiloscritta cons. In: Archives de Saint-Nicolas-Des Lorrains, 1991, Roma.

15 ROCHETTE Jean Claude, *Op. Cit.* 4- Analyse Historique, Archeologique et Chronologie (Architecture et decors interieurs) pág. 10.

10. La chiesa di San Nicola dei Lorenesi in Roma (XVIII secolo). Rilievo architettonico della chiesa con i suoi annessi e documentazione del posizionamento dell'edificio sul sedime dell'antico Circus Agonalis; documentazione della volumetria attuale del monumento.

(Rilievi ed elaborazioni grafiche di Valeria Bertuccio, Giulia Di Francesco, Simone Diaz per PUGLIANO A., Chiesa di San Nicola dei Lorenesi. Contributi analitici e operativi al Restauro degli affreschi della parete absidale (sec. XVIII). Consulenza scientifica progettuale, Roma 2006).



11. La chiesa di San Nicola dei Lorenesi in Roma (XVIII secolo). L'affresco nella volta della navata, opera di Corrado Giaquinto (1731-33), dopo i restauri del novembre 2006. Il dipinto descrive il miracolo di San Nicola Vescovo che fa sgorgare l'acqua da una roccia.

“à l'italienne”, si trasformò la precedente composizione ispirata alla figuratività barocca di pure superfici imbiancate. Gli affreschi settecenteschi alle volte e alla cupola sono per lo più opere pregevoli; alcune, datate al 1731, sono tra le prime a essere prodotte da un noto artista italiano di levatura internazionale del XVIII secolo, Corrado Giacquinto (Molfetta 1703, Napoli 1763) di formazione napoletana, che fu attivo a Roma, a Torino, nonché a Mafra in Portogallo, e fu molto presente a Madrid e a Segovia per volere di Carlo III e a Napoli per conto di Ferdinando IV di Borbone [11]. L'ultimo affresco a essere realizzato per il Giubileo del 1750, fu il *trompe l'oeil* che incornicia l'altare maggiore, dipinto attribuito a Pietro Rossini e Giuseppe Silvestri¹⁶. Con la soppressione dei *Lieux pies de Rome* a opera della Repubblica Francese, nel 1799 la chiesa venne privata della sua funzione che riacquistò solo tra il 1804 e il 1816 con la reintroduzione del culto e la rifondazione degli statuti delle comunità francesi di Roma. Il XIX fu un secolo di restauri e, tra questi, si annoverano gli estesi interventi di ritocco all'affresco

16 ROCHETTE Jean Claude, *Op.Cit.* 4 – pág. 11.

attorno all'altare maggiore condotti nel 1825¹⁷ per il giubileo sotto Leone XII (Annibale Sermattei della Genga, 1823-1829) sui quali si sono concentrate le ricerche svolte da chi scrive in occasione degli ultimi restauri.

I RESTAURI RECENTI E L'INDIVIDUAZIONE DEI DATI STORICI DA ESPORRE.

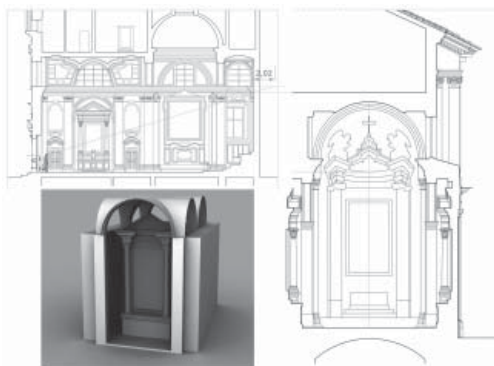
Sono datati al 2006 i restauri delle decorazioni pittoriche interne al San Nicola dei Lorenesi¹⁸. I restauri accurati hanno restituito forza e leggibilità alla ricca compagine d'intonaci marmolidei, di stucchi indorati e di affreschi *trompe l'oeil*, ma, essendo orientati soprattutto alla conservazione oggettiva e materiale dell'assetto vigente, rischiavano di lasciare incompreso un tema rilevante di carattere storiografico, dimostrando alcune trasformazioni introdotte nel tempo a danno della qualità della decorazione pittorica. Particolarmente imbarazzante per i Conservatori della chiesa è stata ritenuta l'inefficacia geometrica e formale che caratterizzava la composizione dell'affresco a cornice dell'altare maggiore rappresentante, a *trompe l'oeil*, una mosca e articolata edicola architettonica [12]. Ivi le componenti dell'ordine architettonico apparivano rilavorate in maniera grossolana e frettolosa con palesi debolezze stilistiche, di linguaggio e composizione che avevano estesamente degradato l'assetto compositivo *rimodernando* la visione prospettica e *correggendo* di conseguenza la fisionomia architettonica degli ordini dipinti. Il tutto sembrava generato dalla necessità di riformare la parte sommitale dell'affresco e, soprattutto, il sistema costituito dai dipinti della Croce e dalle volte a essa sovrapposte [13].

I PRELIMINARI ANALITICI. CRITICA DELLO STATO ATTUALE E DEI LACERTI RINVENUTI.

Attraverso l'esame dell'assetto attuale dei dipinti sono emersi due temi di riflessione: l'incongruenza compositiva tra la croce, la direzione dei raggi della gloria e l'architettura del contesto voltato, plausibilmente anch'esso rimaneggiato; la scarsa qualità prospettica e formale dell'immagine della croce, ove si osservava che non apparivano sufficientemente caratterizzate prospetticamente sia la traversa e le sue testate terminali, sia il corpo con le sue estremità. Il dettaglio delle componenti, inoltre, era apparso generalmente confuso e lacunoso. L'appoggio della croce attuale appariva rilavorato e aveva assunto una forma assolutamente sommaria. In origine si poneva un vaso contornato da godroni, in analogia formale con il fonte battesimale rappresentato nella composizione scultorea a stucco sita sulla parete di sinistra della chiesa. Detto vaso era sormontato da foglie con fratture di cui restava l'esteso lacerto documentato dalle incisioni sull'intonaco.

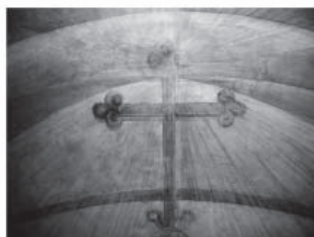
17 *Ibidem* – pág. 12.

18 PUGLIANO Antonio, *Chiesa di San Nicola dei Lorenesi. Contributi analitici e operativi al Restauro degli affreschi della parete absidale (sec. XVIII)*. Consulenza scientifica progettuale alla restauratrice Gabriella De Monte (Impresa S.E.I. 1983 S.n.c. Roma; committenti Ministère de la Culture e de la Communication, Ambassade de la France près la Saint-Siège, Ambassade de la France en Italie, Pieux Etablissements de la France à Roma et à Lorette.). Roma, novembre 2006.



12. La chiesa di San Nicola dei Lorenesi in Roma (XVIII secolo). Interpretazione geometrica dell'affresco di Pietro Rossini e Giuseppe Silvestri (1750) posto nell'abside a coronamento dell'altare maggiore. Il dipinto prospettico rappresenta l'altare come contenuto in un'architettura absidale composta di due campate coperte da volte a crociera.

(Rilievi ed elaborazioni grafiche di Valeria Bertuccio, Giulia Di Francesco, Simone Diaz per PUGLIANO A. Cit., Roma 2006).



13. La chiesa di San Nicola dei Lorenesi in Roma (XVIII secolo). Indagini propedeutiche al restauro dell'affresco. Le tracce della Croce di primo impianto emergono al seguito dei saggi di pulitura della superficie dipinta (sopra); Le principali anomalie geometriche e compositive rintracciate nelle componenti dipinte dell'ordine architettonico (sotto).

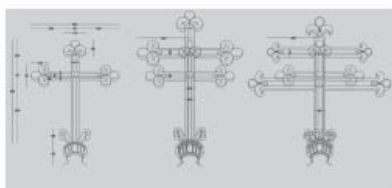
(PUGLIANO A. Cit., Roma 2006).

RICONOSCIMENTO DAI LACERTI DELLA FISIONOMIA DELLA CROCE DI RIPRISTINO.

L'individuazione e l'esame dei lacerti rintracciabili nel contesto del disegno da restaurare, sui quali basare le ipotesi di ricomposizione, è avvenuta attraverso riprese fotografiche di appropriata risoluzione che hanno reso palesi alcune tracce importanti. In particolare il lacerto di una traversa, più grande dell'attuale, appariva fortemente dettagliato; la medesima foto consentiva di isolare altre linee interessanti per la composizione generale.

LE SINTESI OPERATIVE. ELABORAZIONE DEL PROGETTO DI RESTAURO.

L'elaborazione del progetto di restauro è iniziata con la documentazione delle dimensioni e delle forme della croce esistente dalla quale derivare la fisionomia della croce da ripristinare. Sono state delineate due fisionomie possibili: per la definizione della prima ipotesi di croce di ripristino, si è rielaborata la fisionomia esistente rendendola coerente con alcuni dei segni rintracciati; la traversa e il corpo della croce



14. La chiesa di San Nicola dei Lorenesi in Roma (XVIII secolo). Il restauro dell'affresco. Le sintesi di progetto finalizzate all'individuazione dello stato normale della Croce (sopra): il rilievo della croce da restaurare guida la definizione delle due fisionomie architettoniche da verificare in relazione alla congruenza di ciascuna con l'intorno che la deve ospitare. L'esecuzione del progetto (sotto) è consistita nella riproduzione della croce di ripristino direttamente sull'intonaco dando corpo alle tracce e reintegrando le lacune. (PUGLIANO A. Cit., Roma 2006).

sono stati determinati sulla base delle dimensioni documentate dai lacerti. La croce così definita, pur coerente con la direzione dei raggi della gloria, non godeva di una appropriata giacitura nel contesto dell'architettura dipinta. La seconda ipotesi ha sviluppato una fisionomia inedita (a due traverse) coerente con la totalità dei segni rintracciati. La croce è coerente con la direzione dei raggi della gloria, gode di una appropriata giacitura e di un efficace assetto prospettico. Le qualità di questa fisionomia ha determinato la scelta della sua riproduzione [14].

L'ESECUZIONE DEL PROGETTO DI RESTAURO.

Si è proceduto alla ripresa diretta dei segni presenti sull'intonaco procedendo, poi, alla reintegrazione formale, con i dovuti aggiustamenti di carattere prospettico, delle lacune presenti. Il ritocco delle incisioni nell'intonaco e l'osservazione del repertorio di elementi analoghi presenti nella chiesa ha suggerito la fisionomia complessiva della reintegrazione. L'interpretazione formale del vaso con godroni e foglie alla base della croce

è stata in qualche misura più libera: essendo molto lacunoso e confuso il disegno esistente essa ha finito per acquisire il carattere degli elementi pittorici dell'intorno più prossimo [15]. Il metodo sperimentato in occasione del restauro della croce è stato applicato alla definizione della fisionomia da assegnare alla compagine fortemente manomessa dell'ordine architettonico. Il restauro ultimato ha riposto in essere la Croce a doppia traversa, utile a documentare, con coerenza, la genesi e la linea di sviluppo culturale del monumento [16]. Il giudizio operato dai restauratori contemporanei ha, quindi, selezionato i contenuti da conservare attraverso il monumento, consegnando alla sola documentazione storica di carattere letterario la memoria del maldestro restauro del 1825.



15. *La chiesa di San Nicola dei Lorenesi in Roma (XVIII secolo). Il restauro dell'affresco. La definizione dell'assetto formale di restauro delineato per la base di appoggio della croce di ripristino.*
(PUGLIANO A. Cit., Roma 2006).



16. *La chiesa di San Nicola dei Lorenesi in Roma (XVIII secolo). Le fisionomie architettoniche della parte sommitale dell'affresco absidale, prima (sopra) e dopo (sotto) il restauro del 2006.*
(PUGLIANO A. Cit., Roma 2006).

PER CONCLUDERE.

La casistica degli esempi ha presentato interventi di restauro orientati a reintegrare l'immagine di monumenti malintesi ricomponendone la storia in una visione critica e non pretestuosamente oggettiva. In tali restauri di valorizzazione i significati riscoperti compongono una narrazione storica fruibile che rafforza l'interesse delle comunità per la conoscenza della culturale del proprio passato. Tale rinnovato interesse può essere alla base di un modello di sviluppo economico più adatto e sostenibile, di quanto sia l'industrializzazione, a contesti territoriali caratterizzati da importanti ed estese permanenze materiali di valore storico. La valorizzazione di beni culturali pertanto, comporta un cambiamento di prospettiva nella prassi della conservazione: il restauro necessita di evolvere e tornare ad esercitare le sue peculiarità metodologiche e critiche per risultare, di nuovo, una pratica progettuale distinguibile dalla progettazione architettonica della quale, nei fatti, ha finito per condividere la vocazione alla libertà espressiva piuttosto che alla ricerca e alla sintesi conoscitiva di carattere storico e culturale.

Los poblados que no existieron: Proyectos fallidos del Instituto Nacional de Colonización en Córdoba

Pablo Rabasco Pozuelo
Universidad de Córdoba

RESUMEN

La delegación de Córdoba del Instituto Nacional de Colonización llevó a cabo entre 1941 y 1972, la construcción de diecisiete nuevas poblaciones donde trabajaron arquitectos de la talla de Antonio Fernández Alba, José Luis Fernández del Amo, Carlos Arniches o Fernando de Terán. Pero la historia de este proceso, aunque quedó cristalizada en estos nuevos poblados, fue mucho más compleja. En este artículo analizaremos lo planificado, aquellos poblados que se diseñaron pero que no llegaron nunca a realizarse. Hablamos de proyectos que se plantearon fundamentalmente en los primeros años de existencia del Instituto, cuando no estaban claras muchas de las líneas de actuación, no sólo a nivel urbanístico o arquitectónico, sino fundamentalmente de ocupación del territorio y de acción social. Este estudio trata de analizar un total de doce nuevas poblaciones que nunca llegaron a construirse, pero que quedaron dibujadas y proyectadas.

PALABRAS CLAVE: Colonización/ poblados/ arquitectura del franquismo.

The neverexistents settlements. The unsuccessful projects by Instituto Nacional de Colonización (Córdoba)

ABSTRACT

This article is about twelve Unsuccessful Projects made by Instituto Nacional de Colonización (INC) for several Settlements in the province of Córdoba (Spain) between 1941-1972.

KEY WORDS: Colonization/ settlements/ architecture of Franco years.

El Instituto Nacional de Colonización construyó en España más de doscientos nuevas poblaciones desde su creación en el año 1939. El proyecto de colonización tenía unos claros fines económicos, fundamentalmente la puesta en riego y la mejora productiva de buena parte del territorio español, y fue lugar de experimentación en muchos campos donde destacan especialmente la arquitectura y el urbanismo. Y aunque es cierto que en este magno proyecto trabajaron algunos de los más destacados arquitectos de la España del siglo XX, también intervienen en él un buen número de arquitectos que no entenderán los encargos recibidos como un lugar para la innovación, sino, todo lo contrario, para construir poblaciones de corte historicista al amparo de un regionalismo confuso. Del mismo modo, se planificó mucho más de lo que se llegó a construir, y en ese punto nos detenemos, en el interés por recoger algunos de los poblados que llegaron a diseñarse pero que por diversas causas

* RABASCO POZUELO, Pablo: "Los poblados que no existieron: Proyectos fallidos del Instituto Nacional de Colonización en Córdoba", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 591-611. Fecha de recepción: Abril de 2010.



I. Personal de la Delegación de Córdoba.

no fueron nunca construidos. Será en este tipo de proyectos en los que podremos comprender los intereses y las ideas que fluyeron por el instituto, siendo finalmente algunas de ellas las que marcaron el camino a seguir y otras las que se quedaron en simples intentos, fallidos diseños que no llegaron nunca a construirse, pero que se han conservado en los fondos de los diferentes archivos.

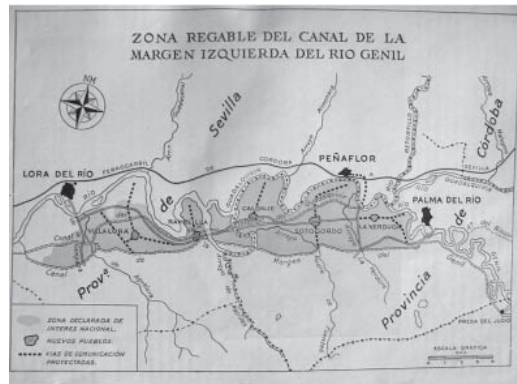
LA DELEGACIÓN DE CÓRDOBA.

La delegación de Córdoba del Instituto Nacional de Colonización¹, creada en 1940, estuvo dirigida desde el momento de su creación por el ingeniero agrónomo Francisco Beato, como Ingeniero Jefe del servicio, cargo que ocuparía durante más de veinte años cuando ya en la década de los 70 le sustituyera en el puesto el también ingeniero agrónomo Francisco Lafuente Macchini. El equipo de trabajo de la delegación no fue demasiado amplio, estando compuesto por el ingeniero jefe, el arquitecto Francisco Giménez de la Cruz, el aparejador Felipe de la Fuente, tres ingenieros que eran Carlos Cremades, Guillermo Castañón y Francisco Pizarro, unos seis peritos agrícolas, tres delineantes y el personal del departamento de administración

Posteriormente, tras el fallecimiento de Francisco Giménez de la Cruz a principios de la década de los 60, el Instituto estuvo unos años sin arquitecto titular, recibiendo los proyectos arquitectónicos desde Madrid. Son las experiencias de arquitectos tan reconocidos como José Luis Fernández del Amo, Fernando de Terán o Antonio Fernández Alba, que participaron en la aventura del INC sin ser arquitectos por oposición del Instituto, recibiendo diferentes encargos por parte de éste. A éstos habría que sumar las colaboraciones de arquitectos de otras delegaciones que intervinieron en algunos de los proyectos bajo la responsabilidad de la delegación de Córdoba como son, Jesús Ayuso Tejerizo, Manuel Rosado o Jiménez Varea. Del mismo modo, los arquitectos y técnicos de la delegación cordobesa colaboraron en ocasiones con otras delegaciones en proyectos puntuales [1].

1 A partir de ahora INC.

2. Zona Regable del Canal de la margen izquierda del Genil.



LA PLANIFICACIÓN SOBRE LA MARGEN IZQUIERDA DEL GENIL.

La historia de la colonización desarrollada por la delegación del Instituto Nacional de Colonización en Córdoba comienza en el actual término municipal de Palma del Río y puede fecharse a partir de la declaración de esta zona, perteneciente al canal de la margen izquierda del río Genil, como de interés nacional por Decreto del Ministerio de Agricultura con fecha 25 de noviembre de 1940, publicado en el Boletín Oficial de 10 de diciembre de ese mismo año. Año y medio más tarde, el 30 de marzo de 1942, se encargó la redacción del *Proyecto General de Colonización* al ingeniero Guillermo Castañón Albertos y al arquitecto Jiménez Varea² [2].

Dicho proyecto fue aprobado por Orden del Ministerio de Agricultura un 25 de abril de 1944³. En éste, se trata de una manera íntegra toda la zona afectada por el canal de riego que parte de la margen izquierda del río Genil y que afecta a las poblaciones de Palma del Río, Lora del Río y Peñaflores. Pero como en la redacción del mismo se prevé una metodología basada en la división de este territorio en distintos sectores para su mejor estudio, no será hasta julio de 1947 cuando se redacte en Sevilla el *Proyecto ordinario de colonización del sector III de la zona regable del canal de la margen izquierda del Genil*, realizado por los ingenieros Juan de Lens y Antonio Montoya. Este proyecto se centró en un territorio donde no sólo se construyó finalmente el poblado de Calonge, sino que del mismo modo se estudió seriamente la construcción de otros poblados y núcleos rurales⁴.

2 CASTAÑÓN ALBERTOS, G. y JIMÉNEZ VAREA: *Proyecto General de Colonización de la Margen Izquierda del Genil*, Madrid, 30 de julio de 1942, Archivo de la Delegación del INC en Córdoba. Jiménez Varea ganó el concurso oposición para arquitecto del Instituto y pasó a formar parte de la nómina de cinco arquitectos que de alguna manera iniciaron la labor dentro del INC (BOE de 18 de octubre de 1941). Además de la dirección de este trabajo por los firmantes, colaboraron en la redacción del proyecto los ingenieros agrónomos de la delegación de Córdoba Juan Cano Martínez y Antonio Pizarro Checa, los peritos agrícolas funcionarios del Estado, Román Muñoz Alberca y Evaristo Padrós junto al aparejador Jesús Pastor.

3 CASTAÑÓN ALBERTOS, G: "Colonización de Grandes Zonas. Zona del Genil", *Colonización*, diciembre, nº 4, Madrid, 1945, págs. 92-98.

4 DE LENS, J. y MONTOYA, A: *Proyecto Ordinario de Colonización del Sector III de la Zona Regable del*

Los otros subsectores fueron estudiados y planificados por el ingeniero agrónomo Antonio Pizarro (subsector nº 1) y por el también ingeniero agrónomo Juan Cano Martínez (subsector nº 2)⁵.

Realmente, a la hora de estudiar los numerosos documentos derivados de estas publicaciones nos damos cuenta de que los proyectos llevados a cabo el INC en esta zona son un porcentaje mínimo en relación a las estructuras planificadas, tanto a nivel agrícola, de infraestructuras como urbanístico, pues se pretendía una intervención mucho más ambiciosa. Como idea básica a tratar destaca el hecho de que Calonge no se planificó como una población concentrada, tal y como hoy la vemos, y que junto a La Verduga se concibieron ambas como núcleos rurales dispersados. Igualmente se planteó la construcción del pueblo de Sotogordo aunque nunca llegó a realizarse, pero del que se conservan las indicaciones para su ordenación urbana, dibujos a mano alzada del arquitecto Jiménez Varea y los proyectos completos que realizó más tarde el arquitecto José García Nieto⁶.

Los proyectos afectaban de la misma manera a la cercana y limítrofe localidad de Lora del Río (Sevilla), donde se diseñó el nuevo pueblo de Villalora que tampoco llegó a construirse, junto al núcleo rural de Ramblilla que igualmente no se llevó a cabo.

CALONGE, RAMBLILLA Y LA VERDUGA. NÚCLEOS RURALES DISPERSOS.

Ante el deseo finalmente frustrado por parte de las instituciones de llevar a cabo el proyecto de transformación de la zona, para lo que se necesitaba una gran cantidad de recursos humanos y económicos, se optó por agrupar a los colonos en dos tipos de formaciones urbanas: poblados y núcleos rurales. Estudiar estas dos tipologías por separado resulta complejo pues ambas se relacionan y en cierto modo presentan dependencias.

En el caso de los núcleos rurales dispersos definidos en el proyecto, Calonge, Ramblilla y La Verduga, se justifican teniendo en cuenta los problemas que presentan las viviendas aisladas. Inconvenientes como las dificultades para el abastecimiento del agua potable, evacuación de las aguas residuales, la falta de servicios básicos de abastecimiento, aislamiento social y un aumento del coste del proyecto a causa del mayor número de caminos rurales que este tipo de dispersión necesita.

Pero ante estos inconvenientes se valora positivamente el tiempo que el agricultor iba a ganar al estar viviendo junto a la parcela donde realiza su trabajo diario, sin tener que hacer desplazamientos penosos que a la larga podían conducir a la familia a abandonar el poblado de origen y construir un hogar más próximo a las zonas de regadío. Es más,

Canal de la Margen Izquierda del Genil. Sevilla, Julio de 1947, Archivo de la Delegación del INC en Córdoba.
5 PIZARRO, A: *Proyecto de Colonización del Subsector Sector nº 1 de la Zona regable del Canal (m. i.) del Río Genil. Documento nº 1. Memoria.* Córdoba, Octubre de 1942, Archivo de la Delegación del INC en Córdoba.

6 GARCÍA NIETO, J: *Sotogordo. Anteproyecto.* Junio de 1945, Archivo de la Delegación del INC en Córdoba, y GARCÍA NIETO, J: *Proyecto del Núcleo Rural La Verduga.* Noviembre de 1945, Archivo de la Delegación del INC en Córdoba.

esta formación urbana se complementa por la presencia cercana del nuevo pueblo de Sotogordo, situado a menos de seis kilómetros de ambos núcleos rurales, donde los colonos que ocupan las viviendas dispersas podrían desplazarse para desarrollar su vida social, espiritual y abastecerse de aquellos productos que les fueran necesarios⁷.

Igualmente, en un punto centralizado dentro de la zona de los núcleos rurales de La Verduga y Calonge se proyectaba la construcción de un edificio con función de almacén y economato, con una finalidad económica y social para los colonos, pero también diseñado como punto de encuentro de los habitantes cercanos. Es más, si fuera necesario se preveía ya desde un primer momento la construcción de una capilla en este mismo enclave⁸.

En el Plan General de Colonización, la planificación de habitabilidad se calculó para 30 viviendas en La Verduga y 25 en Calonge, ampliables a 35 y 30 respectivamente⁹. Algunas de estas viviendas se encontraban totalmente aisladas, y en otras ocasiones formaban pequeños conjuntos de viviendas de hasta cuatro, pareadas y presentando nexos comunes de conformación.

En la publicación de Castañón en el suplemento *Colonización* de la revista *Agricultura*, podemos observar los dibujos de uno de estos conjuntos, concretamente los del núcleo rural de La Verduga. Aquí podemos ver unas formas constructiva que serían las seguidas por el arquitecto Francisco Jiménez de la Cruz en el diseño definitivo del poblado Calonge en 1953; juegos de volúmenes a través de presentar distintas alturas dentro del mismo conjunto residencial. Elementos sacados de la arquitectura popular y vernácula, sin una clara diferenciación local o regional, en los que vemos un cierto aire de modernidad muy matizada en los porches, y en general en las relaciones de huecos y vacíos¹⁰.

Sin embargo, en los proyectos presentados y aprobados al arquitecto García Nieto, aparece La Verduga como una población crecedera donde se plantea un hábitat semi-agrupado. Se trata de un núcleo donde se establece un grupo de viviendas y los servicios centrales, complementado con toda una serie de viviendas diseminadas por las parcelas adyacentes, que si bien en un primer momento iban a depender en muchos aspectos de la cercana Sotogordo, se proyectaba para albergar en un futuro a una población mucho mayor e independiente:

“El núcleo constará en su día de 160 viviendas de agricultores, artesanos y comerciantes, para cuyo desarrollo se ha estudiado el trazado, proponiéndose por ahora y en una primera etapa la construcción de sólo 28 viviendas para colonos con sus dependencias agrícolas y un edificio social que reúna a aquellos locales y servicios que de un modo más elemental son indispensables en toda agrupación social”¹¹ [3].

7 CASTAÑÓN, ALBERTOS, G. y JIMÉNEZ VAREA: *Proyecto General de Colonización...*, op. cit., págs. 48-54.

8 *Ib.*, pág. 49.

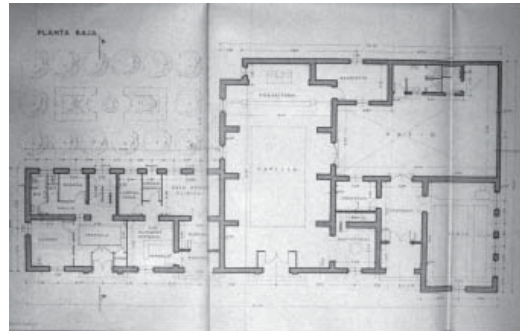
9 *Ib.*, pág. 69.

10 CASTAÑÓN ALBERTOS, G: *“Colonización de Grandes...*, op. cit., págs. 96-97.

11 GARCÍA NIETO, J: *Proyecto del Núcleo Rural La Verduga...*, op. cit., pág. 1.



3. Proyecto del núcleo rural de La Verduga. Trazado general.



4. La Verduga. Planta de la Iglesia.

El desarrollo urbano de la población partía de un esquema muy simple con la intención de un desarrollo posterior. El caserío quedaba así agrupado entorno a una única calle que se retranqueaba para dejar espacio al edificio social formando así una pequeña plaza con un jardín.

En cuanto a las viviendas, se planificaron un total de 8 tipologías, con una disposición muy básica y sin demasiadas pretensiones compositivas, tal y como vemos en la mayoría de proyectos de esta década de los 40 en el INC. El edificio social sería el centro de la población y se componía básicamente de una capilla con su sacristía [4]. La nave constaba de tres tramos con presbiterio y testero plano. De la iglesia partían dos alas, a su izquierda el edificio se alzaba con dos plantas. En planta baja aparecían las dependencias de correos, farmacia, laboratorio y consulta médica. En la planta alta un despacho y una sala de reuniones. El ala derecha del edificio presentaba tan sólo una altura y se destinaría a las escuelas, con un aula para cuarenta alumnos, despacho del profesor y un patio.

En la segunda fase el pueblo presentaba un crecimiento que multiplicaba por cinco el número de habitantes, pero que no modificaba las dotaciones asistenciales

básicas que se proponían desde un primer momento. El esquema urbano se volvía más complejo, manteniendo el centro en torno a la capilla y desarrollando un callejero quebradizo y desigual del que surgían pequeñas plazoletas internas y algunas exteriores en la zona del paseo de ronda.

Lo cierto es que, por razones que desconocemos, no se llevó a cabo la construcción de estos núcleos rurales dispersos. Podemos entender que a medida que pasaban los años en esta especial década de los cuarenta, donde observamos una falta de decisión en relación a las tipologías urbanas a desarrollar por el INC, se fue poco a poco optando por la concentración de las viviendas, dejando atrás las opciones parciales de dispersión. Es posible que, aunque se planificó en un primer momento tal y como se ha expuesto, llegara un momento en que el diseño de esta intervención supusiera una contradicción a las decisiones tomadas desde el propio INC en fechas más avanzadas. Especialmente desde 1949 con la aparición de las normas dictadas por el jefe del servicio de arquitectura José Tamés.

SOTOGORDO.

El nuevo pueblo de Sotogordo era esa población que además de satisfacer las necesidades básicas de sus habitantes, hubiera servido de punto de encuentro para los colonos de Calonge y La Verduga. Fue un proyecto que no llegó a realizarse, pero del que conservamos toda una serie de indicaciones que nos indican de una manera muy aproximada el aspecto y la conformación urbana que presentaba en su diseño, tanto por las indicaciones de Jiménez Varea, como del arquitecto José García Nieto, al que finalmente se le encarga la elaboración del proyecto, como en el caso de La Verduga¹².

Según las indicaciones de Jiménez Varea el pueblo se situaría en las proximidades de Palma del Río (Córdoba), a unos 7 Km. de distancia, entre los arroyos Madre de Fuentes y La Verduga. En el informe detallado del Proyecto General de Colonización se establecieron algunos datos importantes a tener en cuenta a la hora de señalar el emplazamiento de esta nueva población:

Elegir un lugar sano y a ser posible en alto.

Que tenga posibilidades de abastecimiento de aguas potables.

Que su saneamiento y evacuación de aguas residuales sea fácil.

Que esté cruzado por alguna vía de comunicación importante o con fácil acceso a ella¹³.

En cuanto a la proyección de los poblados, se hace referencia a tres cuestiones de carácter general pero importantes y que afectaban tanto a Sotogordo como a Villalora (Sevilla)¹⁴:

12 GARCÍA NIETO, J: *Sotogordo. Anteproyecto...*, op. cit.

13 CASTAÑÓN ALBERTOS, G., y JIMÉNEZ VAREA; *Proyecto General de Colonización...*, op. cit., págs. 49-50.

14 *Ib.*, pág. 50.

Las viviendas agrícolas necesarias para los agricultores que han de cultivar la tierra, calculando su número teniendo en cuenta que será necesaria una vivienda por cada 6 Has. Y que el radio de acción del poblado es de 1 Km. así que como para el futuro se prevé que pueden llegar a ser necesaria una vivienda por cada 2 Has.

Las viviendas para comerciantes, artesanos etc... que se construirán con el fin de facilitar y acelerar la ocupación y actividad del poblado hasta un 8% de las que se construyan para agricultores, de las cuales se cederán a los que las soliciten por su precio de coste y con facilidades de pago.

Las construcciones y servicios públicos siguientes: Abastecimiento de aguas, saneamiento, escuela, lavaderos, matadero, mercado, Ayuntamiento, casa de Falange y Sindicatos, Iglesia, cementerio, dispensario, recreo y campo de deportes.

El poblado de Sotogordo, según el planteamiento de Jiménez Varea, se disponía a lo largo del camino a Palma del Río, marcando así un eje fundamental de Este a Oeste. En el centro del poblado se encontraba la Plaza Mayor que quedaba abierta hacia el sur. La plaza era rectangular y porticada, y en ella se disponían los edificios más significativos como eran la iglesia, la Casa de la Falange, el Ayuntamiento y un edificio de recreos con café, cine y frontón para el juego de la pelota. También aparecían en la plaza el dispensario médico, la farmacia y el parador. Las casas de comerciantes se situarían en la calle principal, en las inmediaciones de la Plaza Mayor. En esta zona también iría un espacio reservado para mercado cubierto y otro para colocar los puestos al aire libre [5-6]¹⁵.

Sobre esta zona del entorno de la Plaza Mayor, podemos hacernos una idea muy aproximada de las intenciones estilísticas del arquitecto. El dibujo publicado en el suplemento *Colonización* de la revista *Agricultura* en diciembre de 1945 nos muestra una arquitectura clasicista, ligada a esa idea de recuperar elementos referenciales en nuestro pasado artístico como podían ser la pulcritud herreriana que dota al espacio de un cierto aire de pueblo castellano. Los soportales delimitan e identifican formalmente el espacio donde podemos distinguir el edificio del Ayuntamiento, que presenta y anticipa las ideas publicadas por Manuel Nasarre unos años después en cuanto a la tipología a desarrollar en este tipo de edificios¹⁶.

La iglesia muestra un volumen rotundo y pesado, reforzado por la imponente presencia de la torre estructurada en tres cuerpos. En los pies del templo aparece la fachada, diferenciada en su tonalidad por el distinto material utilizado. Ésta se presenta recorrida por altas pilastras pareadas a ambos lados de la portada. Estructura clásica, para un entorno clásico. Nada nos hace atisbar aquí ese encuentro con las tradiciones locales de los pueblos del entorno, más bien observamos ciertos deseos de reconducir esas formas.

15 Ib.

16 NASARRE Y AUDERA, M: "Ayuntamientos de España", *Reconstrucción*, Marzo, nº 21, 1947.



5. Sotogordo. Jiménez Varea.
Revista Colonización. 1945.



6. Sotogordo. Plano. 1945.

En la zona sur del poblado se desarrollaba la zona escolar, el campo de deportes, un recinto ferial y una alameda de árboles junto a los cuales se situaban los lavaderos y mataderos públicos¹⁷. El pueblo se diseñó para un número de 200 vecinos, aunque en su primera fase se realizarían viviendas para 116.

En cuanto al aspecto y la distribución de las viviendas conocemos pocos detalles de la idea que podía desarrollar Jiménez Varea. Se potencia una estética y distribución que estuviera enraizada en las tradiciones locales, con cocina-estar, tres dormitorios y una planta superior como almacén secadero. Las casas contarían con un amplio patio, con dependencias para la cría de animales y almacén para aperos de labranza y carro. Presentarían igualmente una entrada trasera desde una *calle de carro*¹⁸.

El planteamiento surgido del proyecto de José Nieto García es algo diferente:

“El pueblo que se proyecta contará en su día con 275 viviendas distribuidas entre colonos braceros, comerciantes, artesanos y empleados; pero la primera etapa inicial que ahora se propone solo constará de 49 viviendas de colonos con sus dependencias agrícolas; 10 viviendas de artesanos y comerciantes con sus

17 CASTAÑÓN ALBERTOS, G. y JIMÉNEZ VAREA: *Proyecto General de Colonización...*, op. cit., págs. 67-68.

18 lb., pág. 52.

*locales para tiendas y talleres y dos viviendas de empleados*¹⁹.

El pueblo crece entorno a una gran plaza central. El esquema se plantea a partir de las zonas porticadas que forman la plaza, pero que también marcan un eje principal en el lateral del Ayuntamiento al prolongarse los pórticos fuera del esquema cuadrangular, creando así un paseo desde el cual se accede a la plaza. El resto de la población sigue un esquema muy sencillo en cuadrícula que en ocasiones cede un espacio para el desarrollo de pequeñas plazuelas.

La dotación de edificios para uso común e institucional era realmente completa. El pueblo dispondría de un centro cívico compuesto por la iglesia parroquial, con locales para catequesis y vivienda para el párroco²⁰. Todos estos edificios presentan una estética cercana a la arquitectura popular pero con un cierto aire de clasicismo que no concuerda con lo vernáculo.

La iglesia presenta tres naves separadas por pilares, con cinco tramos y un presbiterio de planta ochavada. Se presenta como una totalidad junto al edificio anexo, formando un jardín interior a la manera del claustro desde el que se accede a las diferentes dependencias. En fachada aparece una torre no practicable culminada en espadaña a los pies del edificio y un frontón dominado por el gran ventanal circular **[7-8]**.

En cuanto a la vivienda, se planteaban nueve tipos diferentes de 2, 3 y 4 dormitorios. En la mayoría de los casos con un patio-corril con una zona para almacenamiento de los aperos agrícolas. Estructuras muy simples que siguen la estética popular que se aplica en estas primeras fechas desde el Instituto.

En cuanto a las técnicas utilizadas en la construcción de los edificios señalar que éstos se construyeron con muros de tapial de zahorra y cal²¹. Los entramados de pisos y cubiertas eran de madera. Para cubrir se utilizó teja árabe. La tabiquería era de ladrillo colocado a panderete con revestimientos de mortero de cal y los pavimentos eran de barro cocido colocados sobre firme de hormigón²².

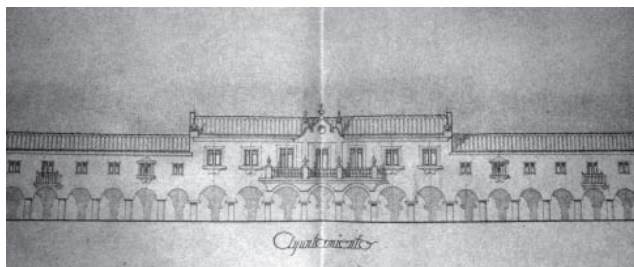
El caso de la cercana población de Villalora reúne las mismas características y queda englobada dentro de la misma planificación de la zona estudiada.

19 GARCÍA NIETO, J: *Sotogordo. Anteproyecto...*, op. cit., pág. 1.

20 Incluye también: Ayuntamiento con locales para correos, telégrafos y teléfono. Edificio social con locales para Auxilio Social, Frente de Juventudes, Sindicatos y Jefe local de FET de las JONS. Edificio Sanitario, recreativo y cultural, con clínica, farmacia, laboratorio, viviendas de médico y farmacéutico, sala de conferencias, proyecciones y representaciones escénicas. Bar-café, restaurante y círculo de agrupaciones culturales. Mercado, escuela, tiendas y talleres de artesanía popular, lavadero colectivo y un matadero.

21 La zahorra era obtenida en el lugar y se trata de una mezcla natural de grava, gravilla y arena muy utilizada en las construcciones de estos años de autarquía.

22 GARCÍA NIETO, J: *Sotogordo. Anteproyecto...*, op. cit., pág. 2.



7. Sotogordo.
Ayuntamiento.



8. Sotogordo. Iglesia.

LA ISLA DEL RINCÓN.

Otra zona de especial incidencia en la que finalmente no se llevó a cabo la construcción de ningún tipo de núcleo de población ni de vivienda, pero donde se señaló en un primer momento este tipo de intervención fue en la zona conocida como la Isla del Rincón. La zona está dentro de la parcela declarada de interés nacional por el decreto de 25 de noviembre de 1941, y fue considerada en su momento como de especial interés, esencialmente tras la redacción por parte del ingeniero agrónomo Antonio Pizarro Checa del *Informe sobre la urgencia de la colonización de la Isla del Rincón perteneciente a la zona regable del canal de la Margen Izquierda del Río Genil*, firmado en Córdoba el 15 de abril de 1943²³.

La Isla del Rincón es una extensión de aproximadamente 320 ha. enmarcada por una depresión del terreno causada por el trazado de un antiguo brazo del río Guadalquivir. Se sitúa en el término municipal de Lora del Río (Sevilla), en los límites con la provincia de Córdoba. Se trataba según los informes de Antonio Pizarro de una zona con unas potencialidades agronómicas importantes y con un proceso de

23 PIZARRO CHECA, A: *Informe sobre la urgencia de la colonización de la Isla del Rincón perteneciente a la zona regable del canal de la Margen Izquierda del Río Genil*. Córdoba, 15 de abril de 1943, Archivo de la Delegación del INC en Córdoba.

transformación que no era complejo ni demasiado caro. Los habitantes de la zona eran unas 40 familias que en esos momentos habitaban en “miseros chozos”.

Los problemas fundamentales para la colonización de esta zona señalados por el ingeniero eran tres: paludismo, saneamiento y control de inundaciones (especulación con los precios de las tierras). De estos problemas, el más grave parece que era el del paludismo, sobre todo en vistas a la colonización de la zona, es decir, a su ocupación humana. Antonio Pizarro señalará en su informe que *“finalmente será necesario construir viviendas para la población futura ya que es inadmisibile que viva en las condiciones que lo hace la población actual”*²⁴.

El informe venía a marcar una serie de puntos que se resumen en el siguiente párrafo;

*“Necesidad de una especial intervención del Instituto Nacional de Colonización. La índole de los problemas planteados requieren por una parte la intervención técnica que garantice la resolución de las citadas cuestiones y por otra como las obras especialmente el saneamiento de la Madre Vieja han de ser caros dados las características y atañen con mayor o menor intensidad a toda la zona se comprenden que se salen de la esfera privada y requieren se haga cargo el Instituto Nacional, de la colonización de la Isla del Rincón en todos sus aspectos esto no significa desaprovechar la aportación que puedan hacer los particulares a quienes interese la colonización quienes podrán cooperar pero siempre subordinados a modo directo al Instituto Nacional de Colonización pues de no establecerse normas inflexibles para regular la intervención de particulares fácilmente podría desvirtuarse los fines propuestos con las fatales consecuencias que son de prever”*²⁵.

En último lugar, esta transformación se llevó a cabo a nivel agronómico dentro de otras planificaciones más tardías que conllevaron otras estructuras de colonización humanas, y no tal y como se pretendía llevar a cabo en el informe de Pizarro, es decir, como una zona independiente y no relacionada con otras fincas a transformar.

Finalmente, de todos los esfuerzos de planificación estudiados en este capítulo pocos se llevaron a cabo, y lo que se realizó es fruto de una reflexión posterior que modificó en gran medida las apreciaciones de esta dubitativa década del período de autarquía. Sotogordo, Villalora y La Verduga quedaron tan sólo registrados en un puñado de documentos, al igual que los primeros diseños de Calonge que, a la postre se convertiría en un nuevo pueblo de colonización.

LOS PROYECTOS DE LA ZONA DEL CANAL DEL GUADALMELLATO: VILLARRUBIA, LAS QUEMADAS, LOS MOCHOS, EL HIGUERÓN Y RIVERA ALTA.

Otra de las experiencias fallidas cuya planificación afectaba de una forma notable al territorio de Córdoba fue la derivada del frustrado *Proyecto General de*

²⁴ Ib.

²⁵ Ib.

Colonización de la Zona Regable del Canal del Guadalquivir de 1945. La zona afectada por este plan es una estrecha franja que parte del embalse del Guadalquivir que discurre hasta la localidad de Almodóvar del Río. El límite superior es el propio canal y hacia el sur la margen derecha del río Guadalquivir. Se trata de la franja natural de separación entre la sierra y la campiña cordobesa.

El Proyecto General de Colonización fue encargado por el Director General del INC, Ángel Zorrilla, al ingeniero agrónomo Carlos Cremades mediante notificación de 28 de Marzo de 1942²⁶. En esta notificación se señala la necesidad de trabajar junto a Jiménez Varea, arquitecto que en estas fechas trabajaba en las tareas de planificación del Canal del Genil. En diciembre de 1942, el Instituto cambiaría esta disposición e instaría a retomar los trabajos comenzados por Jiménez Varea al arquitecto Francisco Giménez de la Cruz que finalmente firmaría junto a Carlos Cremades el proyecto definitivo en Mayo de 1945²⁷.

Con esta documentación, el equipo técnico se puso a trabajar en el desarrollo del proyecto presentando resultados que debemos tener en cuenta especialmente el informe sobre vivienda rural en la zona del Guadalquivir²⁸.

Del mismo modo, en uno de los primeros apartados desarrollados en el texto de Plan General, que se detiene especialmente en la historia y evolución económica de la zona, encontramos ciertas relaciones con los proyectos desarrollados durante la 2ª República al amparo del concurso de anteproyectos que se llevó a cabo en 1932 en esta misma zona:

“Terminada la construcción del canal y parte de las acequias principales (años 1929 y 1930) surgieron las dificultades e inconvenientes característicos de las grandes zonas regables en sus primeros años de implantación del regadío, como son falta de acequias secundarias, de desagües, de preparación de las tierras para el riego, falta también de regantes especializados y de viviendas para los mismos, escasez en general de mano de obra etc.

Para tratar de remediar todas estas dificultades y en cumplimiento de la Ley de 13 de abril de 1932, el Servicio de Obras de Puesta en Riego (OPER) redactó un

26 ZORRILLA, A: *Notificación interna del INC*. Madrid, 28 de Marzo de 1942, Archivo de la Delegación del INC en Córdoba. Junto a esta notificación se adjuntaba una serie de materiales que eran de utilidad a la hora de realizar el proyecto. Entre ello se adjuntaba los censos de población de 1930 y 1940 de todos los núcleos de población y cortijadas afectadas por el canal, cuadros de la evolución del paludismo, índices de analfabetismo, una copia del Reglamento de la Comunidad de Regantes del Guadalquivir fechada el 17 de Noviembre de 1923 y una copia del Real Decreto de Concesión de la construcción del embalse de 13 de Noviembre de 1908.

27 CREMADES C., y JIMÉNEZ VAREA: *Proyecto General de Colonización de la Zona Regable del Canal del Guadalquivir*, Córdoba, Mayo de 1945, Archivo de la Delegación del INC en Córdoba. El cambio de Jiménez Varea por Francisco Giménez de la Cruz se documenta en: BEATO, E: *Notificación interna del INC*. Córdoba, 12 de Diciembre de 1944, Archivo de la Delegación del INC en Córdoba. El proyecto se encontraba estructurado en tres sectores de actuación: Sector I, Alcolea-Las Quemadas (que iba desde el embalse hasta el arroyo del Moro). Sector II, El Higuerón (desde el arroyo del Moro hasta el arroyo de la Horca) y sector III, Villarrubia-Almodóvar (desde la Horca hasta Almodóvar del Río). La superficie total afectada era de 11.856 ha., siendo el sector II (3.868 ha.) señalado como de muy urgente realización.

28 *Zona Regable del Guadalquivir. Estudio por sectores de viviendas...*, op. cit. Ver: RABASCO POZUELO, P: "La planificación en la construcción de los poblados del Instituto Nacional de Colonización", *Informes de la Construcción CSIC*, nº 515, 61, Madrid, 2009.

Plan para la zona regable del canal del Guadalquivir. La idea general de dicho plan tenía como objeto colocar al regadío en una posición de capacidad productiva tal, que sostuviese aproximadamente una familia por 6 ha. [...]

De todas las obras necesarias para poner en marcha un regadío de esta clase y con la intensidad antes indicada, sólo existía cuando OPER inició sus trabajos en el canal principal y las acequias primarias, faltando por tanto establecer las viviendas y poblados de los nuevos colonos, los desagües, las acequias secundarias, los caminos afirmados y rurales y la adecuada preparación de las tierras para el riego. [...]

En el aspecto de la vivienda, OPER propugnaba la construcción de cinco poblados, prohibiendo en absoluto la vivienda aislada y sólo se podía edificar en la zona con autorización especial, albergues provisionales, que el propietario se comprometía a derribar tan pronto fuera requerido, hasta que fuesen construidos los citados poblados, estas medidas favorecerían el hacinamiento de la población en los viejos cortijos y dificultaban a la iniciativa privada.

Con la desaparición de aquel servicio en 1934, todos estos planes y proyectos quedaron en suspenso, no obstante lo cual los ingenieros que en los mismos tomaron parte realizaron una muy sensible labor técnica, entre las cuales destaca la redacción de los proyectos antes indicados, [...]²⁹.

Del mismo modo, en el anejo nº 5 del Plan General cabría destacar la importancia que los técnicos dan al desarrollo histórico del proceso³⁰.

Otro de los factores que fueron estudiados con detenimiento por los técnicos del Instituto fue el de la naturaleza de los habitantes de la zona, haciendo una primera referencia a la presencia de agricultores procedentes de las vegas de Granada y de Almería que “*van inyectando en la población indígena el espíritu de iniciativa, de ahorro y también de trabajo...*”³¹, realizando análisis un tanto deshumanizados y con tintes paternalistas que sin embargo no se salían del discurso oficial imperante en el propio INC. El informe se centra especialmente en el estado sanitario de los habitantes desde una perspectiva de aplicación como fuerza elemental de transformación del territorio, señalando graves problemas como el paludismo o las fiebres tifoideas. En este sentido, se presenta un estudio realizado por el que en esos momentos era Jefe de los Servicios Antipalúdicos de la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir, el doctor

29 CREMADES C., y JIMÉNEZ VAREA: *Proyecto General de Colonización de la...* op. cit., págs. 2-4, Historia y evolución económica de la Zona y de anteriores intentos de colonización.

30 Ib., anejo nº 5. Entre otros documentos se encontraban de forma íntegra el censo general de población de los años 1930, 1940 y 1942, un mapa del propio Instituto sobre la defensa antipalúdica en la zona, cuadros de analfabetismo, una copia del Reglamento de la Comunidad y Sindicato de Regantes del Guadalquivir de 17 de noviembre de 1923 y una copia del Decreto de Concesión de 13 de noviembre de 1908

31 Ib., hoja nº 9. Ib., hojas nº 9-10. El Dr. Peralbo establecerá una división de cinco tipos de viviendas y establecerá una serie de porcentajes para aclarar que las infecciones se dan mayoritariamente en los “chozos construidos de monte o paja, sin más ventilación que la puerta de entrada.” En cuanto a las costumbres no se dan datos de ninguna práctica en particular, y sí de la falta de fe religiosa y de la imperante holgazanería y atracción por las bebidas alcohólicas de los hombres de la zona, causadas (siempre desde una visión simplista y estereotipada), especialmente por el hábito de trabajo basado en la temporalidad marcada por los cultivos de secano. La misma orientación al hablar de la educación o del espíritu de empresa de los habitantes de esta zona

Peralbo, y que establece una relación entre los diferentes tipos de asentamientos y viviendas construidas en la zona y los casos de paludismo que se detectan³².

El estudio de los tipos de viviendas de la zona es el punto de partida para el posterior desarrollo de la planificación concreta de los nuevos poblados. Pero la referencia es indirecta, pues se trata más de detectar los elementos negativos que los positivos para no repetir errores en las nuevas viviendas. En este sentido, los técnicos establecerán dos diferenciaciones entre las viviendas construidas especialmente para los colonos por los propietarios y las viviendas preexistentes: adaptadas y chozos³³.

Las viviendas construidas expresamente para los colonos por los empresarios se distribuían con una cocina-comedor y dos dormitorios. Como dependencias agrícolas sólo tenían un almacén reducido que se utilizaba también como gallinero o cochiguera y curiosos observar cómo;

“En algunas casas de este tipo, en donde el anexo es de grandes dimensiones, se ha convertido éste por necesidades del momento en una nueva vivienda para otro colono, claro es que en peores condiciones higiénicas y de comodidad, ya que esta nueva vivienda se reduce muchas veces a una sola habitación y en el mejor de los casos a dos, separadas por un tabique de cañas que no suele llegar al techo y donde conviven personas y animales”³⁴.

Teniendo en cuenta todo esto, los técnicos llevaron a cabo una nueva ordenación de la zona donde pensaron en los nuevos núcleos de población y en las viviendas.

En la zona se proyectó la construcción de dos pueblos: Villarrubia y Las Quemadas, y tres núcleos rurales de nominados Los Mochos, El Higuieron y Rivera Alta. La estructura funcional de los poblados sería la siguiente:

“... estarán dotados de su Centro Cívico correspondiente, compuesto de la Iglesia con locales de Acción Católica y la vivienda del cura, escuelas y vivienda del maestro, Ayuntamiento con todas sus dependencias, dispensario médico, y farmacia con las viviendas del médico y farmacéutico, un centrote recreo con pequeño casino, café, bar y cinematógrafo, que puede servir al mismo tiempo de Sala de fiestas y conferencias y en el pueblo de Villarrubia de un pequeño parador o posada, debido a su carácter industrial, por cuya causa también se le proyecta mayor número de viviendas de artesanos y comerciantes.

Además se construirán en estos pueblos un mercado cubierto con espacio para puestos al aire libre, matadero, lavadero, campo de deportes y cementerio con capilla.

Los núcleos rurales tendrán solamente un pequeño Edificio Social con Capilla, Escuela, Dispensario y Sala de Juntas, cuyos servicios pueden ser atendidos por el Cura, Maestro y Médico del pueblo más próximo.

En los dos núcleos más importantes se proyectan también un muy reducido

32 Ib., hojas nº 15-17.

33 Ib., hoja nº 27.

34 Ib., págs. 27-28.

número de viviendas de artesanos y comerciantes³⁵.

Para la construcción de los nuevos poblados, de los núcleos rurales y de las viviendas dispersas, se prepararon una serie de tipologías, cuatro de ellas para hábitat agrupado y una para disperso. Las viviendas las diseñó Giménez de la Cruz y posteriormente sirvieron como base a muchas de las tipologías que aparecen en los poblados realizados por él.

Se eligió un solar rectangular con el lado menor de fachada principal, hecho que determina notablemente las posibilidades de conformación urbana, como nos señalaba José Antonio Gómez-Luengo, con una superficie de 450 m² (15 m. x 30 m.)³⁶. Las tipologías resultantes se resolvían de la siguiente manera según el Proyecto General:

Tipo A1: Vivienda de planta baja con porche de entrada y un pequeño pasillo que da acceso al comedor-cocina. Consta de tres dormitorios, despensa, porche en la parte posterior. El retrete estaba en el corral y no tenía sistema de evacuación de aguas.

Tipo A2: Constaba de dos plantas. La planta baja con cocina-comedor, con una despensa y armario empotrado. Tiene en esta planta dos dormitorios que dan a la fachada. El retrete en el corral. La planta alta estaba ocupada por un dormitorio y por un desván-granero.

Tipo A3: También consta de dos plantas, la baja con porche, cocina-comedor, despensa y un dormitorio. En la planta superior se disponen dos dormitorios.

Tipo A4: Tiene una sola planta con un porche de entrada, cocina-comedor, despensa y dos dormitorios más el retrete al que se accede por el corral.

Tipo B: Corresponde a las viviendas dispersas. Consta de planta baja y un pequeño desván. Tenía una cocina-comedor, tres dormitorios, despensa, armario y un retrete independiente al que se accede desde el exterior de la vivienda. En el porche había una escalerilla por la que se accedía al desván.

En otro punto del Plan General se establecen los futuros límites de dos términos municipales nuevos y que surgen del futuro desarrollo de estos poblados y que serían Villarrubia y Alcolea, como consecuencia del tamaño e importancia económica y empresarial que hará que esta zona tenga potestad para un ayuntamiento propio. Incluso se afirma que el resto de núcleos que no tendrán ese crecimiento dependerán de Córdoba en los casos de Las Quemadas y El Higuero y de Almodóvar del Río en el caso de Los Mochos³⁷.

35 Ib., págs. 39-40.

36 En entrevista personal, José Antonio Gómez Luengo nos relataba cómo las proporciones de estas amplias parcelas condicionaron de una manera determinante las posibilidades urbanas de los nuevos poblados.

37 CREMADES C., y JIMÉNEZ VAREA: *Proyecto General de Colonización de la Zona Regabl...* op. cit., pág. 64.

9. Villarrubia. F. Giménez de la Cruz..cpt



VILLARRUBIA.

Esta zona, situada a las afueras de Córdoba, en estos momentos se había constituido como una población nueva, surgida espontáneamente por la demanda de trabajo temporal especialmente de la fábrica “Azucarera San Rafael”, y donde también aparecían una serie de construcciones destinadas a abastecer a los trabajadores de la fábrica que tenían su vivienda en las cercanías de ésta. Asimismo existía una alta densidad poblacional en el cercano Cortijo de Villarrubia, con una ocupación de chozos de más de cincuenta familias [9].

El nuevo núcleo quedaba conformado por un total de 132 viviendas para colonos y 19 para comerciantes y artesanos, a construir en dos fases.

Los límites del nuevo pueblo quedaban establecidos por la propia fábrica azucarera y el ferrocarril de la línea Córdoba-Sevilla, que tenía una parada en las proximidades del nuevo pueblo. La primera fase del proyecto contemplaba la construcción de 50 viviendas de colonos y el Centro Cívico³⁸. La azucarera quedaba de alguna forma incluida dentro del trazado del nuevo pueblo, en su límite occidental y aislada por un murete. Del mismo modo, en el proyecto se asume dentro del núcleo a la Fábrica San Isidro y algunas de las viviendas que aparecían en torno a ésta. El resto se presentaba como una prolongación de lo ya existente y siempre con el referente del ferrocarril de la línea Córdoba-Sevilla como elemento al que se abría la Plaza Mayor y en general todos los espacios y edificios públicos. El antiguo “Cortijo de los Frailes” quedaba también inserto de alguna forma en los límites del propio poblado³⁹.

³⁸ Ib., pág. 59.

³⁹ Ver: CREMADES C., y GIMÉNEZ DE LA CRUZ, F: *Plano de emplazamiento del poblado de Villarrubia*. Instituto de Cartografía de Andalucía, Sevilla.



10. *Las Quemadas. Plano del poblado.*

LAS QUEMADAS.

Se situaba en los terrenos del “Cortijo de Las Quemadas”, entre las poblaciones de Córdoba y Alcolea, ocupando parte de las fincas de las Quemadillas, Rabanales y Valdeleches. El camino principal al pueblo era el de la carretera de Madrid a Cádiz que atravesaba el poblado constituyéndose en su calle principal. Constaría de 171 viviendas para colonos y 21 para comerciantes y artesanos. En una primera etapa se construirían 49 viviendas más el Centro Cívico **[10]**⁴⁰.

El pueblo se ordenaba en función de un eje marcado por su mayor anchura en el que se iban acotando espacios para los edificios representativos, a modo de amplias plazas y paseos ajardinados⁴¹. A su vez, los edificios iban formando espacios secundarios y creando otros ejes que conectaban esta calle Mayor con las manzanas de viviendas. Éstas son de tamaño irregular y muestran la problemática de la parcela rectangular y su difícil adecuación para conseguir una regularidad en todas las calles, tratando de evitar calles recorridas por fachadas de casas y otras donde tan sólo vemos altas tapias, dando así la impresión de un espacio discontinuo. Este problema no lo salvaría Giménez de la Cruz en ninguno de sus proyectos, al no realizar una división de los tipos de vías y calles en función de su uso.

La Plaza Mayor se formaría por una serie de edificios con un porche continuo, donde encontramos la Iglesia, el Ayuntamiento, las tiendas y las artesanías, generando otros espacios secundarios donde encontramos las escuelas, las viviendas para obreros o las de maestros.

En este caso Giménez de la Cruz apuesta por diversificar los espacios mediante plazas de diferente tamaño, a costa de variar las dimensiones de las parcelas dedicadas

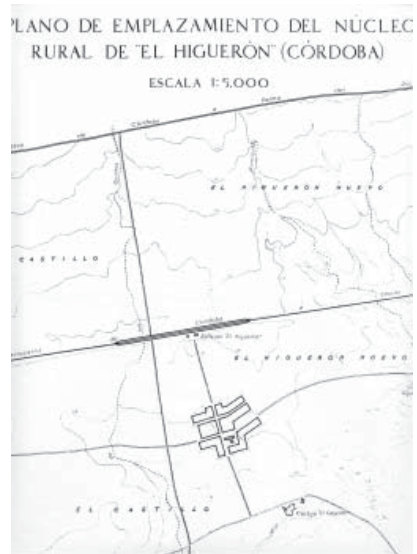
40 CREMADES C., y JIMÉNEZ VAREA: *Proyecto General de Colonización de la Zona Regable del Cana...*, op. cit., pág. 60.

41 CREMADES C., y GIMÉNEZ DE LA CRUZ, F: *Plano de emplazamiento del poblado de Las Quemadas*. Instituto de Cartografía de Andalucía, Sevilla.

a viviendas y los consiguientes problemas de ordenación que eso conlleva⁴².

NÚCLEO RURAL EL HIGUERÓN.

Se planificaba junto a la existente estación de ferrocarril que tenía ese mismo nombre, entre Córdoba y Villarrubia. Se ordenaba el poblado a partir del cruce de dos caminos; el que partía desde la estación de ferrocarril, y terminaba en un antiguo camino que comunicaba con el cortijo “El Castilla”, y el que partía perpendicular a éste desde el cortijo “El Higuierón Viejo” [11]. Sería una población diseñada con 58 viviendas para colonos y 5 para comerciantes y artesanos. Tendría como punto de enlace un Centro Social⁴³. La disposición de éstas viviendas se hace para potenciar el eje Norte-Sur, apareciendo todos las viviendas hacia esta calle y la Plaza Mayor⁴⁴.



11. *El Higuierón. Plano de emplazamiento.*

NÚCLEO RURAL LOS MOCHOS.

Se encuentra entre Villarrubia y Almodóvar del Río, en una estrecha parcela delimitada al Norte por el ferrocarril y al Sur por la carretera de Córdoba a Palma del Río. Ocupaba parte de las fincas “Los Mochos” y “El Mochuelo”, pasando por sus límites la Cañada real Soriana⁴⁵.

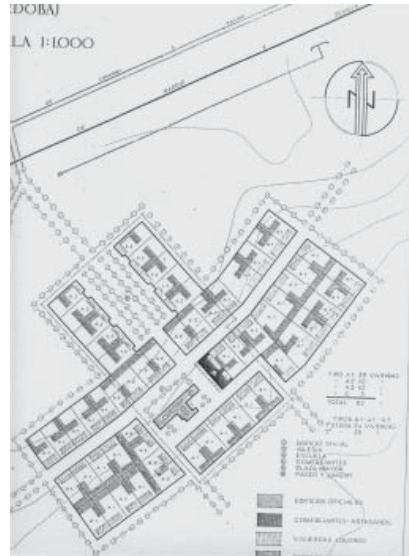
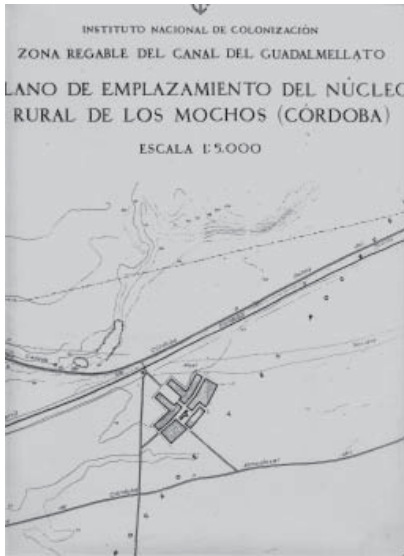
Las 62 viviendas se disponían a través de un esquema muy sencillo formado por un amplio paseo que hacía las veces de entrada al pueblo y que da acceso a la Plaza Mayor, donde se encuentra la Iglesia, las escuelas, el edificio social, y las tiendas y artesanías. Se trata de un doble eje que se cuza en este espacio representativo. Un esquema sencillo que utilizará posteriormente Giménez de la Cruz, variando en virtud del

42 CREMADES C., y GIMÉNEZ DE LA CRUZ, F: Pueblo de las Quemadas (Córdoba). Trazado General. Instituto de Cartografía de Andalucía, Sevilla.

43 CREMADES C., y JIMÉNEZ VAREA: *Proyecto General de Colonización de la Zo...*, op. cit.

44 CREMADES C., y GIMÉNEZ DE LA CRUZ, F: *Plano de emplazamiento del núcleo rural de El Higuierón (Córdoba)*. Instituto de Cartografía de Andalucía, Sevilla.

45 CREMADES C., y GIMÉNEZ DE LA CRUZ, F: *Plano de emplazamiento del núcleo rural de “Los Mochos” (Córdoba)*. Instituto de Cartografía de Andalucía, Sevilla.



12. Los Mochos. Plano de situación.

13. Los Mochos. Plano del poblado.

número de habitantes que por lo general será mayor en casi todos los casos [12-13]⁴⁶.

Constaba el poblado de 59 viviendas de colonos y 3 de comerciantes y artesanos, situadas todas en el edificio social correspondiente⁴⁷.

NÚCLEO RURAL RIBERA ALTA.

Situado junto al cortijo que lleva este mismo nombre, en la zona de Alcolea, se trata de un poblado muy pequeño en el que se adelanta la estructura urbana que unos años después Giménez de la Cruz llevaría a cabo en el poblado de San Antonio [14]. Todo el caserío se dispone formando parte de esa Plaza Mayor en la que aparecen la Iglesia, el centro social y las escuelas. Las dependencias del antiguo cortijo “Ribera Alta” se aprovechan para edificios comunales de carácter agrícola, como una gran zona para el criado de gallinas, pajar, tinado, almacenes o cuadras. Presentaba 32 viviendas para colonos y un edificio social⁴⁸.

46 CREMADES C., y GIMÉNEZ DE LA CRUZ, F: *Plano del trazado general del núcleo rural de “Los Mochos” (Córdoba)*. Instituto de Cartografía de Andalucía, Sevilla.

47 CREMADES C., y JIMÉNEZ VAREA: *Proyecto General de Colonización de la Zona...*, op. cit. Tenía 39 viviendas del tipo A1, 10 del tipo A2, 10 del tipo A3 y 3 del tipo C.

48 *Ib.*, pág. 60. Se realizan 15 viviendas del tipo A1, 6 del tipo A2 y 11 del tipo A3.

LOS PROYECTOS NO REALIZADOS EN LA ZONA DEL BEMBÉZAR.

No son muchos los datos que tenemos sobre los proyectos de ampliación de Peñafior y de Lora del Río así como de la construcción de los nuevos pueblos de Velásquez y Sotillo de Moratalla, salvo que aparecen citados en diferentes documentos del Plan General de Colonización de la Zona del Bembézar, en el Plan Coordinado de Obras de la zona del Bembézar y en las diferentes normativas que se publicaron. El hecho es que finalmente estos proyectos no se llevaron a cabo.

Tan sólo podemos señalar que en la 2ª parte del Plan Coordinado de Obras de la Zona Regable del Bembézar, se habla de la construcción de un nuevo pueblo llamado Velásquez en el sector XI que estaría situado a unos cinco

kilómetros al Oeste de Lora del Río, al Norte de la carretera A-431. El proyecto inicial se tenía que haber presentado en septiembre de 1960 para concluir las obras en noviembre de 1962. Del mismo modo, las ampliaciones de Lora y de Peñafior tenían que haberse llevado a cabo entre los años 1959 y 1961⁴⁹.

En el caso de Sotillo de Moratalla, el proyecto se tenía que presentar en octubre de 1957, para entregarse las obras enero de 1959⁵⁰. Pertenecía al sector IV de la zona del Bembézar, en una zona en la que se planificaba y en este caso también se construía el nuevo pueblo de Mesas de Guadalora.



14. *Ribera Alta. Plano del poblado.*

49 BOE, nº 128, de 14 de mayo de 1957. *Orden conjunta de los ministerios de Obras Públicas y de Agricultura, de 23 de abril de 1957 en la que se aprueba la 2ª parte del Plan Coordinado de Obras de la Zona Regable del Bembézar.*

50 BOE, nº 101, de 12 de abril de 1957. *Orden conjunta de 23 de febrero de 1957 por la que se aprueba el Plan Coordinado de Obras de la zona regable del Bembézar (Córdoba).* En Madrid, 23 de Febrero de 1957. Orden firmada por los directores generales de Obras Hidráulicas y Colonización: Suárez de Tandil y Cavestany.

Rarezas iconográficas: San Dimas Glorioso, un ladrón poco conocido

Rubén Sánchez Guzmán

Investigador vinculado a la UMA

RESUMEN

La desamortización de Mendizábal, supuso la destrucción, y en el mejor de los casos, la dispersión de gran parte del patrimonio escultórico que hasta este momento guardaban los conventos madrileños. En este trabajo se estudiará la imagen del Buen Ladrón de la parroquia de la Encarnación de Bailén (Jaén), muy valorada en el ámbito local, pero poco conocida fuera de sus límites geográficos. Se planteará su identificación con la que perteneció al convento madrileño de la Merced Calzada, obra del escultor toledano afincado en Madrid Juan Pascual de Mena (1707-1784). Igualmente, se intentará reconstruir en lo posible el itinerario realizado desde Madrid hasta su llegada a Bailén.

PALABRAS CLAVE: San Dimas/ Buen Ladrón/ Juan Pascual de Mena/ Bailén/ Madrid/ Museo de la Trinidad/ Merced Calzada.

Strange iconographies: Saint Dimas in Glory, a little known thief

ABSTRACT

The consequences of the disentanglement of Mendizábal meant the destruction and in the best possible case, the dispersion of a great part of the artistic sculptural heritage that, until now, had been kept in monasteries and convents in Madrid. In this paper, we will look at the image of the "Good thief" in the Incarnation church of Bailén in Jaén - highly valued locally, but otherwise lesser known further afield. We will consider its identification with that which belonged to the Merced Calzada convent in Madrid, an art work of the Toledo-born sculptor Juan Pascual de Mena (1707-1784) who later settled in Madrid. We will also try to reconstruct, if and where possible, the route the sculpture took from Madrid to Bailén.

KEY WORDS: Saint Dimas/ The Good Thief/ Juan Pascual de Mena/ Bailén/ Madrid/ Trinity Museum/ Order of Calceate Mercy.

UN LADRÓN VIAJERO EN BUSCA DE PARTENIDAD.

En la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de Bailén (Jaén) se conserva en el testero de la nave de la epístola, en una capilla hornacina, una imagen del Buen Ladrón, San Dimas. La imagen llegaría a Bailén entre 1831 y 1849, fechas donde se levantaron sendos inventarios de los bienes de la parroquia coincidiendo con la entrega de la misma a un nuevo prior. Mientras en el primero no figura imagen alguna de San Dimas, en el segundo ya quedó recogida con el número 126, como llegada de

* SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén: "Rarezas iconográficas: San Dimas Glorioso, un ladrón poco conocido", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 613-629. Fecha de recepción: Febrero de 2011.



1. Juan Pascual de Mena.
Atribución. San Dimas. Iglesia
Parroquial de la Encarnación.
Bailén.

Madrid por mediación del Duque de Osuna¹.

La talla de contrastada calidad e imponente presencia, mide 2,62 metros de alto por 1,10 de ancho, representa al Buen Ladrón que fue crucificado junto a Cristo en el Calvario, en su paso triunfal hacia la Gloria eterna que le había prometido desde la cruz con su *"hoy estarás conmigo en el Paraíso"* (Lc 23,43). Se presenta erguido en acusado contraposto, llevando el peso del cuerpo hacia la pierna izquierda, imprimiéndole un marcado giro hacia la izquierda haciendo que los músculos se tensen, marcando una perfecta y estudiada anatomía. Se ve acompañado de la cruz conmisa donde fue crucificado que ase firmemente con su mano izquierda, mientras la contraria la dirige al pecho, en un gesto de entrega y arrepentimiento. Su juvenil y expresivo rostro barbado queda enmarcado por una movida cabellera trabajada en largos mechones. El perizonia queda recogido a la altura de la cadera derecha con un cordel, no entorpeciendo por tanto la contemplación anatómica del cuerpo, mientras un blanco sudario enmarca la imagen por la espalda.

La imagen con los traslados ha sufrido bastante – ya en Bailén fue ocultada durante la Guerra Civil en el desván del colegio² – apareciendo grietas en la estructura, levantamiento de la policromía, y depósitos de suciedad en toda la superficie, quedando todo ello subsanado en la restauración a la que ha sido sometida recientemente, siendo óptima la conservación actual.

La descontextualización que ha sufrido, unida a la ausencia de datos que den más luz sobre su procedencia ha ocasionado que se hayan sucedido las atribuciones, desde la insostenible a Alonso Cano³, hasta la que nos habla de una procedencia napolitana⁴, pasando por la de un discípulo anónimo de Martínez Montañés⁵, que han chocado con

1 El inventario de 1849 fue redactado por el sacerdote de Bailén don Juan Merino y el Vice Prior Juan Ildelfonso Herrera al hacer entrega de la parroquia a don Juan Pérez Galindo. Lamentablemente estos exigüos datos son los únicos con los que contamos, ya que el archivo parroquial desapareció durante la Guerra Civil. CABAZAN. Alfredo. "La Bella escultura de San Dimas". *Don Lope de Sosa*. Nº 174. Año XV. Jaén 1927a. pp. 186-187. y CABAZAN. Alfredo. "La Bella escultura de San Dimas". *Andalucía. Revista regional*. Córdoba, 1927b. pp. 22-23

2 NAVÍO NAVÍO. Gaspar. *Recuerdos de mi parroquia*. Bailén, A. Elorza, 2002. p. 15.

3 CABAZAN. Alfredo. *Op. cit.* 1927a. pp. 186-187. CABAZAN. Alfredo. *Op. cit.* 1927b. pp. 22-23.

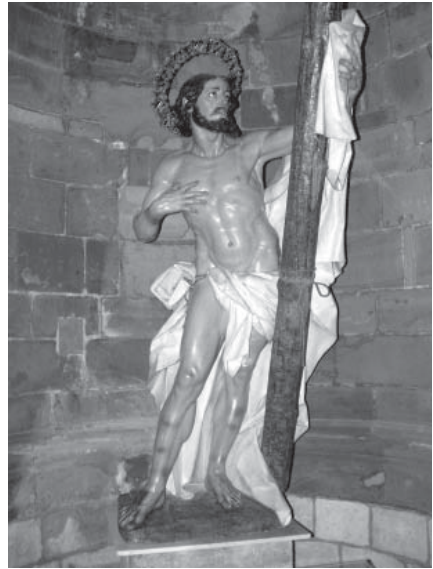
4 MORENO MENDOZA. Arsenio, ALMANSA MORENO, José Manuel y JODAR MENA, Manuel. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Jaén, Diputación provincial de Jaén/ Fundación José Manuel Lara, 2005. p. 256.

5 ESTEVE CASTRO. Francisca. *En la Tierra del Santo Rostro*. Jaén, Servicio de Publicaciones de la obra

la ausencia de un marco artístico donde poder encuadrarla satisfactoriamente. Resulta sorprendente que ninguna de ellas haya valorado la posibilidad de que la imagen haya salido de un obrador madrileño tal como consta en el citado inventario parroquial de 1849. Los estilemas de la imagen encajarían perfectamente con el modo de hacer de la escultura cortesana de mediados del siglo XVIII, en una época de transición entre la tradicional práctica gremial y la recién fundada Academia de Bellas Artes de San Fernando, momento en el que el lenguaje más barroco había sido dulcificado por cierto aire rococó de tradición europea –francesa e italiana –, que empezaba a ser atemperado por un manifiesto academicismo clasicista impuesto desde la Academia, y que se colocara, no tardando, en el umbral del Neoclasicismo. Dentro de la nutrida nómina de escultores que trabajaron por estas fechas en Madrid, quien mejor encarnaría este proceso de cambio sería sin duda el toledano Juan Pascual de Mena (Villaseca de la Sagra (Toledo) 1707 - Madrid 1784)⁶ a quien cabría poner en relación con la imagen bailenense.

Para avalar tal hipótesis, analizando detenidamente la imagen del Buen Ladrón, encontramos suficientes paralelismos con la obra documentadas y de segura atribución del escultor toledano.

Su rostro joven de expresión dulce, de boca entreabierta y mirada anhelante



2. Juan Pascual de Mena. Atribución. San Dimas. Iglesia Parroquial de la Encarnación. Bailén.

social y cultural de Caja Sur, 2000. pp. 340-241.

6 La bibliografía sobre el escultor es muy abundante: CEÁN BERMÚDEZ. Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800. Tomo III, pp. 105-108; SÁNCHEZ CANTÓN. Francisco Javier. *Escultura y pintura del siglo XVIII*. *Ars Hispanie*. Madrid, Ediciones Plus Ultra, 1958. p. 260; NICOLAU CASTRO. Juan. "Esculturas del siglo XVIII en la Iglesia de San Antón de Bilbao". *Estudios Vizcaínos*. Nº 9-10, Año V. Bilbao. Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, 1974. pp. 177-192; DÍAZ FERNÁNDEZ. Antonio José. "Notas para la biografía del escultor Juan Pascual de Mena". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo LII, Valladolid, 1986. pp. 501-508; NICOLAU CASTRO. Juan. "Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo LIV, Valladolid, 1988. pp. 466-478; NICOLAU CASTRO. Juan. "El escultor Juan Pascual de Mena" *Goya*, Nº 214. Madrid, 1990. pp. 194-204; MARTÍN González. Juan José. *Escultura Barroca en España. 1600-1770*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1991. pp.390-393; PÉREZ DE DOMINGO. Lorenzo. *El Escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid. Fundación Universitaria Española. 2007 y RAMÍREZ MARTÍNEZ. José "Manuel. Juan Pascual de Mena en San Millán de la Cogolla". *Kalakoricos*. Nº II, 1997, pp. 301-307.



3. Juan Pascual de Mena. Atribución. *San Dimas. Iglesia Parroquial de la Encarnación. Bailén.*

dirigida a la cruz, le confiere cierta belleza ideal propia de sus fisonomías. El cabello que parece flotar en el aire mecido por el viento, recuérdese el San Marcos de su iglesia madrileña e incluso el San Nicolás de Bilbao, la factura de la barba – no muy larga – el incipiente bigote, similar al trazado en el San Crispiniano de Bilbao, pero sobre todo el San Crispín con el que se empareja, nos pone en contacto con la obra más personal del escultor.

Si bien es cierto que esta imagen de San Dimas parece condensar las lecciones aprendidas por Mena del clasicismo de Felipe de Castro; la marcada gesticulación en manos y pies, el verismo de venas y músculos así como la flexibilidad de los contornos, que favorece la ruptura de una visión frontal, otorga a la imagen un dinamismo y una agilidad muy marcada, propia de la imaginería tradicional. Igualmente ese peso de

casticismo queda subrayado gracias a la policromía; que aunque usa de colores planos, típicos del clasicismo y recurso por el cual las esculturas de Mena parecen respirar cierto aire de familia, no se descarta en absoluto como valor expresivo al destacar las cicatrices del *crurifragium*⁷ en las piernas o las señales amoratadas que le habían dejado las sogas que le asían al madero en muñecas y tobillos⁸.

Los característicos pliegues del toledano, amplios y aristados, quedan visibles en el sudario que queda anudado en la cadera derecha mediante un cordel, formando un abultado pliegue, recurso este último, relativamente frecuente en el repertorio del

7 Castigo que consistía en quebrar las piernas del condenado con una vara de hierro o maza. “*Los judíos, como era el día de la Preparación, para que no quedasen los cuerpos en la cruz el sábado - porque aquel sábado era muy solemne - rogaron a Pilato que les quebraran las piernas y los retiraran. Fueron, pues, los soldados y quebraron las piernas del primero y del otro crucificado con él. Pero al llegar a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le quebraron las piernas*” (Lc 23,49; Jn 19,31-34)

8 Para diferenciarse claramente con la figura de Cristo, una tradición medieval hacía representar a San Dimas, no clavado, sino asido a la cruz mediante sogas. Tal representación se intentó enmendar a partir de la Contrarreforma, véase INTERIAN DE AYALA. Juan. *El pintor Cristiano y Erudito*. (1730) Madrid, por Don Joachim Ibarra, 1782, p.436. Sin embargo la libertad dada al artista para seguir una u otra iconografía, hace que Mena se ciera a la tradición más antigua y no haya considerado las cicatrices de los clavos en pies y manos, y sí las dejadas con las sogas en tobillos y muñecas. Algo similar ocurrió con la tradicional cruz en forma de T de San Dimas, que si bien fue también rebatida, se siguió usando como atributo característico del Buen Ladrón. INTERIAN DE AYALA. Juan. *Op. cit.* pp. 434-435.

escultor, sirvamos como ejemplo la similar forma de quedar recogida la capa pluvial del San Blas de Bilbao bajo su brazo izquierdo.

El perfecto estudio anatómico, compartido con otras obras como el San Sebastián o el Cristo del grupo de la Piedad de las iglesias bilbaínas de San Antón y San Nicolás respectivamente, es una síntesis perfecta entre el estudio del natural y el concepto de lo clásico que disfrutaba la escultura en la Academia a estas alturas de siglo, donde convivían en armonía distintas influencias que iban desde la estatuaria antigua hasta la que procedía directamente de los escultores del renacimiento y barroco, como Miguel Ángel, Bernini o el “Flamenco” François Duquesnoy⁹, pasando por obras contemporáneas de los mismos profesores de la academia que habían sido consideradas dignas para el estudio¹⁰. No cabe duda que

Mena estaba perfectamente familiarizado con la estatuaria clásica, recordemos que fue el encargado de reparar los vaciados que había traído Velázquez de Italia que no habían perecido en el incendio del Alcázar. En efecto, los ecos del Laocoonte, del gladiador Borghese, del Hércules Farnese o del Sileno con Baco del Vaticano, vaciados que el mismo restauró¹¹, se hacen presentes en la obra, que constituye una especie de ensayo general para el Neptuno del Paseo del Prado, que le colocará decididamente en el umbral del Neoclasicismo. Justamente la abultada musculatura del Dios, que le ocasionó a Mena algunas críticas en el siglo XIX¹², queda perfectamente apuntada en la imagen de Bailén.

No obstante, también es visible la presencia de Miguel Ángel, a través del Cristo Redentor de Santa Maria Sopra Minerva, obra muy estimada en el siglo XVIII, como fuente



4. Juan Pascual de Mena. Atribución. *San Dimas. Detalle del rostro. Iglesia Parroquial de la Encarnación. Bailén.*

9 CHOCARRO BUJANDA. Carlos. La Búsqueda de una identidad. La Escultura entre el Gremio y la Academia (1741-1833). Madrid. Fundación Universitaria Española. 2001. pp. 197-199.

10 CHOCARRO BUJANDA. Carlos. *Op. cit.* p. 205.

11 HERAS CASAS. Carmen. “Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Nº 88, Primer Semestre, 1999. pp. 507-526

12 “Sus estatuas... descubren en el desnudo del empeño de ostentar más allá de lo justo es estudio de la anatomía; aparece en ellas la musculatura abultada en demasía, y se quisiera que otra combinación de las partes planas y las curvas evitase la monotonía de una escasa morbidez”. CAVEDA Y NAVA. José. *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*. Tomo I. Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1867. p. 84.



5. Juan Pascual de Mena. Atribución. *San Dimas. Detalle del rostro. Iglesia Parroquial de la Encarnación. Bailén.*

de inspiración y que seguramente pudo conocer Mena, ya sea directamente por alguno de los muchos grabados que circulaban, desde el de Nicolás Beatrizet (1507/15 - 1573) hasta el incluido en la *Paradigmata Graphices Variorum Artificum* (1671) de Jan de Bisschop (1628-1671) pasando por el de Jacob Matham (1571-1631), o indirectamente por otras fuentes, como la imagen madrileña del Cristo de los Dolores, ideada un siglo antes por Domingo de la Rioja¹³, o la tabla de Rubens de Cristo y los Pecadores Arrepentidos de la Alte Pinakothek de Munich, composición que conoció varias copias y versiones¹⁴, y que tubo que conocer por algún grabado, quizá el *Remilluntur ei peccata multa*, que fue lanzado por Nicolás Lauwers (1600-1652) y posteriormente en Amberes, por Martín Van den Enden¹⁵, lo cual explicaría las similitudes fisiognómicas entre la versión del Buen Ladrón

de Bailén y su homónimo de Munich, véase el aspecto juvenil del rostro, el cabello arremolinado, o la manera de individualizar la barba rala y el bigote.

Leticia Azcue quiso identificar un busto de San Dimas entre las colecciones de la Academia de San Fernando como obra de Juan Pascual de Mena¹⁶. Tal identificación

13 Si la imagen original del Cristo de los Dolores o de la Victoria fue llevada a Serradilla (Cáceres) en 1641, esta era perfectamente conocida en la Corte por las estampas que se tiraron y las copias que se hicieron de ella. Alguna autógrafa del propio Rioja como la entregada a la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Madrid, otras anónimas como la conservada en el templo de Los Jerónimos o la desaparecida del Convento del Rosario. SÁNCHEZ GUZMÁN. Rubén. "La imagen simbólica de la Pasión. Bussy, Rioja y Manuel Pereira", *Los Coloraos*. Real Archicofradía de la Sangre de Cristo, nº 61, Murcia. 2009, pp. 57-58.

14 FREEDBERG. David. *Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard. Part. VII. The life of Christ after the Passion*. Oxford University Press, Harvey Miller Publishers, 1984. pp 55-58.

15 Existe un posible dibujo preparatorio para este grabado en el Musée du Louvre. Inventaire du Département des Arts Graphiques. INV. 20225. Un ejemplar del editado por Lauwers en el Victoria & Albert. Prints & Drawings. DYCE, 2243. y del posterior de Van den Enden en el British Museum. Prints & Drawings. 1981,0414,679. Acerca de los grabados, véase: Schneevoogt, C. G. Voorhelm *Catalogue des estampes gravees d'apres P.P. Rubens*. Harlem, Les heritiers Loosjes, 1873. p. 64; DUTUIT. Eugene. *Manuel de l'amateur d'estampes* (1885). Tome IV. Amsterdam, G. W. Hissink & Co, 1972. p. 84; ROOSES. Max. *L'oeuvre de P. P. Rubens* (1886-1892). Second Volume. Soest-Holland, editions Davaco, 1977. pp. 204-205 y *Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Volume XX, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1978. p.123. No obstante a partir de la última década del siglo XVIII, la imagen se populariza aún más, conociéndose al menos otros tres litografías nuevas.

16 AZCUE BREA. Leticia. *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994. pp. 212-213.

ha sido recientemente descartada considerándolo como un ensayo para la cabeza del gladiador Borghese a la hora de preparar su restauración¹⁷ y aunque es posible rastrear el estilo de Mena, no guarda ninguna relación con la imagen de Bailén.

UNA HISTORIA AJETREADA. DE MADRID A BAILÉN.

Era imposible que una imagen de tanta presencia y singularidad no hubiera dejado rastro alguno durante su permanencia en la Corte. Hemos podido rastrear varios datos que nos permiten identificar la imagen de Bailén con la que Antonio Ponz primero¹⁸ junto con Ceán Bermúdez y los inventarios de las desamortizaciones de 1809 y 1836 después, localizaron en el desaparecido monasterio de la

Merced Calzada de Madrid, citada como obra de Juan Pascual de Mena. Tal atribución no debe ocasionarnos dudas, ya que Ponz, conocía personalmente a Pascual de Mena y su trayectoria artística, aun más si se trataba de una obra realizada para la capital. Recordemos que en 1776, año de la publicación del tomo V de su *Viage de España*, dedicado a Madrid, donde su incluyó tal atribución, y de su toma de posesión del cargo de Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mena acababa de terminar su mandato como Director General de la institución.

Además de las ya estudiadas analogías estilísticas con la obra de Mena, existen otros indicios que nos permiten plantear la hipótesis de que la imagen localizada en Merced saldría de la capital a partir de la desamortización de Mendizábal rumbo a Bailén.

Así, el gran tamaño de la imagen no pasó inadvertido: tanto Ponz como Ceán Bermúdez¹⁹, así como los inventarios de las desamortizaciones de 1809 y 1836 y el redactado por la apertura provisional del Museo de la Trinidad en 1838 hacen especial hincapié en su tamaño “*mayor que el natural*”, rasgo que comparte plenamente con la



6. Miguel Ángel. Cristo Redentor. Iglesia de Santa María Sopra Minerva. Roma.

17 LUZÓN NOGUÉ, José María. (ed.). *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*. Catálogo de la Exposición. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007. pp. 467-469 y LUZÓN NOGUÉ, José María. (ed.). *Ecos de Velázquez*. Catálogo de la Exposición. Murcia. Fundación Caja Murcia y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008. pp. 45-52.

18 PONZ, Antonio. *Viage de España*. Tomo V. Madrid, por Don. Joachim Ibarra, 1776. p.104

19 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800. Tomo III, pp. 105-108



7. Nicolás Beatrizet. Cristo Redentor. Grabado después de Miguel Ángel.

imagen bailenense de más de dos metros de altura.

Otro detalle importante es su singular iconografía: Ponz nos da la clave al describir a la imagen madrileña de San Dimas, como “representado glorioso”²⁰, iconografía harto infrecuente. Ni la historiografía artística del momento – Felipe de Castro, Ponz o Ceán Bermúdez -, ni los inventarios de los conventos suprimidos, citan otra imagen de esta iconografía ni similar que pueda ocasionar duda en la capital.

En efecto, como ya apuntó Louis Reau²¹ en su compendio sobre iconografía cristiana, las representaciones aisladas del Buen Ladrón, son escasas. A lo que cabría añadir que aquellas que le representan en su paso triunfal hacia la Gloria eterna prometida por Cristo desde la cruz, siguiendo las *Actas de Pilato*²², son aun más difíciles de encontrar en el arte occidental. Sin embargo, en la tradición bizantino-ortodoxa, ya desde antiguo, su imagen aparece perfectamente codificada (desnudo, cubriéndose con paño de pureza y portando una cruz), aunque desempeñando un papel secundario, asociado iconográficamente a otros temas. Así, aparecerá siguiendo a los apócrifos, acompañando

a Cristo en su descenso al limbo (*Anástasis*), como guardián del Paraíso, junto a Serafín y los Patriarcas o encabezando a los Bienaventurados en el Juicio Final. No obstante y aunque el Arte de Occidente bebe de estas fuentes para crear muchos de sus temas, tal es el caso de la primera aparición de Cristo a la Virgen tras su Resurrección, donde suele aparecer también el Buen Ladrón, estos quedaron frenados, en mayor o menor medida, por las directrices emanadas del concilio de Trento, que expurgaron aquellas representaciones que se salían de la ortodoxia. Por lo tanto, la definitiva independencia iconográfica del Buen Ladrón también parece ser un fenómeno oriental, encontrándonos las primeras manifestaciones en fecha tardía. Sírvanos el icono conservado en el Museo del Kremlin de Moscú, de hacia 1560, donde aparece como custodio del Paraíso que adquiere la forma de un jardín.

Mientras tanto, la Contrarreforma promovía la figura del Buen Ladrón. Al llamar la

20 PONZ. Antonio. *Op. cit.* p.104.

21 REAU. Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F.* Barcelona, Ediciones el Serbal, 1997. pp. 378-380.

22 “Mientras estos se expresaban así, vino otro hombre de apariencia humilde, que llevaba además sobre sus hombros una cruz. Le dijeron los Santos Padres: ¿Quién eres tu, que tienes aspecto de ladrón y qué es esa cruz que llevas sobre tus hombros? Él respondió: Yo según decís, era ladrón y salteador en el mundo, y por eso me detuvieron los judíos y me entregaron a la muerte de cruz juntamente con Nuestro Señor Jesucristo”. *Actas de Pilato en Los evangelios Apócrifos.* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006. p.235.

atención sobre su arrepentimiento en la cruz, adquiriría un claro significado penitencial, yendo paralelo a la importancia dada a los Sacramentos en Trento, dando respuesta al rechazo de estos por la Reforma. Su caso se convertirá en ejemplo paradigmático de conversión *in extremis*, característica, que le otorgara el total protagonismo en los sermones (Martes Santo), precisamente el día en que la Iglesia hacía la última llamada al arrepentimiento de los pecadores antes de asistir al Oficio de Tinieblas que abría las celebraciones Pascuales, al siguiente día.

Esa conveniencia del uso de la figura del Buen Ladrón como ejemplificación didáctica de la conversión, fue ampliamente recogida por la literatura religiosa,

el *Libro de la Conversión del Buen Ladrón*, 1606, respondería precisamente a la necesidad de dotar a esta figura de un marco teológico adecuado para estos fines. La obra, publicada en Amberes por el franciscano recoleto Andrés de Soto²³, confesor de la Infanta Gobernadora Isabel Clara Eugenia, serviría de preámbulo para la popularización de su figura entre los católicos del norte y su inclusión en el arte, junto con otros santos pecadores que habían sido redimidos por la divina misericordia, así San Dimas, además de María Magdalena, San Pedro, o el publicano, pero también el Rey David y el Hijo Pródigo de la parábola, se convertirá en la representación más clara del arrepentimiento, encontrándolo en actitud devota portando su cruz junto a estos, rodeando a la figura de Cristo en la tabla de Rubens (1577-1644) de la Alte Pinakothek de Munich o en lienzo de Gerard Seghers (1591-1651) del Rijksmuseum de Amstendam, a de la Virgen con el Niño, en la tela, también de Seghers, de la iglesia de San Antonio de Padua en Amberes, o junto a María intercesora ante la Santísima Trinidad, tal como los mostró Petrus Bernaerdt para la Iglesia de Nuestra Señora de Vrouw de Brujas (h. 1660). O en escultura, decorando los verdaderos templos del arrepentimiento y el consiguiente perdón: los confesionarios. Ejemplos destacados encontramos en la Iglesia de San Pablo de Ámsterdam obra de Artus



8. Peter Paul Rubens. Cristo y los pecadores arrepentidos. Alte Pinakothek. Munich.

23 SOTO. Andrés. *Libro de la conversión del Buen Ladrón, y declaracóon de las palabras que dixo à Iesu Christo en la Cruz, y de las que por respuesta oyó de su divina boca*. Amberes, casa de la biuda y herederos de Pedro Bellerio, 1606.



9. *Martín Van den Enden. Remilluntur ei peccata multa. Grabado después de Rubens.*

Quellinus II (1625-1700), otro de Egidius Adriaan Nijs (1683-1771) en la Santa Cruz de Stekene, o los cuatro dieciochescos de la colegiata alemana de Buchau, realizados en estuco por Johann Joseph Christian (1706-1777).

No obstante, esta suerte de “sacra conversación penitencial” quedó circunscrita al arte de las regiones católicas del norte y centro de Europa, por lo que será aquí donde parece adquirir, la imagen del Buen Ladrón, su independencia iconográfica. Así, la extraordinaria escultura de Franz Ignaz Günther (1725-1775) en la abadía premostratense de San Pedro y San Pablo de Freising, o los anónimos en la abadía de San Marino y San Aniano de Rott am Inn, del santuario austriaco de Maria Rehkogel o del puente de Breznice, Republica Checa, coinciden en lo esencial, al efigiarle

en pie portando su cruz y tapando su desnudez con un paño de pureza.

Mientras tanto, el Arco mediterráneo parece permanecer ajeno a estas representaciones, siendo escasa la presencia de esta iconografía gloriosa o triunfal en esta zona geográfica. En Francia se prefiere su representación como crucificado, y en Italia, si bien es cierto que encontramos ejemplos en fechas tempranas (iglesia de Santa María Imfrasporta de Foligno, siglo XII, o Iglesia de la Assunta de Torcello, siglo XIII), muestran una fuerte dependencia de los modelos bizantinos, al estar representado en el Paraíso junto a un Serafín guardián, escaseando posteriormente las representaciones que se le representa aislado. En la plástica hispana, rica en representaciones del Buen Ladrón en el calvario junto a Cristo y los demás personajes del ciclo de la Pasión, y en menor medida crucificado en solitario – el propio mercedario y tratadista madrileño Interián de Ayala en su diccionario iconográfico solo menciona esta variante²⁴ – es cícatera con la que le representan glorificado. Resulta revelador el caso de Valencia, ciudad donde se le rendía cierto culto a San Dimas²⁵, y que incluso llegó a conseguir en 1729 de la Congregación de Ritos fiesta y oficio propio²⁶.

24 INTERIÁN DE AYALA. Juan. *Op. cit.* pp.170-172.

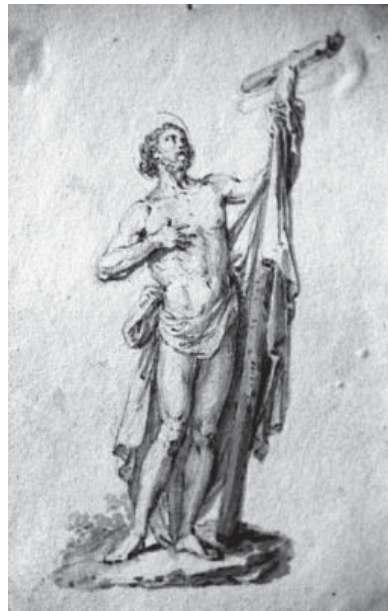
25 MIR CUÑAT. José. “San Dimas y el donante (atribuida a Miguel Esteve) Estudio iconográfico e iconológico”, *Ars Longa*, Número 12 Valencia, 2003, p. 35.

26 SEGURA. Jacinto. *Norte crítico con las reglas más ciertas para la discreción en la historia y un tratado preliminar para instrucción de historicos principiantes*. Valencia, imprenta de Joseph García, 1733. p. 314.

De todas las manifestaciones que de él se han conservado en la ciudad levantina, tan solo una, la que aparece en la bóveda de la basílica de los Desamparados, junto con otros santos mártires glorificados, le representa de esta manera. Algo parecido ocurre en el resto del territorio hispano donde tan solo hemos podido recoger dos, ambas escultóricas y de cronología muy tardía: la que nos ocupa de Bailén, y otra en la iglesia de San Felipe Neri de Cádiz, de clara influencia genovesa²⁷.

La misma tendencia se repite en el arte hispanoamericano, donde tan solo hemos podido localizar el lienzo de Pablo A. García en la iglesia de San Ignacio de Santa Fe de Bogotá (Colombia).

Después de este inciso y retornando a nuestra propuesta de identificación, aún podemos apuntar un último argumento para considerar ambas imágenes como la misma, un dibujo de San Dimas atribuido al pintor Vicente López guardado en la Biblioteca Nacional de España²⁸. López, aunque valenciano de nacimiento, ciudad donde desarrolló parte de su carrera, fue en Madrid donde discurrió la mayor parte de su trayectoria profesional. El parecido que encierra el dibujo con la imagen de Bailén, salvo leves variantes como el paño de pureza, es sencillamente asombroso, ya no solo en los elementos más generales, tales como la postura del cuerpo, la forma de la cruz o la disposición del sudario y su manera de recogerlo mediante un abultado pliegue a la altura de la cadera derecha, sino también en los detalles más mínimos, como la colocación de los dedos de su mano derecha, pudiéndose entender el dibujo como un apunte directo de la imagen de Bailén, antes de que esta abandonara la capital. Como ya advirtió Barcia el dibujo esta concebido como preparatorio para un grabado posterior, que bien, o no se llegó a publicar o no ha llegado hasta nosotros²⁹.



10. Vicente López. Atribución. San Dimas. Biblioteca Nacional. Madrid.

27 SÁNCHEZ PEÑA. José Miguel. *Escultura Genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz*. Cádiz, Jiménez-Mena, 2006. p. 203.

28 BARCIA Y PAVÓN. Ángel María. *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas. y Museos, 1906. p. 385. nº. 3819. Actual signatura: Dib/14/20/15. La atribución ha sido mantenida recientemente por: DIEZ. José Luis. *Vicente López (1772-1850)*. Tomo II, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999. D-205. p.332. Tanto Barcia como Diez, aunque identifican el dibujo como San Dimas, lo dan como dudoso.

29 El Dibujo ha sido relacionado por José Luis Diez con otro de San Antonio de Pádua, fechable hacia 1805. Quizá haya que fijar la cronología del dibujo de San Dimas en fechas similares.

Un viaje en el tiempo nos lleva de nuevo al convento madrileño de la Merced Calzada, donde estuvo una imagen del Buen Ladrón hasta la exclaustación firmada por Mendizábal. La imagen recibió culto en el retablo relicario que se adosaba al testero del crucero del lado del Evangelio, emparejado, frente por frente, con el sepulcro de don Fernando Cortés, nieto del Hernán Cortés y III Marqués del Valle de Oaxaca, y de su esposa, doña Mencía de la Cerda³⁰. La construcción del relicario se viene fechando entre 1635, cuando se contratan el Sepulcro de los Marqueses³¹, y 1659, cuando el pintor Juan Fernández de Gandía se obligaba a decorar los testers del crucero con unas arquitecturas fingidas que enmarcarían tanto el sepulcro de los marqueses como la "caja" de las reliquias³². En una descripción del interior de la iglesia de 1669, se nos describe, "*como de finisimos jaspes... donde con gran asseo y tan nuevas y diversas reliquias, repartidas por sus urnas y en medio una imagen ricamente vestida de nuestra señora de la Merced; cerrado con dos curiosas puertas que se abren los días de gran solemnidad y cuando se celebra la fiesta del santo cuya reliquia se guarda*"³³. Sin embargo, y dentro del programa de redecoración integral de la capilla mayor del Convento emprendida hacia 1740³⁴, este conjunto modificó su aspecto en 1750 bajo el segundo mandato del comendador fray Pedro de la Plaza³⁵, describiéndolo Ponz como decorado de la misma forma (que el sepulcro de los marqueses) pero realizado en madera. Desconocemos en qué momento justo la imagen de vestir de Nuestra

30 Sobre la historia, patronato y decoración de la Capilla mayor de la Merced a principios del siglo XVII, véase: CERVERA VERA. Luis. ESTELLA. Margarita.. BLANCO MOZO, Juan Luis.

31 La obra fue contratada el 22 de octubre de 1635 al marmolista Juan Francisco Sormano. Sospecha Blanco Mozo que el escultor Pedro de Tapia, testigo del documento, participara también en su ejecución BLANCO MOZO, Juan Luis. *Op. cit.* p. 116.

Los bultos funerarios de don Fernando y doña Mencía, identificados por Margarita Estella, véase ESTELLA. Margarita. *Op. cit.* pp. 255-260, está depositados a día de hoy en el Museo del Traje de Madrid.

32 CERVERA VERA. Luis. *Op. cit.* p. 358.

33 Biblioteca Nacional (B.N) Ms 2684 fol. 49. vto.

34 Así en el mandato del comentador Fray Lorenzo Hernández (1740-1742) se enlosa de mármol toda la capilla y se hace y dora el nuevo retablo mayor (B.N) Ms 2684 fol 7. vto. Se conserva un dibujo de retablo firmado por José de Churriguera que se ha identificado como proyecto para este retablo. RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS. Alfonso. Los Churriguera. Madrid, Instituto Diego Velázquez (C.S.I.C), 1971. p. 22. Sin embargo este proyecto no parece que se llevó a la practica en su integridad, a tenor de la gran cantidad de esculturas que se distribuían por el retablo y que no aparecen proyectadas en el dibujo. Salvo la imagen titular de Nuestra Señora de la Merced, obra de Juan Pascual de Mena. véase, PONZ. Antonio. *Op. cit.* p.104, el resto de esculturas fueron realizadas por Luis Salvador Carmona. El trabajo comprendía además de diez Ángeles de distintos tamaños, las imágenes de San José, San Pedro, San Pedro Nolasco, San Ramón Nonato, San Serapio, San Pedro Armengol, Santa María de Socors y otra más de Dios padre. Y para la Custodia un niño Jesús con un Cordero, una paloma del Espíritu Santo, veinte y ocho cabezas de Ángeles y cuatro Ángeles mancebos. véase A.R.A.B.S.F. *Compendio de la Vida y obra de Don Luis Salvador Carmona. Año de 1775.* publicado por MARTÍN GONZÁLEZ. Juan José. *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico.* Madrid, Alpuerto, 1991. pp. 30-31. Unos años más tarde bajo el primer mandato de Fray Pedro de la Plaza, (1746-1748) se acomete la reforma de los colaterales, dorándolos de nuevo (B.N) Ms 2684 fol. 7. vto. Para estos realizo Carmona sendas parejas de Ángeles. A.R.A.B.S.F. *Compendio. Año de 1775. Op. cit.* p. 31. En 1750 bajo el segundo mandato del comendador Fray Pedro de la Plaza se realizaron el relicario y los tornavoces de los pulpitos (B.N) Ms 2684 fol. 7. vto. Rematados por sendas tallas de los evangelistas también de Carmona. A.R.A.B.S.F. *Compendio. Año de 1775. Op. cit.* p. 31. Un año después (1751) se doraron las tribunas de la iglesia y los pilares de los muros. Quedando rematada la capilla mayor con la colocación de tres lámparas de plata entre 1758 y 1761. Todas estas reformas corrieron a expensas del padre mercedario Fray Miguel Antonio Rodríguez. (B.N) Ms 2684 fol. 7. vto.

35 B.N. Ms 2684 fol. 7. vto. Fray Pedro de la Plaza. 1750. "*El relicario de San Dimas se hizo este año*"

Señora de la Merced fue sustituida por la del Buen Ladrón, cambio que ya se había realizado en 1776³⁶. ¿Qué motivó tal situación? Escribe el cronista Antonio Capmany y Montpalau (1742-1813), sin dar mejor información de sus fuentes, que la imagen de San Dimas procede de *“un humilladero de este santo, perteneciente al duque de Monteleón, en donde se veneraba una imagen al natural del mismo y además sus santas reliquias... pero habiéndose secuestrado los bienes al duque, pidió la comunidad de la Merced Calzada la imagen y las reliquias, porque así lo tenía acordado que se hiziera caso de faltar la capilla. Se le concedió esto a la orden de la Merced, colocando la estatua y los restos preciosos de San Dimas, en un retablo frente al sepulcro de los nietos de Hernán Cortes*³⁷. Por lo tanto, tan destacado lugar, en plena capilla mayor y rodeado de santos mercedarios, no era gratuito y se le otorgaría por la vinculación de la imagen con los duques de Monteleón, descendientes directos de don Fernando y doña Mencía los patronos de la capilla Mayor. Recordemos que la sobrina nieta de ambos, Juana Tagliavia d’Aragona Carrillo de Mendoza, VI Marquesa del Valle, V duquesa de Terranova y adusta camarera de las dos esposas de Carlos II, casó con Hector Pignatelo, VI duque de Monteleón, naciendo de esta unión doña Juana d’Aragona Pignatelo y Cortés, quien acumuló para ella y sus descendientes, además del marquesado del Valle, los ducados de Terranova y Monteleón.

De ser así, tal donación debió de ser aceptada gustosamente por los mercedarios que desde el papado de Sixto V (1585-1590), disfrutaban, cada 24 de abril, de conmemoración propia, con rito doble, en honor al Buen Ladrón³⁸, como bien recuerda el ya citado Interián de Ayala³⁹, por lo que, unido a que en la donación también iban incluidas unas reliquias del Santo, era sin duda el relicario el lugar idóneo para ser colocarlas decorosamente. Por lo tanto, y a tenor de estos antecedentes no es extraño que el citado dibujo de Vicente López, respondiera a un intento por parte de la comunidad de difundir su devoción a través de una estampa grabada.

Ya en el siglo XIX si bien la imagen logró aguantar el primer envite que supusieron las frustradas medidas desamortizadoras del rey José I reunidas en el decreto del 6 de

36 PONZ. Antonio. *Op. cit.* p. 104.

37 CAPMANY Y MONTPALAU. Antonio. *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*. Madrid, Imprenta de Manuel B. de Quirós, 1863. pp. 371-372.

38 Si bien, el *Martyrologium Romanum* del Cardenal Baronio (1583) fijó la fiesta del Buen Ladrón, el 25 de marzo (siguiendo una antigua tradición medieval que hacía coincidir la muerte de Jesucristo, y por tanto la de este, con la conmemoración de la Encarnación), con la concesión del 24 de abril se evitaba precisamente que esta quedara eclipsada. Sobre la liturgia seguida este día por la orden véase: MONTÓN. Joseph. *Buen uso de el Breviario, theoria, y practica de las rubricas del Oficio divino segun el orden romano: Obra exornada con algunas Reflexiones Mysticas, Historicas, y Morales, que promueuen la devocion, para el buen uso de el Breviario*. Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1741. p. 151. y *Ceremonial del coro y del altar, e instrucción de oficios de los religiosos descalzos de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Cautivos*. Madrid, imprenta de Francisco Xavier García, 1767. p. 59. A partir de este momento aquellas instituciones que obtuvieron de la Congregación de Ritos fiesta propia al Buen Ladrón, como Confesor no Pontífice, seguirían las normas y la fecha otorgadas a los Mercedarios. Así el caso, ya visto, de la ciudad de Valencia (1729), o el de la Congregación de los Piadosos Operarios (1724). Para este último, véase: MONTÓN. Joseph. *Op. cit.* p. 151. y más ampliado en: BENEDICTO XIV (Papa). *Benedicti XIV. Pont. Op. Max. olim prosperi cardinali de Lambertinis Opera Omnia in unum corpus collecta*. Veneti, typographia Bassanensi, Remondini. 1767. p. 334.

39 *“particularmente rezando mi Religión del Santo Ladrón con rito doble el día 24 de Abril”*. INTERIAN DE AYALA. Juan. *Op. cit.* p. 171.

Agosto de 1809, siendo la única imagen recogida en el inventario levantado del convento el 23 de Agosto⁴⁰, no pudo contra la promulgada por el ministro Mendizábal veintiséis años después. Esta última fue progresiva, perfilándose gradualmente la definitiva Ley de 1837 mediante Reales decretos que se fueron sucediendo desde julio de 1835.

En 1835, una vez abandonado el convento por los mercedarios, la imagen es recogida de nuevo en el crucero, en el inventario levantado por la Real Academia de Bellas Artes de Fernando, siendo la única cuyo autor "*Juan de Mena*" aparece recogido junto a ella⁴¹. El 28 de mayo de 1836, aún no había sido trasladados los bienes del convento de la Merced al depósito de la Trinidad, futuro Museo Nacional⁴², acción que se vio acelerada con el anuncio el 17 de febrero de 1837 de la demolición del convento para dejar paso a la Plaza del Progreso – hoy Tirso de Molina –, trabajo que le sería encomendado al contratista Jenaro Antonio Rubijo⁴³. Esta, y otras obras de escultura de igual procedencia⁴⁴, entre las que estaría la del El Buen Ladrón, quedaron allí almacenadas al parecer, hasta 1842.

Con la apertura provisional del Museo el 24 de julio de 1838, vuelve a aparecer en los inventarios una imagen de San Dimas, por última vez, recogida en una sala donde expusieron cincuenta y dos de las más significativas esculturas, según el criterio de la época, de la cantidad ingente de imaginería recogidas en él⁴⁵. La inclusión de esta escultura en tan selecto grupo nos habla de la gran estimación de que gozó, ya no solo por su iconografía, singular donde las haya y única en Madrid, sino también por su estimable calidad e imponente presencia. Recordemos que junto a San Dimas se encontraban otras cumbres de la imaginería madrileña como el celebrado Cristo del Perdón del Convento del Rosario obra de Manuel Pereira⁴⁶.

A partir de esta fecha se le pierde la pista en la documentación madrileña hasta que vuelve a aparecer en 1849 ya en Bailén, siempre y cuando consideremos que ambas imágenes son la misma, como todo parecer indicar. No obstante, podemos

40 Archivo General de Simancas. (A.G.S.). Gracia y Justicia. Leg. 1247. citado por ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES. María Dolores. *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1987. pp.427-428.

41 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.R.A.B.A.S.F). Leg. 7-130-1 (9)

42 Sobre la historia del Museo Nacional de La Trinidad y sus colecciones, véase: GAYA NUÑO. Juan Antonio. "El Museo de la Trinidad (Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1947. Tomo LI. pp.19-77; NAVARRETE PRIETO. Benito. "La creación del Museo de la Trinidad. Datos para su estudio", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Nº 83, Segundo Semestre, 1996. pp. 507-526; ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES. M^ª Dolores. "El Museo de la Trinidad, germen del museo publico en España". *Espacio, Tiempo y Forma*, Nº 11, Madrid, 1998, pp. 367-396; ÁLVAREZ LOPERA. José. *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Madrid, Museo del Prado, 2004 y ÁLVAREZ LOPERA. José. *El Museo de la Trinidad: historia, obras y documentos (1838-1872)*. Madrid, Museo del Prado, 2009.

43 A.R.A.B.A.S.F. Leg. 7-129-1 (62) y (63). A cuenta de la propiedad de la puerta de acceso al Aula de Dibujo que la Academia gestionaba en el Convento de la Merced.

44 Que tengamos sus nombres documentados: Una Virgen de la Merced mayor que el natural (Seguramente la que presidía el retablo mayor citada por Ponz y Ceán como obra de Mena) y un San Ramón Nonato, se citan en la Sala de Esculturas del Museo como procedentes de la Merced en 1839. A.R.A.B.A.S.F. Leg. 1-55-2. Quizá se tenga que añadir otra de San Pedro Armengol, calificada como de merito (junto a las anteriores) en el inventario de 1836. A.R.A.B.A.S.F. 7-130-1 (9)

45 A.R.A.B.A.S.F. Leg. 1-55-2.

46 La imagen del Cristo del Perdón de Manuel Pereira ya estaba en el deposito de la Trinidad el 5 de marzo de 1836. A.R.A.B.A.S.F. Leg. 7-128-1 (56).

suponer que tardaría aún en salir del Museo de la Trinidad. En concreto, en 1842 se vuelven a localizar las imágenes traídas de la Merced en el trascoro de la Iglesia y la sala contigua y si bien es cierto que no se identifica ninguna, se puede suponer que para estas fechas aun estuviera depositada allí⁴⁷.

Desconocemos en qué momento justo saldría la imagen de la Trinidad y se hace realmente difícil dar una respuesta satisfactoria a esta pregunta a tenor del caos que marcó su gestión a partir de 1841, coincidiendo con las transferencias del control del Museo desde la Academia de Bellas Artes al Estado. Se hablaba de carretas repletas de imágenes que salían sin ningún control, ventas casi fraudulentas o subastas poco transparentes de piezas⁴⁸. A lo que cabría añadir el abandono de los objetos en el propio Museo, más sangrante aun si nos referimos a las “*efigies de santos*”⁴⁹, que desaparecen prácticamente de la documentación. A día de hoy resulta asombroso que el Cristo Flagelado de Miguel Ángel Nacherino, hoy en Museo Lázaro Galdiano, fuera vendido como despojo al demolerse el edificio en 1897, veinticinco años después de que sus fondos hubieran sido transferidos al Museo del Prado⁵⁰.

No obstante, y después de este leve inciso, podemos sugerir dos momentos donde pudo haber salido El Buen Ladrón con destino a Bailén o cualquier otro punto intermedio. El primero fue en 1842, durante la reapertura del Museo, donde una orden ministerial acordaba la distribución a las iglesias de Madrid o a la de cualquier pueblo que lo reclamase de la gran cantidad de retablos y esculturas que se almacenaban en el recinto. Si bien es cierto que en principio se intentó hacer de una manera ordenada (mediante la presentación de un recibo) con la apertura del Museo al público este sistema saltó por los aires, naufragando las entregas en un verdadero descontrol no quedando las salidas recogidas en ningún sitio⁵¹. Sin embargo, cabría la posibilidad, lamentablemente imposible de comprobar, de que la imagen de San Dimas aguantara estas medidas, ya que “en principio” estas iban a afectar a imágenes sin ningún mérito artístico almacenadas en la iglesia y los subterráneos, y recordemos que San Dimas había sido seleccionada precisamente por su calidad, no hacia ni cuatro años, para ser expuesta en sus salas. El otro, ocurrió cuatro años más tarde, en 1846, con la instalación en el edificio de la Trinidad del Conservatorio de las Artes. Esta decisión obligó a desocupar precipitadamente toda la planta baja donde se encontraban las estatuas, repartiéndolas a aquellas iglesias, capillas u oratorios que las reclamasen para su culto. Otras, que se encontraban en el refectorio, fueron sacadas precipitadamente al patio donde terminaron perdiéndose para siempre⁵².

47 A.R.A.B.A.S.F. Leg. 7-130-3 (19).

48 FERNANDEZ PARDO. Francisco. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. Desamortizaciones (1815-1868)*. Tomo II. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007. p. 299.

49 Nombre, entre genérico y despectivo, usado regularmente en la documentación consultada del Museo de la Trinidad, a la hora de referirse a piezas de imaginería.

50 TORMO. Elías. “Miscelánea de escultura del siglo XVII en Madrid”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1910. Tomo XVIII. pp.113-117.

51 Declaración de Joaquín de Iñigo. Expediente incoado por el Ministerio de Fomento, agosto de 1854, tras la salida de Javier de Quinto de la dirección del Museo Nacional. Archivo General de la Administración (A.G.A.), Sección educación y cultura, caja 31/6784 (24).

52 Declaración de José Gálvez. Expediente instruido por el Ministerio de Fomento, agosto de 1854 (A.G.A.), Sección educación y cultura, caja 31/6784 (11)

No es de extrañar que entre tanto despropósito la imagen de San Dimas saliese del Museo sin dejar ni rastro hacia las manos del duque de Osuna, y de estas a Bailén, donde ya estaba en 1849. Por lo tanto, y de forma provisional, podríamos acotar la fecha de su llegada entre 1838, última vez que se cita en Madrid, y 1849 cuando ya queda registrada entre los bienes de la parroquia de Bailén.

El Condado de Bailén, perteneciente al estado nobiliario de Arcos, había pasado en 1834 a la casa de Osuna por fallecimiento de Doña María Josefa de Pimentel, la retratada por Goya junto a su esposo el IX duque de Osuna, y sus hijos en el delicioso cuadro de la familia del Duque de Osuna del Museo del Prado. Doña María Josefa, entre otros muchos títulos, ostentaba por derecho propio, el de XII condesa de Bailén⁵³, siendo sus sucesores hasta 1849 sus nietos, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort entre (1820-1844) y posteriormente el hermano de este, Mariano Téllez-Girón y Beaufort (1844-1882) el XII Duque de Osuna y XIV de Bailén. ¿A quién de los dos Duques se le debe la llegada de la imagen a Bailén? No lo sabemos con seguridad, aunque sí existen indicios que nos permitan inclinarnos hacia don Mariano, personaje espléndido y derrochador hasta el extremo⁵⁴, que llegó a atesorar la mayor cantidad de títulos nobiliarios del momento, además de la mayor fortuna de España que terminó dilapidando, llevando a la Casa de Osuna a la más estrepitosa ruina⁵⁵.

Según el citado inventario de La Encarnación de 1849 el encargado de entregar la imagen en la parroquia fue el administrador del duque en Bailén, Carlos Pasute⁵⁶ (sic) personaje que, efectivamente, aparece en los empleados de la casa, pero como Passuti. Indagando en la documentación hemos podido comprobar que don Carlos, ejerció el cargo de administrador de Bailén bajo el mandato de don Mariano Téllez-Girón, como consta en unas cartas escritas por él y remitidas al Duque en 1848⁵⁷. Por lo tanto las fechas que hemos barajado con anterioridad sobre la posible salida de la imagen del Museo de la Trinidad, 1842 y 1846, coincidiendo esta última con la instalación en el edificio del Instituto de Artes, parecen coincidir, o cuanto menos, acercarse con la presencia de Pasutti en Bailén y por tanto de la llegada del San Dimas, que quizá se dio en el intervalo de 1847 a 1849 de la mano por tanto del XII Duque de Osuna. Recordemos que por estas fechas don Mariano, gran aficionado a las artes, disfrutaba de una perfecta sintonía con la Academia de la Historia, y con de Bellas Artes de San Fernando que le acababa de nombrar académico de honor en 1845, y que si bien se le había privado a esta institución del control del Museo, aún mantenía su parcela de poder. Cabría añadir a ello sus influencias en el campo de la política desde su cargo de

53 VALVERDE FRAIKIN. José. *Títulos Nobiliarios Andaluces*. Granada, Editorial Andalucía, 1991. pp. 57, 90 y 394.

54 Entre otras excentricidades, estando como embajador en Rusia, en una de sus cenas llamadas de las mil y una noches (donde se disfrutaba de la carísima sopa de *sterlets*, se consumían frutas exportadas desde América y se regalaban flores traídas en trenes especiales desde Valencia y Niza) terminó arrojando la vajilla de oro a las profundidades del Neva para asombro de todos, incluido en zar y la zarina. MARICHALAR. Antonio. *Riesgo y ventura del duque de Osuna*. Madrid, Palabra, 1998. pp. 205-206.

55 Para la quiebra de la Casa de Osuna, véase: ATIENZA HERNÁNDEZ. Ignacio. *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna: la casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid, Siglo XXI de España, 1987. pp.366-383.

56 CABAZAN. Alfredo. *Op. cit.* 1927a. pp. 186-187. CABAZAN. Alfredo. *Op. cit.* 1927b. pp. 22-23.

57 Archivo Histórico Nacional (A.H.N). Nobleza, Osuna, CT.339, D.1

senador (1845-1846)⁵⁸, que le colocaron en una posición privilegiada para hacerse con alguna pieza del Museo en estos momentos de confusión.

Si bien es cierto que las limosnas y donaciones a las parroquias de sus señoríos era algo común y existía una partida en los presupuestos de la casa para estos menesteres⁵⁹, también lo es, que por estas fechas y como si esto de los obsequios a las iglesias con las que tenía el Duque una especial vinculación fuera una dinámica del momento, encontramos otros presentes, como la custodia entregada en 1848 a la sacramental de San Pedro y San Andrés de Madrid⁶⁰, parroquia donde fue bautizado y en cuya feligresía se encontraba su residencia madrileña del Bosque.

CONCLUSIONES.

La desamortización de Mendizábal, supuso la destrucción, y en el mejor de los casos, la dispersión de gran parte del patrimonio escultórico que hasta este momento guardaban los conventos madrileños. Así parece que sucedió con la imagen del Buen Ladrón que se la venía localizando, al menos desde 1776, en el Crucero del desaparecido Convento madrileño de la Merced Calzada, como obra de Juan Pascual de Mena. Llegada la exclaustración esta fue recogida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el depósito de obras de arte que se había creado en el también suprimido Convento de la Trinidad, donde según parece llegó a figurar entre las piezas seleccionadas para la apertura del Museo en 1838.

Unos años más tarde (1849) aparece ya inventariada en la iglesia de la Encarnación de Bailén la imagen de San Dimas que hemos estudiado. Esta llegaría desde Madrid entre 1847 y 1849, de la mano del XII Duque de Osuna, y, según todos los indicios, bien pudo ser la misma que la documentada en Madrid escasos años antes. Para plantear tal hipótesis nos hemos basado en los datos que conocemos de esta imagen madrileña que, a nuestro juicio, coinciden plenamente con la talla de Bailén. Así, el estilo practicado por el escultor Juan Pascual de Mena, a quien se atribuyó la imagen, se ajusta al mostrado en la talla de Bailén; analogías en el tamaño, superior a lo habitual; su inusual iconografía glorificada en el panorama artístico español, o las similitudes con el dibujo del pintor Vicente López que hemos damos a conocer, nos han permitido considerar ambas imágenes como una sola y por tanto ampliar el ya extenso catálogo de obras conservadas de Pascual de Mena.

58 PEIRÓ MARTÍN. Ignacio, y PASAMAR ALZURIA. Gonzalo. *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*. Madrid, Ediciones Akal, 2002. p.612.

59 En 1861 en plena quiebra financiera del duque, aun se mantenía esta partida entre los gastos fijos de la casa. ATIENZA HERNÁNDEZ. Ignacio. *Op. cit.* pp.376-377.

60 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.) Protocolo 25680. Fol. 1823.

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

Antonio Joaquín Santos Márquez
Universidad de Sevilla

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVE: Artes decorativas/ Carpintería/ Bordado/ Platería/ Málaga/ Sevilla/ Renacimiento.

Works and labours by sevilian carpenters, silversmiths and embroiderers in Málaga and its province at second half of XVI century

ABSTRACT

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

KEY WORDS: Decorative arts/ Carpentry/ Embroidering/ Silver work/ Málaga/ Seville/ Reinassance.

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

* SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: "Trabajos y labores de carpinteros, orfebres y bordadores sevillanos en la provincia de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVI", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 631-648. Fecha de recepción: Marzo de 2009.

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

En concreto son las poblaciones de Almargen, Ardales, Campillos, Cañete la Real, Peñarrubia, Sierra de Yeguas y Teba, en cuyos templos parroquiales especialmente se advierte la actuación de los principales arquitectos sevillanos de los siglos XVI al XVIII². Desgraciadamente el paso del tiempo y la última guerra mermó en mucho el arte mueble de estas iglesias, si bien contaron con un importante conjunto de obras de arte, salidas en su mayoría de los más afamados talleres sevillanos, como se puede constatar a través de la documentación³. Por ello queremos ahora por nuestra parte aumentar más si cabe el conocimiento de esta presencia histórica sevillana en la provincia malagueña, sacando a la luz una serie de documentos inéditos vinculados con las artes aplicadas y decorativas⁴. Noticias que además nos permiten poner nombre y apellidos a creaciones que aún perviven en estos templos y que hasta el día de hoy guardaban celosamente su anonimato. Concretamente, se trata de la documentación relativa a la construcción de la armadura de la nave central de la iglesia parroquial de Almargen, afortunadamente conservada, al bordado de un paño de difuntos para el templo mayor de Cañete la Real, y a dos obras de platería labradas por los plateros de la Catedral de Sevilla para la parroquia y el convento franciscano de Teba.

Comenzando pues nuestro recorrido por orden cronológico, la creación más antigua de todas las referidas es la armadura mudéjar de la nave principal de la parroquia de la Concepción de la villa de Almargen, cuyos trámites para su contratación se iniciaron en pleno proceso constructivo del templo, durante el tercer cuarto del siglo XVI [1]⁵. Concretamente todo comenzó el 13 de marzo de 1569, momento en el cual se procedió a la divulgación de las condiciones para su hechura y su subasta posterior entre los oficiales que acudieron a tal evento⁶. Ello transcurrió en las casas de audiencia y morada del Provisor del Arzobispado hispalense don Cristóbal de Padilla, deán y canónigo de la Catedral de Sevilla, personaje que determinó como máxima autoridad

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

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

4 Utilizamos este término para englobar a todas estas expresiones artísticas siguiendo el criterio establecido por don Antonio Bonet Correa en la coordinación de la obra *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España. Manuales de Arte Cátedra*, Madrid, 1994 (tercera edición).

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

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

la necesidad de esta nueva obra, ya que la sede episcopal se encontraba vacante en estos momentos⁷. Para esta cita comparecieron ocho carpinteros, ávidos de participar en la subasta que se iniciaría una vez se leyeran las condiciones que había elaborado Rodrigo Osorio, Carpintero de las Fábricas del Arzobispado, y que describían la armadura que debía cubrir la nave principal y única de la iglesia, la cual medía aproximadamente 26 varas de largo por 9 de ancho (21,71 x 7,51 metros). Estas condiciones constituyen una fuente de información importantísima, ya que nos permiten hacernos una idea bastante exacta de lo que en origen se había ideado y, en este caso concreto, compararlo con lo que luego fue su resultado final⁸. Éstas tienen un claro orden estructural, iniciándose en las disposiciones relativas al arranque y soporte del enmaderado para concluir con la descripción de los elementos de este último.

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

En la segunda condición se hace alusión a los estribos y tirantes que darían la solidez oportuna a la estructura. Se dice que a lo largo de toda la nave, desde los pies hasta el arco toral que da paso al presbiterio, se debían repartir a intervalos de dos varas (1,67 m.) los tirantes que cupieren. Estos se compondrían de una pareja



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

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

8 Para la comprensión de los términos empleados en el texto hemos utilizado las obras de AGUILAR, M. D.: *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*. Málaga, Universidad de Málaga, 1979; "La técnica constructiva de las armaduras mudéjares", *Boletín de Arte*, 1, Málaga, 1980, pp. 51-62; *La carpintería mudéjar en los tratados*, Málaga, Universidad de Málaga, 1984, NUERE, E.: *La carpintería de armar española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

de tableros con seis peinazos distribuidos por parejas en los extremos y en el centro; tablas que servirían para crear los lazos con que se unen las vigas de los tirantes, aumentando así la deseada estabilidad. Estas labores de lacerías describirían un signo tradicional en forma de estrella de ocho puntas en el centro, mientras que los extremos presentarían la mitad de un signo similar, entre los que debían ir además cuatro azafates, todo ello guarnecido con las respectivas aspillas, tabicas y ochavillos, atando sus perfiles a romo y agudo. Labor que debía estar embarrotada y embarbillada a cola de milano, siguiendo los usos y costumbres propios de la carpintería mudéjar.

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

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

Con respecto a las maderas que se debían utilizar, puestas por la fábrica, se pedía que fuesen el pino y el roble, habituales en estos trabajos. Toda esta madera se debía desalabear y arreglar para que los aserradores pudieran hacer bien su trabajo con la sierra francesa, el cual sería pagado por la fábrica, sin excederse en lo estipulado si no era mandado por el Provisor, ya que esta demasía correría a cargo del carpintero. Y además, éste no debía abandonar la obra desde el día en que la iniciare hasta que la terminare, pagando por día faltado dos ducados de multa, que serían descontados del montante total que se le daría cuando estuviese acabada la armadura, siendo estos dineros incautados para la fábrica parroquial. Pero si el incumplimiento lo cometiese la mayordomía en la entrega de los materiales y los maravedíes acordados, ésta igualmente sería penada con dos ducados a cobrar por el oficial carpintero. También se hace hincapié que las herramientas y las sogas serían puestas por este mismo maestro. Y dentro de sus obligaciones, igualmente

se encontraba la de abonar la fianza establecida al mayordomo de fábricas en los diez días siguientes a la adjudicación de esta empresa, so pena de mil maravedíes y la retirada del encargo. Además, le darían al maestro veinticinco docenas de tablas de pino de Flandes, cuarenta y dos pinos, y ocho vigas de roble, más la madera que tuviera necesidad, apartándola en las atarazanas sevillanas o en los talleres de carpintería de ribera ubicados en el Arenal de Sevilla.

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

Una vez leídas las condiciones se celebró la subasta de la obra con un precio de salida fijado por Osorio en 50.000 maravedíes. El primero en pujar fue Miguel de Vallón con 45.000 maravedíes, luego fue Cristóbal Jiménez con 40.000, siguiéndole Fernando Arias con 38.000, Juan Bautista con 36.000, Juan López con 34.000, Alonso Fernández con 32.000, nuevamente Miguel de Vallón con 30.000, Pedro de Arenillas con 28.000 maravedíes, Rodrigo Fuente con 26.500, otra vez Cristóbal Jiménez con 27.000, también Juan Bautista con 26.000, Pedro de Arenillas prueba de nuevo con 25.000, y finalmente le es adjudicada la obra al último postor, a Juan Bautista por la cifra de 24.000 maravedíes en la que se fijó la hechura de esta armadura.

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

Y como dijimos en un principio, lo afortunado en este caso es que la techumbre realizada por el carpintero sevillano se conserva aún hoy en la actual parroquia de la Concepción de Almargen, una obra que además ya había sido incluida dentro de los



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

trabajos de carpintería de este mismo periodo cronológico y que nos permite encuadrar también la construcción del templo en estos mismos años [2]⁹. Asimismo, es interesante comprobar como el resultado final fue ligeramente modificado con respecto a la planificación descrita como vamos seguidamente a analizar. No hay variación alguna en su estructura general donde se reproduce lo demandado, ya que la cubrición de la nave central se hace a través de una armadura de par y nudillo, recta en sus extremos, y con ocho tirantes dobles atando la cubierta. No obstante se aprecian diferencias sobre todo en las soleras y en el arrocabe. Las primeras se resuelven de manera muy sencilla, con un saliente filete o replano moldurado con canes de perfiles redondeados que nada tienen que ver con lo descrito en la primera condición del contrato. Posiblemente las reformas posteriores del templo, sobre todo en el

siglo XVIII, provocaron dicho cambio y también la desaparición del referido arrocabe que hoy aparece como parte del muro encalado del edificio, en cuyo interior se disponen los estribos en los que encajan los tirantes¹⁰. Estos sí siguen la definición tradicional andaluza y perfectamente descrita en el texto del contrato.

Con respecto a la armadura de par y nudillo, la novedad más apreciable se encuentra en el ornamento del almizate. Éste en su desarrollo presenta tres zonas cuadradas de lacería, dos en los extremos y uno en el centro. Los dos primeros siguen un esquema de lazo regular, compuesto por una trama en cuadrícula formada por estrellas y aspillas. Más bella y rica es la central que, con este mismo formato, presenta una composición más vistosa y decorativa, ya que recoge una rueda de lacería centrada por una estrella de ocho puntas que a la vez es cubierta por un racimo o piña de mocárabes, todo ello enmarcado por una banda de crucetas. Una estructura y un ornamento que en general sigue un esquema tradicional en la armadura mudéjar sevillana de los siglos XVI y XVII, como se puede comprobar en los ejemplares del convento de Santa Paula, de la

9 AGUILAR, M. D.: *Málaga Mudéjar...* ob.cit., p. 172.

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

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



iglesia de Santa Catalina, y de San Esteban, todos en la capital hispalense¹¹. Sin tampoco olvidar su parentesco con otras obras de su entorno más inmediato, como la armadura de la nave central de la parroquia de Ardales, cuya carpintería presumiblemente también fue realizada en algún taller sevillano en esta misma época¹².

Pero además de esta cubierta, existe en el templo otra armadura que pudo ser realizada por este mismo artista o quizás por alguno de los que participaron en la subasta¹³. Nos referimos a la que cubre el presbiterio [3], quizás techado antes que la nave, como era tradicional en la evolución constructiva de estos templos para con ello poder iniciar el culto, aunque en este caso no tuviese mucho fundamento. Y lo creemos así por las reducidas dimensiones de la iglesia, además de intuirse en las condiciones cierta indefinición a la hora de establecer de manera concreta lo que se pretendía techar. Como ya expresamos antes, se desprende de la declaración sobre el templo que se desconocían las medidas exactas de la superficie que debía ser cubierta, dándose libertad al carpintero para que, una vez in situ, pudiera plantear alguna modificación de lo pactado, cambio que pudo producirse por la necesidad de cubrir el presbiterio¹⁴.

Y de hecho, lo que es evidente, sin duda, es su parentesco con la armadura anterior, al igual que con otras de la capital hispalense¹⁵. Analizando pues esta obra, ahora la solera originaria ha sido sustituida por un moldurón barroco de mampostería sobre el que campean el replano y el arrocabe que en su desarrollo van a definir el octógono donde se asientan

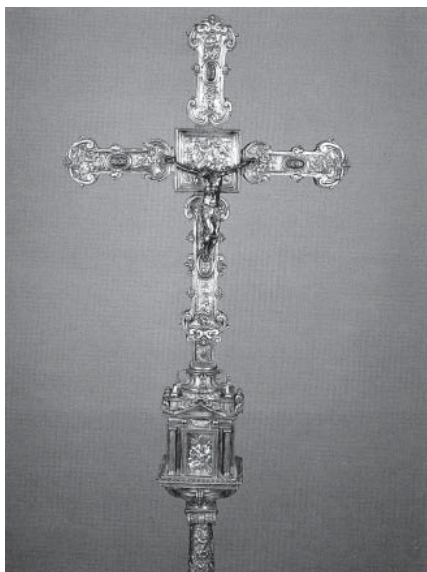
11 DUCLOS BAUTISTA, G.: *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1992, pp. 188-203.

12 AGUILAR, M.D.: *Málaga Mudéjar...*, ob.cit., p. 172.

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

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

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



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

los pares de la armadura. Gracias a ello se crean los cuadrantes triangulares, limitados por los tirantes de los lados y el cuadrado en ángulo y cuyo paño horizontal se cubre de lacerías¹⁶. Éstas describen medios signos estrellados de donde parten aspillas, ochavillos y otros elementos, creando unos peculiares entrelazos de ocho. La armadura se desarrolla con los tradicionales pares que se van a unir en las limas de las aristas del prismático octogonal resultante, creando así una trama que va a fundirse en el almizate que cierra la misma. Aquí se dibuja una bella composición de rueda octogonal, en la que partiendo de una estrella de ocho puntas se van generando toda una serie de figuras geométricas en simétrica disposición, concretamente dos coronas de ocho azafates, más otra que se duplica para enlazar con los paños pendientes, además de todo un repertorio de almendrillas y candilejos, aspillas y

costadillos, siguiendo lo más tradicional de estos diseños. Y al igual que sucedía en las decoraciones del almizate de la nave, en el centro, cubriendo el signo de ocho, cuelga una gruesa piña de mocárabes. Último detalle ornamental, que al igual que el resto de la lacería, pueden delatar una misma paternidad, la del susodicho carpintero sevillano del que, por lo demás, nada más conocemos de su quehacer artístico¹⁷.

En otro orden de cosas, sin duda muchas más noticias tenemos del platero cordobés Francisco de Alfaro, nuestro segundo protagonista. A este orfebre de reconocida valía, que vivió y trabajó en la capital hispalense durante el último cuarto del siglo XVI acaparando gran parte del mercado civil y eclesiástico, siempre se le vinculó con la cruz procesional conservada en la iglesia parroquial de Teba [4]¹⁸. Las razones estilísticas que se venían argumentando para afianzar dicha hipótesis, ahora vienen a ser ratificadas por la documentación que presentamos en este artículo, ya

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

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

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

que, a pesar de no ser el concierto de esta obra, se pone en relación por primera vez al maestro platero con esta villa malagueña. Pero para comprender el documento que presentamos, debemos tener en cuenta asimismo la relación que el orfebre tuvo con la vecina ciudad de Antequera. De hecho, su hermana Isabel de Alfaro se había desposado con un antequerano, el platero de oro Juan Bautista de Baena, en 1575. Este matrimonio se había trasladado allí en 1585, siendo el lugar donde fallecen hacia 1590¹⁹. Y por esta vecindad antequerana de su cuñado, el 24 de enero de 1586, Francisco lo apodera para que cobre los maravedíes que le adeudaba la fábrica de la parroquia de la Santa Cruz de Teba²⁰. Desafortunadamente no se especifica la cuantía ni tampoco la razón de esta demanda, pero no es difícil imaginar que una vez entregada la cruz, su cuñado se encargase de otorgar las cartas de pago pertinentes de los maravedíes que por su trabajo recibiría en estos años. Más cuando, sí tenemos la documentación exacta de una obra hermana a ésta de Teba que viene a determinar sin duda su autoría. Concretamente, el 24 de enero de 1585, a petición de Alfaro era tasada por el marcador Cristóbal de Espinosa la cruz de plata de la iglesia de San Bartolomé de Carmona en 28 marcos, 5 onzas y 7 ochavas, una obra que tanto en estructura como en escultura es casi idéntica a la que estamos estudiando²¹. Por lo tanto, unos años antes al referido 1586, tuvo que acontecer el encargo de esta pieza clave en la consolidación del manierismo romanista en la platería andaluza.

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

19 En ese año, Francisco se hace cargo de sus hijas, Dorotea e Hipólita, a las que desposará con sus discípulos Francisco de Alfaro y Oña y Juan de Ledesma Merino. Todos los datos de la familia antequerana de Alfaro se pueden consultar en SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La vida y la obra de Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)", *Laboratorio de Arte* 17, Sevilla, 2004, pp. 413-429; "Juan de Ledesma Merino (h. 1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla", en RIVAS CARMONA, J. (coord.): *Estudios de Platería, San Eloy 2005*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 505-523.

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

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

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

23 *Ibidem.*, pp. 162-164.

Finalmente, el último trabajo inédito que presentamos es una creación de bordado encomendada a Miguel de Peñaranda, uno de los maestros bordadores más sobresalientes y destacados de la Sevilla de fines del siglo XVI y primer tercio de la centuria siguiente²⁴. En concreto se trata del concierto que este bordador firmó con el Provisor del Arzobispado para la confección y bordado de un velo de difuntos destinado al ajuar litúrgico de la iglesia parroquial de San Sebastián de Cañete la Real, fechado el 27 de junio de 1597, y en el que además se constituía como su fiador el escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera²⁵. El paño de difuntos debía ser de terciopelo negro y llevar bordados dos frisos perimetrales, uno alto y otro bajo, enmarcados por retorchas en oro llano, y en ambos casos con motivos ornamentales inspirados en repertorios clásicos, como cartones recortados en oro matizado y frutos en sedas polícromas, todo perfilado a punto de hábito con seda carmesí. Dicho bordado a la fecha del concierto ya lo tenía realizado sobre un lienzo, como era lo habitual, y en él había utilizado el bordador hilos de oro en torzales redondos, aumentados en algunos casos con medias trenzas, además de utilizar también hilo de plata. Por ello se comprometía a pasarlo al referido terciopelo que pondría la fábrica malagueña, pagándole ésta por todo su trabajo 110 ducados, 50 se los entregaban en este mismo momento y el resto cuando acabase el trabajo, fijado para finales de diciembre de este mismo año. Además, se establecía la premisa que podría variar su precio en función del veredicto de los tasadores, nombrando el bordador para esta finalidad a su compañero de profesión y amigo Sebastián de Sicilia. Paño mortuorio que desgraciadamente tampoco se conserva, aunque presentaría bordados parecidos a los que muestran prendas de la época con esta misma función lúgubre, como los ternos de difuntos de la iglesia de Santa María de Écija y de la parroquia de San Juan de Marchena²⁶.

APÉNDICE DOCUMENTAL:

Documento 1º.

Sevilla, 1569, marzo, 13 y 21.

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

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

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan Bautista carpintero vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de San Marcos como principal e yo Pedro Alonso carpintero su hermano vecino que soy desta dicha ciudad de Sevilla en la collacion de

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

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

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

San Marcos como su fiador e principal pagador e sin que contra el se haga excursion ni diligencia alguna ambos de mancomun e a voz de uno e cada uno de nos por si e por el todo renunciando la ley de douvoreis de vendí y el beneficio de la division otorgamos y conocemos que somos convenidos y concertados con el Ilustrisimo Señor Provisor de Sevilla y con Lazaro Martin de Coca mayordomo mayor de las fabricas de las iglesias de esta ciudad y su arzobispado que estan ausentes en la manera que seamos obligados de hacer en la iglesia de la villa de Almargen de este Arzobispado la obra de carpinteria incluida en unas condiciones el tenor de las cuales es este que sigue:

Aquí las condiciones.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Puso esta obra con las condiciones sobre dichas Rodrigo Osorio en cincuenta mil maravedies. LU.

- Puso esta obra con las condiciones Miguel de Vallon en cuarenta y cinco mil maravedies. XLVU.

- Pusola Cristóbal Jinete en cuarenta mil maravedies XLU.
- Pusola Fernando Vazquez treinta y ocho mil maravedies XXXVIIIU.
- Pusola Juan Bautista en cien ducados XXXVIIU
- Pusola Juan López en treinta y cuatro mil maravedies XXXIIIU
- Pusola Alonso Hernández en treinta y dos mil maravedies. XXXIIU
- Pusola Miguel de Vallon en treinta mil maravedies XXXU
- Pusola Pedro de Arenillas en veinte y ocho mil maravedies XXVIIIU.

- Pusola Rodrigo Fuente en veinte y siete mil e quinientos XXVIIUd
- Pusola Cristóbal Jinete en veinte y siete mil maravedíes XXVIIU
- Pusola Juan Bautista en veinte y seis mil maravedíes XXVIU
- Pusola Pedro de Arenillas en veinte y cinco mil XXVU
- Juan Bautista en veinte y cuatro mil maravedíes XXIIIIU.

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

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

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

Documento 2º.

Sevilla, 1586, enero, 24.

Poder de Francisco de Alfaro platero de masonería a su cuñado Juan Bautista de Baena para que en su nombre pueda pedir demandar y cobrar de la fábrica de la villa de Teba (Málaga) y de su mayordomo los maravedíes adeudados.

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

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Francisco de Alfaro platero de mazonería vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de Santa María otorgo y conozco que doy todo mi poder cumplido cuan bastante de derecho se requiere a Juan Bautista de Baena vecino de esta ciudad de Sevilla especialmente para que por mi y en

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

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

Documento 3º.

Sevilla, 1590, octubre, 30.

Concierto de Hernando de Ballesteros con el convento de San Francisco de Teba para hacer una cruz para dicho monasterio.

AHPSe. SPNSe.: Legajo 10839, oficio 17, libro 1º de 1595, fols.243 vuelto-244 recto.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Fernando de Ballesteros platero de mazoneria vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de Santa María otorgo y conozco que soy convenido y concertado con el padre Frey Francisco de Estrada de la orden del Señor San Francisco en nombre del monasterio y convento del señor San Francisco de la villa de Teba que esta presente en tal manera que yo sea obligado e me obligo de dar fecha y acabada a vista de oficiales que de ello sepan para el día de pascua de navidad que venidera de este año en que estamos de la fecha de esta carta una cruz de plata de la traza y modelo y dibujo contenida en la muestra que queda en poder del dicho padre Fray Francisco de Estrada Rubricada de su rubrica y de la mia e por la plata y hechura de la dicha cruz se me han de pagar ciento y veinte ducados en reales en esta manera los cincuenta ducados de ellos que ahora me da e paga el dicho padre fray Francisco de Estrada por mano de Francisco Martin y yo de las recibo realmente e con efecto en reales de plata que ellos valen en presencia de escribano público de Sevilla e testigos de ella y los setenta ducados restantes se

me han de pagar luego como haya fecho e acabada la dicha cruz e la aya visto los oficiales que de los dichos cincuenta ducados me doy por pagado a mi voluntad y si para el dicho dia de pascua de navidad de este año no hubiere fecha y acabada la dicha cruz e fecha y acabada no fuere de la forma e manera contenida en el dicho modelo consiento y fecho bien que el dicho padre fray Francisco de Estrada se pueda concertar con otra persona que la haga o por lo que mas les costare e por los dichos cincuenta ducados que asi tengo recibidos e por veinte mil maravedíes de pena que en el dicho caso me obligo de pagar e por todas las costas y menoscabos que sobre ello se le recrecieren se me pueda ejecutar con solamente su juramento y declaracion del dicho padre fray Francisco de Estrada e de quien su poder del dicho monasterio hubiere en otra para de que el relieve y para la paga e cumplimiento de ello doy poder a las justicias de su majestad ante quien esta carta pareciere para que por todo sean remedios y rigores del derecho cuya ejecuta y en otra manera e como por sentencia dicha por mi consentida e pasada en cosa juzgada me ejecuten compelan y apremien a lo no pagar e cumplir como dicho es exem^o las leyes y derechos de mi favor e la quede sin de la general renunciación e obligo mi persona e bienes avidos e por haber e yo Francisco Albadan escribano público de Sevilla doy que que en mi presencia e de los testigos de esta carta el dicho Fernando de Ballesteros recibio del dicho Francisco Martin los dichos cincuenta ducados en la dicha moneda de reales de plata y quedaron en su poder de que se dio por pagado a su voluntad y el dicho Francisco Martín del monasterio del señor San Francisco de la dicha villa de Teba en que declaro no tener parte ni derecho alguno. Fecha la carta en Sevilla en el oficio de mi el dicho escribano publico que doy fe que conozco a los dichos otorgantes en este registro s firmaron de sus nombres martes treinta dias del mes de octubre de mil e quinientos noventa años y siendo testigos Francisco de Bastida y Juan Barragan escribanos de Sevilla .

(firma) Fernando de Ballesteros.

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

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

Documento 4º.

Sevilla, 1595, junio, 27.

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

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

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Miguel de Peñaranda bordador vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de Santa María como principal obligado e yo Juan de Oviedo escultor vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de San

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

- Primeramente a de ir en el velo de difuntos sobre terciopelo negro bordado dos frisos uno alto e otro bajo conforme a los propios que yo el dicho Miguel de Peñaranda tengo para el dicho velo labrados los cuales frisos van unos cartones labrados de oro matizado a la greca y los frutos de sedas realzadas de oro y toda la opería de oro llano los dichos frisos están labrados sobre lienzo y se an de asentar sobre terciopelo y perfilarlos de punto de avito de seda carmesí y los lomos y arbejacos e frutos formados de torzal redondo que las hileras de medias trenzas e unas quentas que lleva de torzal redondo de plata a de llevar las retorchas de un lasilla en tomisas paguandas y al lado de las tomisas unos cordeles la de abajo cordeles paguandas de la tomisas y en la de arriba una guarda por la perdea fina y digo que habiendo esta obra bien fecha y acabada conforme tengo vale ciento y dos ducados y que lo que pasare de mas se lo dé de gracia a la iglesia el bordador y si no llegare se le quite y V. M. demandara cincuenta ducados con que dé el velo fecho y acabado y entonces le daran la demasia mandandolo V. M. ver y tasar y este el mi parecer en mi ausencia y lo firme de mi nombre Sebastián de Sicilia y digo que se entiende el terciopelo por que lo da la iglesia como visto e constituire Sebastián de Sicilia.

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

seis del mes de junio de mil e quinientos e noventa e cinco años testigos Diego Ponce y Gregorio de la Era, escribanos de Sevilla

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

La galería española de Luis Felipe de Orleáns y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba

José Antonio Vigara Zafra

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

RESUMEN

Este trabajo pretende un análisis de la misión ejecutada por el Barón Taylor en España, gracias a la cual se formó la Galería Española de Luis Felipe de Orleáns en 1838. Para ello se estudia la red de colaboradores que formó Taylor en Andalucía, que le permitieron obtener gran cantidad de obras pictóricas a muy bajo coste. Centrando esta investigación en el caso del patrimonio pictórico de Córdoba. Con ello se esperan extraer consecuencias relativas al análisis de la dispersión y el robo de obras de arte en España durante el siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Barón Taylor/ Coleccionismo/ Córdoba/ Diego Monroy/ Luis Felipe de Orleáns/ Patrimonio Pictórico/ siglo XIX.

Louis Philippe D'Orleans' spanish gallery and his connections with the pictorial heritage of Córdoba

ABSTRACT

This work aims an analysis of the mission executed by Baron Taylor in Spain, which supported the formation of Louis Philippe d'Orleans' Spanish Gallery of 1838. In order to do so, the network of assistants that Taylor trained in Andalusia is studied. It allowed him to obtain a great number of paintings in a very low cost. The article is focused in the pictorial heritage of Córdoba. This case study intends to provide readings about the dispersion and the theft of works of art in Spain during the 19th Century.

KEY WORDS: Baron Taylor/ Art Collection/ Córdoba/ Diego Monroy/ Louis Philippe d'Orleans/ Pictorial Heritage/ XIX century.

En 1838, Frank Hall Standish, viajero y coleccionista inglés, se quejaba de lo poco que el gobierno británico invertía en materia artística. En realidad, iba más allá, y se lamentaba de que su país no hubiera imitado la iniciativa llevada a cabo por el rey francés Luis Felipe de Orleáns, comprando obras de arte de la Península Ibérica:

“Very many pictures, of more or less merit, have been purchased by Baron Taylor in Andalusia; and with the additions from Madrid, Valencia, and London, the Spanish gallery in France will certainly be a very fine one. Why do we not follow the example of our neighbours? One of the many millions wasted in extraordinary expenditure by the late royal family and the Tory ministry would have furnished us forth most nobly with

* VIGARA ZAFRA, José Antonio: “La galería española de Luis Felipe de Orleáns y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba”, en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 649-664. Fecha de recepción: Junio de 2011.

pictures of every school;—and what have we now? An eleemosynary collection, which doubtless contains some good paintings, but is anything but important in proportion to the dignity of the nation:—and a debt which would have ruined any other save our own. Why have we not also the finest collection of coins in the world? If we look to the British Museum, the legacy of Mr. Payne Knight is perhaps worth as much as its trustees have ever collected. The national propensities of the British, a taste for field sports and the pleasures of the table, and rivalry in pomp of reception and splendour of establishment, are indeed at length giving way, although too slowly, to an amelioration in taste, and a growing regard for the fine arts is doubtless visible. Would that it were in my power to hasten the day when we might vie with other nations in elegance and politeness, as we have long done in arms and opulence...”¹.

La singularidad del citado testimonio de Standish², amigo y compañero de viaje del barón Taylor por España, radica en la importancia que desde el extranjero comenzó a darse a la pintura española³. Pero, sobre todo, nos informaba en fechas coetáneas de la que en palabras de Francisco Calvo Serraller “fue la más grande operación organizada en pos de obtener una colección de pinturas españolas” en el siglo XIX⁴. Se refería a la misión que el monarca francés, Luis Felipe de Orleans, encargó al barón Taylor con el objeto de adquirir obras capitales de la pintura española, para su posterior exposición en el Museo del Louvre⁵.

En efecto, el 7 de enero de 1838 se inauguró en París la Galería Española del Museo del Louvre en las salas de la Colonnade. Ciertamente, no resulta extraño el éxito de la misma, si tenemos en cuenta que contaba con más de cuatrocientos cincuenta cuadros de los más diversos pintores de la escuela española y de la calidad de muchos de estos lienzos, cuyas autorías fueron atribuidas a pintores tan destacables como El Greco, Velázquez, Murillo, Alonso Cano, Ribera, Valdés Leal o Goya, por citar sólo algunos de los integrantes de esta amplia nómina de autores que englobaron dicha galería.

1 STANDISH, F. H., *The shores of the Mediterranean*. London, R. Lumley, 1838, págs. 228-229.

2 La admiración de Standish hacia Luis Felipe de Orleans fue tal, que tras varios intentos por vender su colección al gobierno británico, decidió legarla al monarca francés en 1841, engrosando la colección de este último con 585 obras entre cuadros, dibujos y grabados. Vid. STANDISH, F. H., *Catalogue des tableaux, dessins, et gravures de la collection Standish, légués au Roi par M. F. H. Standish*. Paris, L'imprimerie de Crapelet, 1842.

3 Este tema ha sido tratado tanto por historiadores españoles como foráneos, coincidiendo la mayoría en que la diseminación de pintura española por distintos países europeos durante la primera mitad del siglo XIX, generó un gusto y un aprecio singular por la misma. Vid. CABANIS, J., *Le Musée espagnol de Louis Philippe*. Goya. Paris, Editions Gallimard, 1985; HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid, Taurus, 1988; GARCÍA FELGUERA, M. S., *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Alianza Editorial, 1991; AA. VV., *Manet/Velázquez: the French taste for Spanish painting*. New York, Metropolitan Museum of Art, 2003.

4 CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, pág. 88.

5 GRANGER, C., *L'Empereur et les Arts. La liste civile de Napoléon III*. Paris, École des Chartes, 2005, págs. 24-35.

Sin embargo, los incidentes revolucionarios de 1848 que apartaron del poder al último monarca francés y dieron comienzo a la II República, también cercenaron la vida de la citada galería, al menos en suelo galo. Luis Felipe de Orleáns, una vez depuesto de su cargo como rey de Francia, se exilió a Londres, y por supuesto, hasta allí trasladó su rica colección de pintura. Finalmente, tras la muerte de éste en agosto de 1850, su colección fue vendida por sus hijos en Londres en subasta pública. Dicha subasta fue organizada por los señores "Christie & Manson"⁶, en el número 8 de King Street en mayo de 1853, pasando la mayoría de estas obras a manos de coleccionistas británicos⁷.

Muchos han sido los estudios que desde entonces se han dedicado a analizar la citada galería en sus más diversos aspectos⁸. En ese sentido, algunos han incidido en la fortuna crítica de dicha colección y en la importancia que tuvo para la transmisión del gusto por la pintura española en Europa. Igualmente, se han centrado en localizar el destino de muchas de estos lienzos subastados en 1853⁹. Y también, contamos con investigaciones parciales de los personajes que intervinieron en esta misión, centradas principalmente en la figura del barón Taylor¹⁰, aunque no hemos de obviar las dedicadas a los pintores Adrien Dauzats¹¹ y Pharamond Blanchard¹², que secundaron a Taylor al frente de esta misión.

6 *Catalogue of a Portion of the Superb Effects, the property of his Majesty the late King Louis Philippe, which decorated the royal palace, the Chateau d'Eu; which will be sold by auction, by Messrs. Christie and Manson. May 5, 1853.* London, W. Clowes & Sons, 1853; *Catalogue of the Pictures forming the Celebrated Standish Collection, bequeathed to his Majesty, the late King Louis Philippe, by Frank Hall Standish, Esq.: which will be sold by auction, by Messrs. Christie and Manson. May 27 & 28, 1853.* London, W. Clowes & Sons, 1853.

7 Aunque muchas de las obras pasaron a manos de coleccionistas ingleses, su hijo Antonio, Duque de Montpensier, se quedó con cuadros muy representativos. Vid. RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, págs. 29-87.

8 Este tema tuvo muchísima repercusión, incluso en las mismas fechas en las que fue creada la galería, así fueron múltiples los críticos de arte que dejaron su opinión sobre este relevante acontecimiento. Vid. JUBINAL, A., *Notice sur M. le baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés par lui d'après les ordres du roi*. Paris, É. Pannier, 1837; BLAZE, H., "La Galerie espagnole au Louvre", *Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1837, págs. 532-543; DE MATOUGUES, B., "Le Musée Espagnol", *Le Lithographe*, 1838, págs. 65-79 y 105-118; CIRCOURT, A., "La Galerie espagnole", *France et Europe*, 25 mai et 25 juin 1838; DECAMPS, A., "Le Musée espagnol", *Le National*, 15 février 1838.

9 El estudio de Jeannine Baticle y Cristina Marinas es fundamental para conocer la autoría exacta de muchos de los pintores que integraron dicha galería. Vid. BATICLE, J., y MARINAS, C., *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*. Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981.

10 Los estudios dedicados a analizar las diferentes vertientes de la actividad profesional del barón Taylor han sido muy variados, aunque no todos han incidido en el plano que nos ocupa, el de su vinculación con el patrimonio. En ese sentido, los estudios más acertados sobre este tema los ofrecen Juan Plazaola, Jean Pierre Bernés, Éliane Maingot y Mohamed Chouaa, Vid. MAINGOT, E., *Le baron Taylor*. Paris, Editions de Bocard, 1963; BERNÉS, J. P., *Un Voyageur français en Espagne dans la première moitié du XIXe siècle: le Baron Taylor*. Tesis Doctoral Inédita, Universidad de París X Nanterre, 1973; PLAZAOLA ARTOLA, J., *Le baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*. Paris, Fondation Taylor, 1989, págs. 121-143; CHOUAA, M., *L'Espagne et la Maroc dans Le voyage pittoresque du Baron Taylor*. Tesis Doctoral, Paris III, 1993.

11 FOUICART, B., *Adrien Dauzats et Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France de baron Taylor*. Paris, 1990.

12 El estudio que Paul Guinard dedicó a ambos pintores, es a día de hoy, y a pesar de los años que han transcurrido desde su publicación, una de las investigaciones más concienzudas y mejor documentadas que se han realizado sobre la implicación de Dauzats y Blanchard en la misión del barón Taylor. Destacando por el nutrido aporte de fuentes documentales, aunque carece de un análisis crítico de lo que realmente fue esta misión artística por fuentes españolas. Vid. GUINARD, P., *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

En cambio, como ha señalado recientemente Alisa Luxenberg¹³, aún no se han analizado en profundidad todas las implicaciones del proceso de compra fraudulenta de obras de arte que llevaron a cabo Taylor, Dauzats y Blanchard; contando éstos con la inestimable ayuda de muchos ‘amigos’¹⁴ y testaferros españoles que les allanaron el camino para la consecución de innumerables piezas.

Así, el barón Taylor, gracias a los importantes contactos que tuvo dentro de la intelectualidad española, urdió toda una trama dedicada a la compra de pinturas, ya fuera de manera legal o ilegal¹⁵. De hecho, fueron muchos los que vieron en esta operación un gran negocio, y no pensaron en ningún momento el daño que se le hacía al patrimonio español.

En ese sentido, uno de sus colaboradores fue el pintor cordobés Diego José Monroy y Aguilera¹⁶. Este artista, supo aprovechar como tantos otros su condición de integrante de las Comisiones Provinciales de Monumentos. Gracias a este cargo, accedió a cientos de cuadros recogidos de los conventos desamortizados de la provincia de Córdoba, y extrajo algunos sin levantar las más mínimas sospechas. No obstante, atendiendo a la valiosa documentación localizada en los Archivos Nacionales de París, hemos podido determinar hasta donde llegó el grado de implicación de Monroy dentro de esta misión, e incluso conocer la procedencia y el paradero de las obras que expolió.

LA GESTACIÓN DE LA MISIÓN ‘SECRETA’ DEL BARÓN TAYLOR.

Con el pretexto de completar y realizar los dibujos correspondientes a su “Voyage pittoresque en Espagne”, el barón Taylor acudió a España junto con los pintores Dauzats y Blanchard, llegando a Cádiz el 15 de diciembre de 1835¹⁷. En efecto, esta noticia

13 La reciente investigación de Alisa Luxenberg, establece conexiones y paralelismos entre la Galería Española de Luis Felipe y el Museo Nacional de Madrid, creados en fechas similares, vid. LUXENBERG, A., *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835–1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*. Hampshire, Ashgate Publishing, 2008, págs. 1-11. Este estudio ya fue esbozado en un artículo anterior de la misma autora, donde se dedicó a explicar la conformación de la Galería de Luis Felipe, vid. LUXENBERG, A., “La Galería Española del Louvre (1838-1848): ética de adquisición, política de patrimonio”, *Goya*, 321, 2007, págs. 353-364.

14 El barón Taylor supo relacionarse con las altas esferas de la cultura española del momento. De hecho, fue amigo de las personalidades más influyentes del momento en materia de patrimonio artístico. Vid. MADRAZO, F., *Epistolario I*. Madrid, Museo del Prado, 1994.

15 Con respecto a la compra ilícita de obras de arte por parte de Taylor, hemos de advertir que dentro del presupuesto que le asignó el rey Luis Felipe de Orleans para la consecución de la misión, se estableció una partida de dinero, cuya razón de ser fue la de financiar regalos a diferentes conventos, como un medio para lograr seducir a los religiosos, adquiriendo así las piezas pretendidas. Vid. Archives Nacionales de París (en adelante A. N. P.), 0^a 1725. 3 Août 1838. Etat récapitulatif des dépenses occasionnées par la Mission qu’a remplie M^e le B^{on}. Taylor, pendant les années 1835, 1836 et 1837 pour acquisition de tableaux de l’Ecole Espagnole et d’objets d’art.

16 VIGARA ZAFRA, J. A., *La figura del artista en Andalucía en el tránsito de la modernidad a la contemporaneidad: el pintor cordobés Diego Monroy y Aguilera*. Trabajo de investigación inédito, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2009.

17 TAYLOR, I. J., *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d’Afrique, de Tanger a Tétuan*. Paris, Librairie de Gide Fils, 1826; PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*.

quedó reflejada en un artículo publicado en la revista "El Artista", que dirigían Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa, a la sazón amigos de Taylor y Dauzats. En el citado artículo, que muestra de manera ejemplar hasta donde llegaba la influencia del barón Taylor y la fundamental ayuda que le concedieron los Madrazo, se hizo saber al gobierno la llegada de éstos, pidiéndole encarecidamente que les dotasen de la ayuda necesaria para facilitar la labor literaria y artística que el barón Taylor y Dauzats estaban perfilando:

"La obra que se propone publicar en Paris el Sr. Baron Taylor, tendrá por título Viage pintoresco á España, y con sus numerosas láminas y con los testos que acompañarán á cada una de ellas, estamos seguros de que será la que mas contribuya á hacer conocer en Europa el verdadero carácter de las bellas artes españolas. El Baron Taylor no es un simple especulador político, un mero observador geógrafo ó un entusiasta novelista como la mayor parte de los autores que hasta ahora han escrito acerca de las cosas de España; el Baron Taylor es todo aquello y es además artista y poeta. Esto es decir que reúne todos los elementos necesarios para llevar á cabo dignamente el vasto plan de su obra; además, y sea dicho de paso, tenemos entendido que no ha perdonado gasto alguno para que sea enteramente digna de su autor y del ilustrado siglo XIX. Los Sres. Taylor y Dauzats pasarán una breve temporada en Madrid, donde esperamos que el gobierno les facilite todos los medios de reunir el mayor número posible de datos para su importante obra, y continuarán luego su viaje á las provincias litorales del mediterráneo. Al sentir y manifestar públicamente nuestros vivos deseos de que el mas brillante éxito corone los trabajos de estos ilustres extranjeros, lo hacemos no solo por un sentimiento de simpatía como artistas, mas tambien de gratitud como españoles¹⁸".

Sin duda, con este artículo pretendieron allanar el trabajo de los señores Taylor y Dauzats. Pero, también contrarrestar algunas opiniones que denunciaban la presencia de extranjeros en la Península Ibérica, cuyo único objetivo era el de comprar obras de arte, a consecuencia del clima tan propicio que se fraguó en España con la desamortización de Mendizábal y con la Primera Guerra Carlista¹⁹.

Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1989, págs. 137-178.

18 "El Baron Taylor.- Mr. Dauzats", *El Artista*, T. III, 1836, pág. 48.

19 Ya en 1835, el hispanista Louis Viardot, advertía que el momento para la adquisición de obras de arte era el más propicio a consecuencia del pésimo estado económico que asolaba al erario español, vid. VIARDOT, L., *Etudes sur l'histoire de institutions, de la littérature et des beaux arts en Espagne*. Paris, Paulin Éditeur, 1835, pág. 438:

"Je voudrais ensuite qu'il fût chargé de faire quelques achats de tableaux. Le moment est favorable, et l'occasion bonne à saisir. Toutes les grandes familles d'Espagne sont ruinées; il ne leur reste guère, de leur vieille splendeur, que des troupes de valets dont la livrée tombe en guenilles, et des galeries de tableaux qui seront bientôt exposés au grand air, faute de toit pour les couvrir. D'une autre part, les couvens sont menacés; on ne peut tarder de rendre leurs biens de main-morte à l'agriculture, leurs vastesbâtimens à l'industrie, leurs reclus à la population; alors toute la défroque sera mise à l'encan. En vérité, avec les nobles et les moines, il y a, comme on dit, de bonnes affaires à faire, et l'on serait bien maladroît si le bénéfice des tableaux revendus en France ne payait toutes les dépenses du voyage; y compris même celles du grand ouvrage qui, réunissant les travaux de ses membres, perpétuerait, dans un livre monumental, le souvenir de l'expédition..."

Es curioso advertir, como uno de los personajes españoles más cercanos a Taylor, el escritor Mariano José de Larra²⁰, fue el primero en denunciar al erudito francés en un artículo anónimo que apareció en la “Revista Mensajero” en agosto de 1835, donde sin citar nombres concretos, dejaba entrever la misión del barón, y llamaba la atención sobre las tropelías que éste y sus secuaces podrían ejercer en suelo hispano si el gobierno no tomaba las medidas necesarias para evitarlo²¹.

Aunque desde un comienzo intentaron llevar a cabo de forma secreta la misión que les encomendó Luis Felipe de Orleans²². Ésta era conocida por un nutrido colectivo de la intelectualidad y de la aristocracia española, que no dudaron en ayudar, halagar y hacer negocio con el barón Taylor²³.

Así, pese a las advertencias de las intenciones del barón Taylor, éste logró llevar a cabo su misión entre el 27 de octubre de 1835 y el 27 de abril de 1837. En ese tiempo, y sin apenas contratiempos, consiguió adquirir y trasladar a París cuatrocientos cincuenta y cuatro cuadros²⁴. Tan magna operación, como ya hemos comentado con anterioridad, necesitó de un nutrido grupo de colaboradores que actuaron sobre todo en Andalucía, de donde procedía el grueso de la incautación.

20 RUMEAU, A., “Mariano José de Larra et le baron Taylor: le Voyage pittoresque en Espagne”, *Revue de Littérature Comparée*, 3, juillet-septembre 1936, págs. 477-493.

21 Este perspicaz artículo de Mariano José de Larra se publicó bajo el seudónimo de *Figaro*, cuando residía en París, vid. DE LARRA, M. J., “Conventos españoles. Tesoros artísticos encerrados en ellos”, *Revista Mensajero*, 156, 3 de agosto de 1835:

“... ¿Qué no ha perdido la Francia por no haber pensado al principio de su Revolución en un ramo tan importante? ¿Qué de quejas no alcanzan hoy al cielo, estériles ya por desgracia y muy tardías? No sabemos hasta qué punto será apreciado nuestro patriotismo - si es que llega siquiera a los oídos de alguien, si es que encuentra eso -. Pero si nos apresuramos a hacer presente al Gobierno, para excusarnos de visionarios, que esos mismos extranjeros que creen conocer nuestra posición, se ocupan en el día de salvar esos tesoros artísticos de nuestra España; pero en salvarlos para ellos. Sabemos positivamente que un establecimiento literario, en París, trata de enviar a nuestro suelo, con anuencia y protección de su Gobierno, comisionados encargados de diseñar o de comprar a cualquier costa cuanto puedan encontrar en punto a cuadros y manuscritos, etc., etc. ¿Podremos fiarnos en que estos objetos no les serán vendidos? ¿Podremos suponer a sus poseedores tan poco perspicaces que no vean al ojo su agonía? ¿Deberemos ponernos en manos de su delicadeza? Repetimos que lo sabemos positivamente, y lo podemos decir con tanta más independencia cuanto que hemos arrancado casualmente el secreto, y que no nos ha sido confiado.

Hagamos, pues, nosotros lo que los extranjeros piensan hacer, y apresurémonos; porque acaso el día de las venganzas, o el del triunfo completo de la buena causa, no esté lejos; y el día de enmendar una imprevisión, si la cometiésemos, no volvería a presentarse jamás...”

22 PLAZAOLA ARTOLA, J., Op. Cit., pág. 124.

23 *Ibidem*, pág. 132:

“...Le 9 décembre Dauzats embrassait Taylor à Séville. A partir de cette date, on peut suivre au jour le jour, dans les carnets de Dauzats, leur pérégrination en Andalousie: Séville, Cadix, Puerto de Santa María, Sanlúcar. Ils sont invités dans les familles les plus distinguées. Ils visitent à Séville le musée privé de M. Bravo, la collection de Julian Williams, un riche commerçant anglais qui possédait très beaux Murillo, et celle de Don Manuel López Cepero, le célèbre chanoine de la cathédrale, passionné d'art et de politique. Ils resserrèrent leurs liens d'amitié avec Fernán Caballero, l'illustre écrivain, devenue par son nouveau mariage, marquise del Arco-Hermoso. Cependant, ils n'oubliaient pas leur objectif principal: dessiner et... acheter”.

24 El grueso de la misión del barón Taylor salió tal y como éste la había diseñado, aunque sí tuvieron diversos problemas originados por la guerra carlista que asolaba zonas cercanas a Andalucía. Vid. GUINARD, P., Op. Cit., págs. 202-203.

EL CÍRCULO DE TESTAFERROS ANDALUCES DEL BARÓN TAYLOR: DIEGO MONROY Y AGUILERA, EL “CHAMARILERO” CORDOBÉS.

Sin lugar a dudas, fue Andalucía la zona más afectada por el expolio practicado por el barón Taylor. Ya advertía George Borrow al encontrarse con Taylor en Sevilla, que éste se centró principalmente en comprar cuadros en las distintas provincias andaluzas, por ser éstas “las tierras de las artes”²⁵, y contener el mayor número de obras de la denominada escuela andaluza, que a la postre fue la que más interesó a los franceses²⁶.

En Andalucía, tejieron una red perfectamente articulada a partir de marchantes de obras de arte y testaferros que trabajaron directamente para el barón Taylor, supervisados y coordinados en gran medida por Dauzats²⁷.

Los integrantes de esta red, fueron en su mayoría personalidades pertenecientes a las élites de la sociedad civil y religiosa, tal es el caso por ejemplo de Manuel López Cepero. De igual manera, tuvieron un papel muy destacado comerciantes y diplomáticos franceses e ingleses como Julián Williams, Alphonse de Rayneval, Antoine de Dominé o Louis Buisson, que residían principalmente en Sevilla y Cádiz, y que gracias al menor control que el Estado ejercía sobre ellos y a la inmunidad diplomática de algunos de éstos, desarrollaron sin problemas sus actividades de compra de obras de arte²⁸. Por último, y no menos importante para el éxito de esta misión, disfrutó de la ayuda de distintos profesionales vinculados al mundo de las artes, en su mayoría pintores, como por ejemplo José Bueno, José Antonio de Mesa, José María Escacena y el propio Diego Monroy. Éstos le vendieron a Taylor obras procedentes de sus colecciones particulares, y además actuaron

25 BORROW, G. H., *The bible in Spain; or, The journeys, adventures, and imprisonments of an Englishman, in an attempt to circulate the scriptures in the peninsula*. London, Jonh Murray, 1843, págs. 319-320:

“...as I was passing by the portal of a large gloomy house near the gate of Xeres, two individuals dressed in zamarras emerged from the archway, and were about to cross my path, when one, looking in my face, suddenly started back exclaiming in the purest and most melodious French : What do I see ? If my eyes do not deceive me—it is himself. Yes, the very same as I saw him first at Bayonne ; then long subsequently beneath the brick wall at Novogorod; then beside the Bosphorus; and last at—at—Oh, my respectable and cherished friend, where was it that I had last the felicity of seeing your well remembered and most remarkable physiognomy ? Myself. — It was in the south of Ireland, if I mistake not. Was it not there that I introduced you to the sorcerer who tamed the savage horses by a single whisper into their ear? But tell me what brings you to Spain and Andalusia, the last place where I should have expected to find you?

Baron Taylor. — And wherefore, my most respectable B...? Is not Spain the land of the arts; and is not Andalusia of all Spain that portion which has produced the noblest monuments of artistic excellence and inspiration. Surely you know enough of me to be aware that the arts are my passion; that I am incapable of imagining a more exalted enjoyment than to gaze in adoration on a noble picture. O come with me! For you too have a soul capable of appreciating what is lovely and exalted; a soul delicate and sensitive. Come with me and I will show you a Murillo, such as...”

26 CALVO SERRALLER, F., *Op. Cit.*, págs. 82-84.

27 Los viajes de Adrién Dauzats por Andalucía están perfectamente documentados en el trabajo de Paul Guinard, y nos permiten ver la importancia que tuvo el núcleo andaluz para el desarrollo de la misión dirigida por el barón Taylor. Vid. GUINARD, P., *Op. Cit.*, págs. 426-430.

28 Sobre el papel de los diplomáticos británicos en la compra de obras de arte españolas. Vid. GLENDINNING, N., “Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England”, *The Burlington Magazine*, 131, febrero 1989, págs. 117-126.

como intermediarios para la compra de cuadros, e incluso restauraron muchas de estas pinturas antes de ser enviadas a París.

Las dos principales ciudades donde se realizaron el grueso de las compras fueron Sevilla y Cádiz, y en menor medida, Granada y Córdoba, no teniendo constancia de que hubieran actuado en alguna otra capital andaluza.

Por los datos extraídos en los Archivos Nacionales de París, estamos en condiciones de afirmar que la mayoría de los integrantes de la red comercial urdida por el barón Taylor, mantuvieron relaciones de amistad y estuvieron en contacto entre sí continuamente. Muestra de ello son los encuentros continuos que tuvo el barón Taylor con Manuel López Cepero, o los de Louis Buisson con Aniceto Bravo²⁹.

Desde el inicio de las operaciones, fueron muy escrupulosos a la hora de emitir recibos por cada una de las compras que se llevaron a cabo, ya que en una hipotética reclamación de alguna de las pinturas, el recibo correspondiente demostraría la legitimidad de la adquisición. E incluso, la mayoría de estos recibos iban traducidos al francés, para una mejor comprensión por parte de las autoridades judiciales. Además, el barón Taylor remitió un listado completo con todos los gastos que ocasionó la nombrada misión, donde pormenorizaba cada uno de los pagos que realizó, indicando la persona, la fecha y el importe que se le remitía a cada uno de ellos. De esta manera, sabemos que aunque el total de la misión costó 1.283.737,77 francos, lo destinado a la compra de obras de arte fue exactamente 1.159.658,40 francos³⁰.

El gran núcleo de todas estas actividades fue Sevilla. En dicha ciudad, se localizaron las mejores y más completas colecciones de pinturas en manos de un reducido número de coleccionistas, pero además fue allí donde el barón Taylor reclutó un buen número de los contactos y testaferros que trabajaron para él. Por lo tanto, fue Sevilla el punto principal en torno al cual se articularon todas las operaciones de esta misión en tierras andaluzas. El grueso de sus más activos colaboradores se halló en dicha ciudad, pero las actuaciones de los mismos se extendieron desde Córdoba a Cádiz, destacando los siguientes:

Manuel López Cepero³¹, canónigo de la Catedral, coleccionista, primer director del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla y amigo del barón Taylor. Y sin lugar a dudas, uno de los que mejores obras le vendió. Pero además, utilizó sus influyentes contactos para conseguir diversas pinturas para la galería de Luis Felipe de Orleáns, hecho que podemos constatar gracias a un recibo de 30 de enero de 1837 donde expresa como ha vendido algunos cuadros de su colección al barón Taylor y ha

29 MERCHÁN CANTISÁN, R., *El deán López-Cepero y su colección pictórica*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979, págs. 39-42.

30 A. N. P., 0^a 1275, Prix de l'acquisition faite par Mr. Le B^{on}. Taylor, de tableaux de l'Ecole Espagnole et de divers objets d'art; fruits de voyage, dépenses diverses. 3 agosto 1838.

31 Le vendió obras de su colección privada por el valor de 66.675 francos.

mediado para la compra de otros entre varios de sus amigos³², o su influencia para la venta del “Ecce-Homo” de Murillo procedente de la Catedral de Sevilla³³.

José María Escacena y Daza³⁴, fue pintor, restaurador, coleccionista³⁵ e incluso guía turístico³⁶. Su relación con el barón Taylor y con Julián Williams³⁷ fue crucial para la obtención de muchas de las pinturas que posteriormente se enviaron a París. “Josef Escacena”, como firmaba sus recibos, ejerció de intermediario en la compra de pinturas para Taylor, tanto en Sevilla como en Cádiz:

“He vendido al Señor Baron de Taylor los tres cuadros siguientes y cuarenta y siete estampas todo lo que he entregado á Dn. José Escacena de quien he recibido cinco mil y quinientos reales de vellon en que fueron ajustados:1. Cristo con la Cruz á Cuestas/1. Sacrificio de Abrahám/1. Pais de Verghem/47. Estampas de grabado español. Cadiz Mayo 16 de 1836, Manuel Saenz de Tejada³⁸”.

Por estos trabajos recibió un 8% de la tasación de cada una de las obras³⁹. De igual manera, también le vendió varias obras de su propia colección por un valor de 44.208 reales de vellón, según consta en recibo de 28 de diciembre de 1836⁴⁰.

Julián B. Williams, vicecónsul británico en Sevilla, experto coleccionista de pintura, y según Richard Ford, el hombre al que tenía que visitar todo inglés que quisiera conocer en profundidad la ciudad de Sevilla y la pintura de la escuela andaluza⁴¹. Su

32 A. N. P., 0^a 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole. 30 de enero de 1837:

“He recibido del Sr. Baron Taylor treinta mil pesetas por el valor de algunos cuadros de mi propiedad que le he vendido y de otros que por mi mediacion ha comprado á varios de mis amigos. Sevilla y Enero 30 de 1837. Manuel Lopez Cepero”.

33 GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pág. 22.

34 VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, Editorial Sever-Cuesta, 1981, pág. 33-34.

35 CÓMEZ RAMOS, R., “Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1993, pág. 162-163.

36 DRUMMOND HAY, J. H., *Western Barbary: Its wild tribes and savage animals*. London, John Murray, 1844, pág. 5.

37 HOWARTH, D., *The invention of Spain: cultural relations between Britain and Spain, 1770-1870*. Manchester, Manchester University Press, 2007, pág.172.

38 Constan un total de tres recibos donde actúa de intermediario en la compra de varias pinturas a favor del barón Taylor. Vid. A. N. P., 0^a 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole.

39 En los Archivos Nacionales de París, hemos constatado dos recibos donde se muestra su labor como intermediario en la compra de pintura para el barón Taylor, y los porcentajes que recibió por cada una de estas ventas. Vid. A. N. P., 0^a 1725. Acquisition de tableaux espagnols. Compte de M^e Taylor. Cadeaux à divers:

“He recibido de los Sres. Baron Taylor y el Sr Dn Alfonso de Rayneval la cantidad de dos mil ochocientos doce reales de vellon por compra echa de barías pinturas al oleo a valor de treinta y seis mil quatrocientos reales de vellon a razon de ocho por cien según costumbre. Cadiz 14 de Mayo 1836. Josef Escacena.

Recibi del Sr. Baron Taylor seiscientos reales vellon por mi comision de la compra de pinturas de importe siete mil quinientos reales de vellon para que conste doy la presente. Cadiz 16 de mayo 1836. Josef Escacena”.

40 A. N. P., 0^a 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole, 28 diciembre 1836:

“Reciví del Sr. Baron Taylor la catida de quarenta y quatro mil dociento y ocho en reales de vellon por la benta de baríos quadro y para que coste lo firmo en Sevilla a 28 de diciembre de 1836. Josef Escacena”.

41 FORD, R., *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa que describe el país y sus ciudades, los*

colección de pintura fue muy valorada por sus coetáneos, aunque despertó los recelos de muchos de ellos, que no vieron con buenos ojos las continuas ventas que éste realizaba a extranjeros. En ese sentido, Vicente Álvarez Miranda recoge un texto de un cronista de la época, pidiéndole que cesara la venta de pinturas de su colección:

“Al terminar la descripción de esta galería, el escritor antes mencionado, sintiendo vivamente que el Sr. Williams se haya deshecho de muchas obras, tanto de la escuela sevillana, como de las estanjeras, que eran el mas precioso ornamento de su coleccion, añade: como amantes de Sevilla é interesados en sus glorias, nos atrevemos á suplicarle que conserve las existentes, en lo cual veran los aficionados á las artes un servicio de no poca monta. Si el señor Williams fuese español, no hubiéramos titubeado en dirigirle un cargo, y cargo tal vez severo por enagenacion semejante; pero recordamos que pertenece á otra nacion y en este concepto solo nos toca rogarle que no saque de nuestro suelo joyas que en él ha recogido, y que en último resultado son esencialmente españolas⁴²”.

Pese a estas suplicas, el vicecónsul británico continuó realizando transacciones económicas con las pinturas de su colección, y al barón Taylor le vendió diversos lienzos por valor de 38.492 francos⁴³. Pero su relación con Taylor fue más allá, y ejerció de marchante para éste, recogiendo y pagando obras en su nombre⁴⁴.

Antoine de Dominé, negociante francés afincado en Sevilla, que junto con Louis Buisson, fueron los que más trabajaron como marchantes para el barón Taylor. Actuó en la ciudad de Sevilla entre 1836 y 1837, vendiéndole a Taylor obras de Zurbarán, Murillo o Herrera el Viejo, por un valor cercano a los 90.000 francos⁴⁵.

Louis Buisson, comerciante francés residente en Sevilla, y que ejerció como marchante y testaferro del barón Taylor y de Dauzats. Recibió un total de 8.000 reales de vellón por sus

nativos y sus costumbres; las antigüedades, religión, leyendas, bellas artes, literatura, deportes y gastronomía. Madrid, Ediciones Turner, 1988, pág. 242:

“Las colecciones más ricas son las de nuestro estimadísimo amigo don Julián, el vicecónsul inglés, quien, sin la menor duda, es el primer juez de Europa por lo que al arte español se refiere; su museo particular, sin embargo, es una sombra de otros tiempos, ya que las mejores piezas están en Inglaterra, Francia y Rusia, y especialmente, en París, debido a que el señor Standish, que compró muchas, legó su colección a Luis Felipe”.

42 ÁLVAREZ MIRANDA, V., *Glorias de Sevilla: En armas, letras, ciencias, artes, tradiciones, monumentos, edificios, caracteres, costumbres, estilos, fiestas y espectáculos*. Sevilla, Carlos Santigosa editor, 1849, pág. 148.

43 Constan cuatro recibos de Julián Williams por venta de pinturas fechados en 9 y 10 de enero de 1836, 25 de abril de 1836 y 3 de septiembre de 1836, vid. A. N. P., 0⁴ 1725, Acquisition de tableaux espagnols. Compte de M^r Taylor. Etat des dépenses relatives à la mission de M. le Baron Taylor, en Espagne, pendant les années 1835, 1836 et 1837.

44 A. N. P., 0⁴ 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole. 31 juillet 1837:

“He recibido de Mr. Dauzats por mano del Sr. D. Julian Williams la cantidad de sesenta mil reales de vellon. Sevilla 31 de julio 1837. Francisco Carassa”.

45 De Antoine de Dominé contamos con varios recibos fechados en 6, 25, 26 y 28 de mayo de 1836, 2 de octubre de 1836, 29 de agosto de 1837, vid. A. N. P., 0⁴ 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole.

actuaciones como intermediario en la venta de obras de arte⁴⁶. Sus intervenciones fueron cruciales ya que convenció a Aniceto Bravo⁴⁷ para la venta de muchas de las mejores obras que atesoraba en su galería por un montante total de 486.000 reales de vellón⁴⁸.

Si estos fueron los más señalados intermediarios del barón Taylor y los que efectuaron la mayoría de los negocios relacionados con la compra de pinturas en tierras andaluzas, en la ciudad de Córdoba, estas actividades fueron monopolizadas por Diego Monroy.

Monroy en calidad de pintor, coleccionista, miembro de la Comisión Artística y Científica y director del Museo Provincial de Bellas Artes, desarrolló un papel preponderante sobre el patrimonio cordobés proveniente de los conventos exclaustrados. Esto unido a sus relaciones con los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo situaron a los ojos del barón Taylor como la principal personalidad con la que contar para llevar a cabo sus propósitos en la ciudad de Córdoba, y en efecto, así sucedió.

Entre el 19 de abril de 1836 y el 18 de julio de 1837, Monroy efectuó hasta seis operaciones documentadas de compra y venta de cuadros por valor de la nada despreciable cifra de casi 80.000 reales de vellón. La mayoría de las ocasiones, se trató de compras efectuadas de forma fraudulenta, o bien, le vendió piezas de su colección particular. En otras ocasiones actuó como intermediario para la compra de pintura a otros coleccionistas cordobeses. En ese sentido, y como hemos constatado en los recibos a su nombre, tuvo relaciones con personalidades relevantes de la red tejida por el barón Taylor como Alphonse de Rayneval (hijo del embajador francés en Madrid), Dauzats, y fundamentalmente,

46 A. N. P., 0^a 1725, Acquisition de tableaux espagnols. Compte de M^r Taylor. Cadeaux à divers:

"J'ai reçu monsieur Dauzats la somme de huit mille reaux vellon pour commission qu'il m'avonée sur l'achat des tableaux qu'il a fait par moi intermeditation. Seville Sep 1837. Luis Buisson".

47 En 1844, José Amador de los Ríos apuntaba que la galería de Aniceto Bravo contaba con 840 cuadros, constituyendo la más numerosa de la época en Sevilla, vid. AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Sevilla pintoresca ó descripción de sus mas célebres monumentos artisticos*. Sevilla, Francisco Álvarez y C. ^a, 1844, págs. 409-450.

48 Las compras efectuadas a Aniceto Bravo por mediación de Louis Buisson se constatan gracias a tres recibos fechados en 3 de octubre de 1836, 23 de noviembre de 1836 y 1 de septiembre de 1837, vid. A. N. P., 0^a 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole:

"He recibido del Sor. Dn. Luis Bouisson la cantidad de cincuenta mil reales de vellon importe de dos cuadros que representa el uno á santa Maria Magdalena calificada por todos los inteligentes por de Murillo, y el otro á San Pablo firmado por Jose Rivera conocido por El Españolito. Sevilla 3 de octubre de 1836. Aniceto Bravo.

He recibido del Sor. Dn. Luis Buisson la cantidad de treinta y seis mil reales de vellon por dos cuadros que el uno representa el Castillo de Emaus y el otro á Sn. Pedro ambos calificados por de Velazquez por los inteligentes, y por haberse estraviado el recibo doi el presente por duplicado. Sevilla 23 de Noviembre de 1836. Aniceto Bravo.

He recibido del Sor. Dn. Luis Bouisson la cantidad de cuatro ciento mil reales de vellon, importe de cinco cuadros del tenor siguiente; un Salvador y San Juan de Murillo según los inteligentes; una tabla del Sor. de Juan de Juanes; una Magdalena de Cano, según unos y de Cerezo según otros; la Alameda de Sevilla de Velázquez, y San Pedro de Herrera el Viejo.

Sevilla 1^{er} de Setiembre de 1837. Aniceto Bravo.

Je déclare que les tableaux ci dessus ont été achetés par ordre et pour compte de M. Dauzats de qui j'ai reçu leur moutant. L. Buisson".

con Louis Buisson, uno de los más activos marchantes de Taylor, hecho que podemos validar gracias a una carta que dirigió a Monroy:

“Cordoba 23 de Diciembre de 1836

Sevilla, Sr. Dn. Luis Buisson

Muy Sr. Mio: he recibido su estimada del 20 del presente inclusa la letra de los tres mil reales, que hoy he cobrado, y entregado al dueño dela partida de aceite, que es el mismo de quien V. me abla en la suya; y quedará encerrado hasta su aviso.

Los demas encargos hay esperanzas de poder recogerlos yo no lo descuido, y cuando haya alguna noticia de ellos lo avisare al momento, que es cuanto por ahora puedo hacer. Soy siempre su Affmo. servidor. Diego Monroy y Aguilera⁴⁹”.

Esta carta nos evidencia como fue Louis Buisson quien supervisó gran parte de las operaciones que se cerraron en la zona de Córdoba y Sevilla. De igual manera, nos indica que Diego Monroy estuvo en continua comunicación con él, teniéndolo al tanto de todas las operaciones que llevó a cabo. Y por otro lado, alude a 3.000 reales de vellón que cobró y que constan en la lista de pagos efectuados por el barón Taylor⁵⁰, pero del que no hemos hallado su recibo correspondiente, por lo tanto desconocemos en calidad de que concepto se le expidió dicho recibo, aunque todos los indicios nos llevan a pensar que fue por la venta de cuadros.

En cuanto a las ventas de pinturas de Monroy a Taylor, éstas se produjeron en momentos clave, que facilitaron la extracción de las mismas, ya que muchos de los lienzos recogidos de los conventos exclaustrados de la ciudad se hallaban depositados en un salón de las Escuelas Pías y en el ex-convento de San Pablo, a los que Monroy tenía fácil acceso al ser el depositario de la llave del mismo. Así mismo, coincidieron con la invasión del general carlista Gómez, que gobernó y saqueó Córdoba desde el 30 de septiembre hasta el 13 de octubre de 1836, tiempo en el que se dio un clima de gran confusión, que sin duda, favoreció la rapiña de obras de arte⁵¹.

Los dos primeros recibos fueron expedidos en 19 de abril de 1836⁵², el primero de ellos alude a cinco pinturas de diferentes tamaños de las que no se indica la autoría, vendidas directamente al barón Taylor por el valor de 13.000 reales de vellón⁵³. Ya hace tiempo que fueron identificadas algunas de ellas por Baticle y

49 A. N. P., 0⁴ 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Dépenser diverse, Carta dirigida a Luis Buisson, 23 diciembre de 1836.

50 A. N. P., 0⁴ 1725, Acquisition de tableaux espagnols. Compte de M^e Taylor. Etat des dépenses relatives à la mission de M. le Baron Taylor, en Espagne, pendant les années 1835, 1836 et 1837.

51 RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M., *Anales de la ciudad de Córdoba. Desde el Siglo XIII y año 1230 en que fue conquistada por el Santo rey don Fernando III, hasta el de 1850*. Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1948, págs. 278-304.

52 Gracias al *Diario* de Dauzats, sabemos que estuvo en Córdoba junto con el barón Taylor el 5 de abril de 1836, por lo que pudieron haber entrado en contacto con Diego Monroy para encargarle diversas compras, vid. GUINARD, P., Op. Cit., pág. 427.

53 Este primer recibo de 19 de abril de 1836 viene con su correspondiente traducción en francés, vid. A. N. P., 0⁴ 1275 Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835,

Marinas, tratándose pues de dos obras de Pedro Romana, que fueron atribuidas en esas fechas a Pedro de Córdoba⁵⁴, tal y como lo muestra el primer catálogo de dicha galería, donde fueron citadas: “La Flagelación”⁵⁵ de la Gemälgalerie de Dresde y “La Muerte de San Jerónimo”⁵⁶, siendo estas las únicas obras que se anotan en el citado catálogo como originales de Pedro Romana.

En ese sentido, discrepamos de las afirmaciones que mantiene José María Palencia⁵⁷, según las cuales Monroy le vendió a Taylor el grupo entero del disperso retablo de la nave de la Epístola de la iglesia de San Nicolás de la Villa⁵⁸, cuyas obras fueron repuestas con lienzos de la mano del propio Diego Monroy⁵⁹. Una muestra evidente de lo que decimos, es que ninguna de las obras que supuestamente englobaron el citado retablo viene indicada en el “Catálogo de los cuadros de la Galería de Luis Felipe de Orleáns”, algo que denota que no fueron vendidas al menos para formar parte de dicha colección, ya que el citado catálogo fue sumamente exhaustivo. Por lo tanto, a la luz de las pruebas documentales, lo que está claro es que Monroy en estas fechas vendió “La Flagelación” de Dresde y “La Muerte de San Jerónimo”⁶⁰, que probablemente procedieron del convento de San Jerónimo de Valparaíso de Córdoba⁶¹. En cuanto a dos obras más de Pedro de Romana, que formaron parte del

1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole, 19 de abril de 1836:

“He recibido del Sr. Baron Taylor, la cantidad de trece mil reales vellon por cinco cuadros orijinales de diferentes autores pintados en lienzo y de distintos tamaños. Cordoba 19 de abril de 1836. Son 5 cuadros orijinales. Diego Monroy y Aguilera.

J'ai reçu de Monsieur le Baron Taylor la somme de treize mille réaux de vellon pour cinq tableaux originaux de differents auteur, penits sur toile et de diferentes grandeurs. Cordoue 19 Avril 1836. Diego de Monroy et Aguilera”.

54 BATICLE, J., y MARINAS, C., Op. Cit., págs. 72-73.

55 Según Antonio Urquizar Herrera, *La Flagelación* no es de la autoría de Pedro Romana. Además no correspondería al antiguo retablo de la iglesia de San Nicolás de la Villa como han indicado Jeannine Baticle y Cristina Marinas haciendo caso de las afirmaciones de Post. Vid. URQUÍZAR HERRERA, A., *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001, pág. 41.

56 En dicho catálogo vienen documentados y numerados ambos cuadros como 78 y 79 respectivamente, vid. *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du musée royal au Louvre*. Paris, Imprimerie de Crapelet, 1838, pág. 25.

57 PALENCIA CERREZO, J. M., *Museo de Bellas Artes de Córdoba: Colecciones fundacionales (1835-1868)*. Córdoba, Museo de Bellas Artes de Córdoba, 1997, pág. 8.

58 El altar de Pedro Romana en la iglesia de San Nicolás de la Villa estaba formado por *La Anunciación* del Victoria and Albert Museum, *La Virgen con el Niño* de la Hispanic Society, y *La Visitación* de una colección particular, ninguna de estas obras se cita en el catálogo de la galería de Luis Felipe de Orleáns, vid. URQUÍZAR HERRERA, A., Op. Cit., pág. 41.

59 Sobre las sustituciones de las obras de Pedro Romana por las de Diego Monroy, vid. MADDOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar: Córdoba*. Valladolid, Ámbito, 1987, pág. 125:

“...en el altar de la derecha se ven una Anunciación en un lado, la Visitación de Ntra. Sra. en otro, y en el último cuerpo la Virgen María con el niño Jesús, obras del citado D. Diego Monroy, que fueron puestas hace pocos años en lugar de otras que representaban iguales asuntos, al parecer del antiguo pintor cordobés (del siglo XV) Pedro de Córdoba...”

SEQUEIROS PUMAR, C., *Estudio histórico-artístico de la iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y la Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, págs. 124-125.

60 El paradero de esta obra es desconocido, BATICLE, J., y MARINAS, C., Op. Cit., pág. 73.

61 PALENCIA CERREZO, J. M., Op. Cit., pág. 9.

catálogo de ventas efectuadas en Londres en 1853, poco se puede aportar, ya que se desconoce el paradero actual de las mismas, y ni siquiera se citó su iconografía en el catálogo de venta de 1853⁶². Sin embargo, conociendo la forma de actuar de Diego Monroy, bien pudo haberlas vendidas a otro comprador, ya que no sólo comerció con el barón Taylor, sino con otros muchos coleccionistas coetáneos⁶³.

Pero además, con fecha 19 de abril de 1836, hay un segundo recibo en el que se le pagaron a Monroy 350 piastres fortes (aproximadamente unos 1.800 francos) que no ha citado la historiografía:

“J’attesté à M. Monroy, directeur de l’académie de Cordoue, deux tableaux pour la somme de 200 piastres fortes, et qu’il a payé 150 piastres trois autres tableaux qui lui ont été cédés par une dame de la ville. Cordoue le 19 Avril 1836. Alphonse de Rayneval⁶⁴”.

Aunque desconocemos a que obras se refiere este recibo, si nos evidencia como funcionó esta red de testaferros organizada por el barón Taylor. Así, su amigo e hijo del embajador francés en España, Alphonse de Rayneval notificó la entrega a Monroy de cierta cantidad de dinero a cambio cinco cuadros, dos obtenidos de la colección particular del propio Diego Monroy, y los tres restantes de una coleccionista cordobesa. Todo ello nos habla de cómo Monroy, concedor del patrimonio pictórico cordobés, actuó como intermediario en la venta de dichos cuadros.

A finales de 1836, Córdoba se hallaba en un clima de gran inestabilidad, debido a las incursiones de los carlistas en Andalucía, que entraron en la ciudad el 30 de septiembre⁶⁵. Todo esto generó un ambiente de profusos desórdenes, muy propicio para el robo de obras de arte. Pues bien, de estas fechas constan dos recibos más, uno de 19 de septiembre y otro de 4 de diciembre. En el primero se dio cuenta de 8.000 reales de vellón que recibió Monroy por varias pinturas, sin especificar ni la autoría ni la iconografía de ninguna de ellas⁶⁶. Mientras que el segundo⁶⁷, sí entra más en detalle, y señala que recibió 2.000 reales de vellón por un cuadro de Antonio

62 BATICLE, J., y MARINAS, C., Op. Cit., págs. 267-269.

63 RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T., *Paseos por Córdoba ó sean Apuntes para su Historia*. Córdoba, Librería Luque, 1976, pág. 265-266.

64 A. N. P., 0^a 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole, 19 de abril de 1836.

65 BULLÓN DE MENDOZA, A., *La expedición del General Gómez*. Madrid, Editora Nacional, 1984.

66 El recibo viene con su correspondiente traducción en francés anexa, vid. A. N. P., 0^a 1275 Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole, 19 de septiembre de 1836:

“Recivi del Sr. Baron Taylor ocho mil reales de varias pinturas que le he proporcionado y para que conste lo firmo en Cordoba á 19 de septiembre de 1836.

Diego Monroy y Aguilera.

J’ai reçu de monsieur Le Baron Taylor huit mille réaux de vellon pour plusieurs tableaux que je lui ai vendu et je le signe a Cordoue le 19 Septembre 1836.

Diego de Monroy y Aguilera”.

67 Pocos días después de expedir este recibo, el día 8 de diciembre, Dauzats pasa por Córdoba, y seguramente se hizo cargo de dichas obras, vid. GUINARD, P., Op. Cit., pág. 428.

del Castillo de su colección particular⁶⁸. Según Baticle y Marinas, se trataría de un lienzo que representa a “San Juan Evangelista” y “San Juan Bautista”⁶⁹, procedente de un altar localizado en la Iglesia franciscana del Monasterio de San Pedro el Real⁷⁰, aunque en la actualidad se encuentre en la Gemälgerie de Dresde⁷¹.

Los últimos recibos son de julio de 1837, cuando estaba finalizándose la renombrada misión. El primero, es de 14 de julio, en el que Monroy expresó que había recibido por cuenta de Dauzats y a través de José Paroldo⁷², la nada despreciable cantidad de 16.000 reales de vellón por “La Noche o Adoración de los Pastores” de José de Ribera:

“He recibido de estos Sres. Don José Paroldo é Hijos diez y seis mil reales de vellon por cuenta y orden Dn. Adriano Dausats. Córdoba 14 de Julio de 1837. Diego de Monroy y Aguilera.

J'ai reçu de M. Joseph Paroldo et son fils. Seize mille reaux au compte et par ordre de Mr. Adrien Dauzats. Cordoue 14 Juillet 1837. Signé. Diego de Monroy et Aguilera. (La nuit de Ribera)⁷³”.

Lo curioso, es que conocemos la iconografía de esta obra gracias a una anotación a lápiz realizada en el recibo traducido al francés, que no se indica en el original firmado por Diego Monroy. No obstante, y a pesar de la cuantía de la obra, seguramente no se trataba de un original de José de Ribera⁷⁴.

El último de los recibos expedidos a nombre de Diego Monroy se fecha en 18 de julio. En el mismo recibió de manos de José Paroldo 36.000 reales de vellón por cuenta y orden de Dauzats, que se encontraba en esos momentos en Cádiz⁷⁵.

68 A. N. P., 0^a 1275 Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole, 4 de diciembre de 1836:

“Reciví del sr. Baron Taylor dos mil reales de vellon por un cuadro mio de Castillo y para su resguardo lo firmo. Cordoba 4 de Diciembre de 1836. Diego de Monroy y Aguilera”.

69 BATICLE, J., y MARINAS, C., Op. Cit., pág. 267-268.

70 Este original fue sustituido por una obra de Diego Monroy que reproducía el original de Antonio del Castillo, vid. CASTELLANO CUESTA, M. T., *Las iglesias de San Francisco y San Eulogio de la Ajerquía de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988, pág. 130; AA. VV., *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995, pág. 141.

71 PALENCIA CERREZO, J. M., Op. Cit., pág. 9.

72 José Paroldo, comerciante cordobés, ejerció de prestamista del barón Taylor para la compra de pinturas en Córdoba, vid. GUINARD, P., Op. Cit., pág. 221.

73 Se trata del recibo original firmado por Diego Monroy, y su réplica traducida al francés, vid. A. N. P., 0^a 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole. 14 de julio de 1837.

74 PALENCIA CERREZO, J. M., Op. Cit., pág. 8.

75 A. N. P., 0^a 1275, Etat des dépenses relatives à la mission de M. Le Baron Taylor en Espagne pendant les années 1835, 1836 et 1837. Achât de tableaux espagnole. 18 de julio de 1837:

“He recibido de los Sres don José Paroldo é Hijos treinta y seis mil reales de vellon, por cuenta y orden de Don Adriano Dauzats de Cádiz. Córdoba 18 de Julio 1837.

Son 36000 r. Vellon. Diego Monroy y Aguilera.

J'ai reçu de M. Joseph Paroldo et son fils la somme de trente six mille reaux, pour compte et par ordre de Mr.

Sin lugar a dudas, se trató de la cantidad de dinero más alta que cobró el pintor cordobés, y aunque no se especifica el concepto del recibo, estamos convencidos de que se trató de varias pinturas vendidas por Monroy a Dauzats, aunque precisar cuáles fueron concretamente, resulta a día de hoy una labor muy dificultosa, ya que no conocemos con exactitud ni la cantidad exacta y ni la autoría de las pinturas que pudo vender a tal precio.

Con todas estas ventas, Monroy ingresó unos 80.000 reales de vellón, cifra muy alta para la época y que lo situó a la cabeza de los que más dinero obtuvo por su trabajo en la misión del barón Taylor. Como hemos visto, esto fue consecuencia lógica del atropellado proceso de enajenación y venta de bienes de las órdenes religiosas, que propició que en un corto espacio temporal, se pusieran muchas de estas obras en manos de particulares. Estos nuevos coleccionistas no tuvieron ningún reparo en vender algunas de sus mejores obras al mejor postor.

En ese sentido, exponencialmente, a medida que se perdían gran parte de los lienzos que integraban las iglesias españolas a manos de marchantes europeos, el gusto por los pintores hispánicos se alzó hasta cotas impensables unos años antes.

Adrien Dauzats. Cordoue 18 juillet 1837. Diego de Monroy et Aguilera".



Boletín de Arte nº 32-33, 2011-2012
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Varia

Nuevos datos sobre la Inmaculada de la iglesia parroquial de San Ildefonso de Granada, una imagen de Pablo de Rojas

José Antonio Peinado Guzmán
Universidad de Granada

La obra inmaculista del escultor Pablo de Rojas (1549-1611 aprox.) en Granada es bastante escasa. En comparación con otro tipo de iconografías que trabaja, como por ejemplo las de pasión, las de corte concepcionista no abundan, quizás porque el tema y la cuestión dogmática de la Inmaculada Concepción no estaban excesivamente maduros, como para desarrollar unos modelos escultóricos concretos. En ese sentido, las tallas inmaculistas clásicas que se le atribuyen al escultor alcalaíno son la *Virgen de los Favores*, originariamente ubicada en la iglesia de San Juan de los Reyes¹, la Inmaculada del Monasterio de la Concepción y, finalmente, una imagen retocada con escaso acierto, de la capilla principal del Seminario Mayor diocesano. Asimismo, relacionadas con el círculo de Pablo de Rojas, se situarían las esculturas de las parroquiales del Salvador, la de San José del municipio de Pulianas, la de San Juan Bautista de la localidad de Mondújar o la de la clausura del convento de Carmelitas Calzadas de la Antigua Observancia.

Si bien todas estas atribuciones se realizan mediante la comparación estilística, difícilmente encontramos datos documentales que acrediten y avalen fehacientemente tales suposiciones. La escasez de información con respecto a la autoría de las obras artísticas es habitual en la época que tratamos, puesto que las variadas procedencias de las imágenes, los cambios de sede y titularidad dificultan tal empeño. Es por ello que, hallar alguna reseña de contrato o referencia que nos indique fecha o autor de la creación, adquiere una mayor relevancia.

Dicho esto, una de las primigenias imágenes concepcionistas que encontramos en Granada y que, indirectamente se relaciona con el trabajo de Rojas, se ubica en el conjunto del retablo mayor del Monasterio de San Jerónimo. Se trata de la *Virgen Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana*, atribuido a Vázquez el joven y a Melchor de Turín, y fechado, aproximadamente, sobre 1573².

1 La *Virgen de los Favores* ha estado guardada hasta febrero de 2012 en la Sacristía de Beneficiados de la Catedral de Granada. A partir de dicha fecha, se ha devuelto a su emplazamiento original.

2 Las referencias bibliográficas que tratan acerca de esta imagen son: GÓMEZ-MORENO, M. "La Inmaculada en la escultura española". *Miscelánea Comillas* (Comillas), XXIII (1955), p. 384, GALLEGO Y BURÍN, A. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Edit. Don Quijote, 1982, p. 293, GÓMEZ MORENO, M. *Guía de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1998, p. 370, MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 31s. y 48s., MARTÍN ROSALES, F. y ROSALES FERNÁNDEZ, F. *Pablo de Rojas. Escultor de imaginería. Maestro de Juan Martínez Montañés*. Alcalá la Real: Gráficas La Paz, 2000, pp. 185s., LEÓN COLOMA, M. A. "La Inmaculada Concepción en la escultura granadina". En: *A María no tocó el pecado primero. "La Inmaculada en Granada"*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, pp. 251s., AA. VV. *Guía artística de Granada y*



1. *Virgen Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana del retablo mayor del Monasterio de San Jerónimo. Juan B. Vázquez, el mozo y Melchor de Turín, c. 1573.*

En torno a 1580, encontramos ya trabajando a Pablo de Rojas en el retablo de dicha comunidad jerónima. De este modo, el escultor entraría en contacto con el magisterio del citado Juan Bautista Vázquez. De este modo, esa influencia se ve claramente en la imagen que nos atañe, la *Inmaculada* de la parroquial de San Ildefonso, que como veremos, sale de las gubias del maestro alcalaíno.

La talla de la Purísima que se aprecia, presenta considerables semejanzas con la mencionada escultura del templo de San Ildefonso. Ubicada en la hornacina central del segundo cuerpo del retablo mayor, la figura de María se nos presenta erguida, ante los bustos de los ancianos padres. La observamos ataviada con túnica

dorada, sobre la que se aprecia decoración en grisalla, de corte clásico. La cabeza aparece cubierta por una toca blanca, que deja entrever su cabello rubio. El manto, de tonalidad azul y reverso blanco, se dispone sobre los hombros, con un tratamiento de los paños muy vertical. A la par, se percibe que dicha prenda se ciñe sobre su pierna izquierda, con fino plegado, y en la que se vislumbra en su parte inferior, una delicada cenefa estofada con motivos clasicistas.

En el rostro, de carnación rosada, se observan finas cejas arqueadas, con ojos rasgados, y boca pequeña. Los brazos, alzados a la altura del pecho, se giran suavemente hacia la derecha, dejando ver el semblante con claridad. Asimismo, une las palmas de sus manos. Esta disposición contribuye a la composición sinuosa del conjunto de la imagen, característica muy manierista con la que se imprime dinamismo a esta imagen de estática actitud.

La imagen se encuentra enmarcada mediante una ráfaga que aparece labrada en el fondo de la hornacina. En la parte superior de la misma, igualmente, apreciamos las doce estrellas circundando un tondo. En el mismo, aparecen una serie de rayos que debieron servir de destellos de una posible representación del Espíritu Santo.

A los pies de la Virgen se sitúan San Joaquín y Santa Ana. Representados en bustos, el padre es colocado en la parte inferior izquierda, mientras que su esposa la contemplamos en similar disposición, a la derecha. El anciano, de amplias barbas

grisáceas resueltas en mechones, viste túnica verde y manto rojo. Cubre su cabeza con pequeño gorro. Santa Ana aparece ataviada con túnica azul y manto rojo. Asimismo, cubre su cabeza con toca blanca. Tanto las vestimentas de San Joaquín como las de su esposa, se presentan estofadas. Ambos unen sus manos en actitud reverente, a la par que miran la imagen de María.

El parecido entre esta imagen y la de la parroquia de San Ildefonso, ha hecho pensar que ambas compartían una misma autoría, esto es, de Vázquez *el joven o el mozo*³. Así pues, contemplamos la imagen mariana según la disposición habitual, de pie, sobre la luna en creciente con las puntas hacia arriba, a la par que se vislumbra como dosel de sus pies, cabezas aladas de ángeles rodeadas de nubes. Adelanta la pierna izquierda, a la par que deja en reposo la opuesta. La bestia, en la parte inferior, se representa como una mezcla de serpiente y dragón. La Virgen une sus manos a la altura del pecho, ligeramente separadas del mismo y levemente orientadas a la derecha. Sus palmas unidas se disponen de modo vertical. Como detalle, se ha de reseñar que la finalización de las manos, guarda una gran semejanza con la que observamos en el San Joaquín del citado Monasterio de San Jerónimo. Esto nos muestra la comentada influencia que Vázquez, *el mozo* ejercerá sobre Rojas. Si bien el torso sigue la misma dirección que los brazos, la cabeza se gira al lado opuesto, generando cierta movilidad en la imagen. Eso, unido a la pose de las piernas, nos ofrece un claro contraposto. El rostro refleja la belleza clásica, con las cejas arqueadas, ojos grandes almendrados, nariz afilada y pequeña boca. Su cabello, ondulado, oscuro y largo se dispone sobre hombros y pecho. Nos permite ver su cara con nitidez, a la par que nos muestra sus orejas enmarcadas entre el mechón de pelo, detalle muy característico en la obra de Rojas. Como exorno, decora su cabeza con la corona de doce estrellas.

La Virgen se atavía con túnica dorada, según la técnica del estofado, que va desarrollando una decoración vegetal punteada en la prenda. Similares motivos



2. Inmaculada de la iglesia parroquial de San Ildefonso. Pablo de Rojas, 1585.

3 Referencias sobre esta imagen las encontramos en: GÓMEZ-MORENO, M. "La Inmaculada en la escultura española". *Miscelánea Comillas...*, p. 384, GALLEGO Y BURÍN, A. *Granada. Guía artística...*, p. 314, MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. *La vida de la Virgen...*, pp. 50s., LEÓN COLOMA, M. A. "La Inmaculada Concepción en la escultura granadina". En: *A María no tocó el pecado primero...*, p. 252, SÁNCHEZ FUNES, J. C. y CURIEL SANZ, A. J. *La iglesia de San Ildefonso de Granada*. Granada: Velocitynet, 2004, p. 17, AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)...*, p. 173, LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. "Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas". En: *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Editorial Arco/Libros, 2010, p. 171.

policromados, en flores con tonos rojos, verdes y azules, se distribuyen por la misma. El plegado de la vestimenta se acentúa en los brazos y en la parte inferior. Siguiendo la dirección del ropaje, se contemplan suaves y abundantes, trazando líneas marcadamente diagonales. Asimismo, se cubre con manto azul terciado que, de izquierda a derecha, cae sobre el hombro izquierdo de la imagen, sin sujetarse en los brazos. Por el borde del paño, se percibe una cenefa en oro, con similar decoración punzada. La caída de la prenda por el flanco diestro, nos permite contemplar un gracioso pliegue en corbata. Igualmente, y debido al adelantamiento de la pierna izquierda de la Virgen, sobre la que queda en reposo se desarrollan una serie de plisados marcados, dibujando el típico triángulo invertido, que elabora Rojas habitualmente bajo la cintura de sus tallas.

Descrita la imagen que consideramos su antecedente, la de San Jerónimo, así como la que nos atañe, pasamos ahora a analizar los datos que centran nuestro interés. Para ello nos acercaremos a la figura de Antonio de Terradas, quien fuera contador del rey de los bienes confiscados a los moriscos. En su testamento, fechado el 28 de noviembre de 1588, en primer lugar, nos informa de su pertenencia a la cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, ubicada en San Francisco Casa Grande. Pero quizás este dato sea el menos relevante. A través de ese documento, descubrimos cómo posee una capilla bajo la advocación de la Limpia Concepción, situada en el antiguo convento de la Merced. Y es que como demuestra su última voluntad, deseaba que su *“cuerpo sea sepultado en el monesterio de nuestra señora de las Mercedes extramuros de esta çiudad de Granada en vna capilla que tengo en dicho monesterio de la bogazion de la limpia consibision de nuestra señora la Sanctissima birxen Maria”*. Además de esto, nos ofrece una detallada información de la mencionada capilla de sumo interés. Entre los detalles más importantes que se muestran, se nos relata que el retablo de la misma fue encargado a Pablo de Rojas, por el precio de doscientos sesenta ducados. La pintura del mismo y las de sus imágenes, entre las que estaba una de la Concepción, fueron realizadas por el maestro Baltanás. El coste de ello, en un principio, se tasó en ciento sesenta ducados. Pero las discrepancias con el pintor fueron tales, puesto que éste se veía engañado, que Terradas tuvo que pagarle finalmente doscientos veinte ducados por el trabajo. Colaborando en aquel retablo estaba como dorador Ginés López y como platero, Luis de Beas. Y todo esto a fecha de 23 de noviembre de 1585. Reproducimos a continuación el texto del testamento, donde se especifican los detalles del contrato con sus respectivos pagos:

“Yttem mando que por quantto a el presente que ^{22 r.}/hago este mi testamento en la dicha mi capilla que ansi tengo en el dicho monesterio no tiene puesto retablo en el altar della como quede obligado a el dicho monesterio de lo hazer a el tiempo que me la bendieron como consta de las escripturas que dello se ottorgaron por ante françisco perez escriuano publico que fue desta çiudad que a el presente estan en mi poder el qual dicho rettablo di a hazer e hizo Pablo

de Rojas escultor vezino de esta çiudad de Granada que bibe en la calle de Eluira y pagadole doszienttos sesenta ducados que con el conçerte de le dar por que lo diera acauado de todo punto labrada la madera ^{22 vto.}/ y mas hechura y por todo y hechura y por lo demas me obligue de le dar y pagar los dichos dozientos sesenta ducados y que lo auia de hazer como lo hizo conforme una traça que para ello se hizo de que se hace mincion en la dicha escriptura de conçierto entre mi y el fecha que paso ante Martin de Auila escribano Real de su magestad que reside en esta çiudad a la plaça nueua que orixinalmente esta en mi poder por manera que el suso dicho hizo el dicho retablo e yo le tengo pagados los dichos dozientos y sesenta ducados ^{23 r.}/ que por razon de el obo de hauer y demas de los dichos maravedis pagadole ansimismo otros en zierta cantidad en que entre el y mi nos conbenimos y concertamos por razon de ziertas demasias que auia hecho en dicho retablo de que de lo vno y de lo otro constará de los dichos recados y por sus cartas de pago que de ello estan ansimismo en mi poder ponerse aqui por adbertençia y de que esta y queda todauia obligado el dicho Pablo de Roxas acabado que se aia de dorar y pintar el dicho retablo que esto sea de hazer a mi costta de asentar a costa suia ^{23 vto.}/ del dicho Pablo de Roxas el dicho retablo a la dicha capilla sin que por razon de ello sea obligado yo ni mis herederos a le dar cosa ninguna como pareçiere de la dicha escriptura y si a el tiempo de mi fallezimiento el dicho retablo no estubiere puesto en la dicha capilla mando que si estubiere acabado de dorar y pintar que el suso dicho lo ponga y sino quando lo estubiere, y sino quesiere que se haga asentar a su costa por estar obligado a ello como dicho es.

Yttem digo y declaro que io estava combe- ^{24 r.}/nido y concertado con maestro Baltanas pintor vezino de esta çiudad que a el presente biue en la calle de Eluira que el susodicho me auia de dorar todo el dicho retablo y dar los colores nezesarios y estofar a punta de pinzel las ymaxenes del dicho retablo y darlo de todo punto acauado y puesto en perfecçion todo ello a su costa y en la forma y manera que se contiene en la escriptura de contrato que entre el y mi hizimos que paso ante Juan Ayllon escribano de su magestad que reside en el oficio de Rodrigo Dauila escribano publico de esta ^{24 vto.}/ çiudad por la qual yo me obligue de la dar y pagar por todo ello ziento sesenta ducados y aunque doro y labro la ymaxen de Nuestra Señora de la limpia conçeçion del dicho retablo de todo punto y comenzo a las labrar otras el suso dicho dijo no podía acauarlas ni dorar el dicho retablo labrarlo de todo punto como estaba obligado por perderse en el y auer sido en el engañado en mucha cantidad de maravedies encargamdome la conçiencia y que para que no se perdiese en el que se viesse por maestros que de ello entendieren y bisto e que yo ^{25 r.}/ le pagase lo que en ello auia labrado y diese por libre de la dicha escriptura o le gratificase el mas valor que mereçia la dicha obra y la acrecentada en ella y auiendose puesto maestros asi por mi parte como por la suia del dicho arte se resumieron y ambos el dicho maestro Baltanas e yo el dicho contador quedamos resumidos y combenidos y

concertados en la dicha manera siguiente.

Que yo el dicho contador Antonio de Terradas le diese sesenta ducados mas por razon de todas las dichas sus ^{25 vto.}/pretensiones y por lo que mas se auia acreçentado en el dicho retablo por manera que como me auia obligado a pagarle por ello zientto sesenta ducados fuesen otros sesenta ducados mas que en todos harian y haçen duszientos y veinte ducados y por tenerles ya pagados por lo que estaba obligado por el primer contrato y en quenta de los ziento sesenta ducados en el contenidos quarenta ducados por sigundo contrato que despues sobre ello hizimos y por escriptura ^{26 r.}/que de ello otorgamos en esta çidad de Granada a veintitres de Noviembre de mill y quinientos y ochenta y çinco por ante Juan de Aguilera escribano de su magestad veçino de esta dicha çidad a la puerta de Eluira me obligue a pagar al dicho maestro Baltanas pintor y a Gines Lopez dorador que en este contrato entro por su compañero los ziento y ochentta ducados restantes cumplimiento a los dichos dozientos ducados en esta manera los çinquenta ducados de ellos para en fin del mes de ^{26 vto.}/diziembre del dicho año pasado de mill e quinientos ochenta y çinco y los otros çinquenta ducados para en fin del mes de junio que paso de este presente año de mill y quinientos y ochenta y seis años y los ochentta ducados restantes cumplimiento a los dichos dozienttos y veintte ducados para en fin del mes de diziembre siguiente del dicho año estando acabado de labrar de todo punto el dicho retablo y puesto y asentado en la dicha capilla qu el asiento del como esta dicho a de ser acosta del dicho Pablo de Rojas y el dicho maestro ^{27 r.}/Baltanas pintor y Gines Lopez dorador ansimismo vezino de esta çidad frontero de los hospitales prinçipales y Luis de Beas plattero ansimismo vezino de esta çidad a la parroquia de la yglesia maior con su fiador todos tres de mancomun se obligaron a dar acauado de todo punto el dicho retablo en la manera segun se contiene en la dicha primera escriptura y capitulo que trata de ella que estan escritos en la espalda de la traza que del dicho retrablo se hizo que esta en mi poder y a lo contenido al ultimo contrato a todo lo qual me refiero ^{27 vto.}/y porque hasta agora en quenta de los dichos ziento y ochenta ducados que ansi se les quede deuiendo no les e pagado mas que zinquenta ducados de la primer paga que ansi les auia de hazer en el dicho mes de diziembre del dicho año pasado de quinientos y ochenta y çinco y les soy e quedo deudor hasta oy dia de la fecha de este mi testamento de los ziento y treinta ducados restantes mando que se les paguen luego otros zinquenta ducados por ser cumplido el plazo de la paga que les auia de hazer de ellos si no lo estubiera al tiempo ^{28 r.}/de mi fallezimiento, y que si no estubiera acabado el dicho retablo que se les de priesa o apremien a ello y a que se ponga y asiente en el altar de la dicha capilla y que quedandolo este se les acauen de pagar los ochenta ducados restantes y sea de adbertir que si algunas ymaxenes o otras qualquier piezas del dicho retablo se quebraren o maltrataren que las an de aderezar todas a su costa por auerlas rezeuido enteras y bien trauidas del dicho Pablo de Roxas escultor

*y estar obligados a ello sin que io lo este de les pagar por ello cossa alguna
²⁸ vto./ y cumplido que los suso dichos aian lo contenido en los dichos contratos
y acauado que este como dicho es de todo punto y en toda perfeçion el dicho
rettablo y asentado que se aia en el altar de la dicha capilla si no lo estubiese a
el tiempo de mi fallezimiento y pagados de los dichos maravedis que luego se
de orden como se ponga y de mis bienes hazerles pagado de lo que pareziere
quedarles deuiendo que constar por la cuenta que con ellos tengo que esta con
otras en vn libro que esta en mi poder yntitulado libro que es donde tengo las
quantas con ²⁹r./ particulares ansi de lo que me deuen como de lo que io debo a
otros por la qual constara de lo suso dicho a que me refiero y a otros recaudos
que esttaran en mi poder y sus cartas de pago⁷⁸.*

La imagen de la Concepción que hiciera Pablo de Rojas, sería trasladada a la parroquia de San Ildefonso desde el convento de la Merced, tras la desamortización definitiva del mismo en 1835⁵. Tal y como consta en el inventario de la parroquia de San Ildefonso de 1842, en uno de sus apartados, se citan las obras de arte que procedían del suprimido claustro mercedario. Entre ellas se encontraba una imagen de la Purísima Concepción⁶. Tanto por los documentos, como por el parecido estilístico a la obra de Rojas, podemos concluir que esa escultura es la que hoy se venera en la capilla lateral derecha, al pie del altar de la dicha parroquia de San Ildefonso.

4 *Archivo del Monasterio de Santa Isabel la Real*, Leg. 9, nº 27, 52 hojas. Traslado de 5 de octubre de 1712 en Granada. Incluido en *"Pleito de la Hermandad de Nuestra Señora de la Concepción que se venera en el Convento de San Francisco Casa Grande contra sor Mariana Maldonado, religiosa en el Monasterio de Santa Isabel la Real, sobre la propiedad del mesón llamado de la Cruz y otros bienes que quedaron por muerte de Antonio de Terradas, esposo de su tía abuela..."*, fols. 22 r. – 29 vto.

5 Henríquez de Jorquera cita la existencia de la imagen y del retablo en el convento de la Merced, calificándola como *"una imagen de la Concepción Santísima con un vizarro retablo"*. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F. *Anales de Granada*. Edit. Antonio MARÍN OCETE. Granada: Universidad de Granada. Excmo. Ayuntamiento de Granada, 1987, p. 238.

6 *Archivo Histórico Diocesano de Granada*, Inventarios, Leg. 10, pza. 23, s. f., *Archivo de la Parroquia de San Ildefonso*, Ynventario general de los objetos contenidos en la Yglesia Parroquial de San Yldefonso siendo Cura Don Mariano Maeso. Año 1895, fol. 3.



Boletín de Arte nº 32-33, 2011-2012
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Obituario

■ Maria Kusche

Julia de la Torre Fazio
Universidad de Málaga

El 21 de julio de 2012 murió en Málaga Maria Kusche. Nacida también en Málaga, de padres alemanes, vivió siempre entre dos lenguas y varias culturas. El entusiasmo por el arte, heredado de sus padres, le llevó a cursar estudios universitarios de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid con los profesores Sánchez Cantón y Pita Andrade y, posteriormente, en Alemania, en las universidades de Marburgo y Friburgo. Animada por los profesores Sánchez Cantón y Herbert von Einem, escribió su tesis doctoral sobre Juan Pantoja de la Cruz en la Universidad de Bonn (1964).

Casada con un economista experto en países en desarrollo, tras su boda comenzó un largo periplo por diferentes países de África y América Latina en los que continuó investigando con el material que recopilaba en sus escapadas a Simancas y otros archivos y que, una vez asentados de nuevo en Europa, comenzaría a publicar. Sin duda, su principal contribución a la Historia del Arte ha sido la presentación de una retratista prácticamente desconocida en España hasta entonces, Sofonisba Anguissola. Las publicaciones de la Dra. Kusche son numerosas acerca de la obra de Anguissola tanto en España como en Italia, entre las que destacan las realizadas con motivo de la gran exposición *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* (1994) celebrada en Cremona y, más tarde, trasladada a Viena y Washington. Igualmente relevantes son sus trabajos sobre el origen del retrato de representación ("Der Christliche Ritter und seine Dame. Das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur", posteriormente traducido al español y publicado en los *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2004) y la desaparecida Galería de Retratos del Pardo (*Archivo Español de Arte*, números 253, 255 y 257). Los dos grandes volúmenes publicados por la Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico en fechas más recientes, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Rolam Moys, Jorge de la Rúa* (2003) y *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando, Antonio López Polanco* (2007) sintetizan y actualizan sus investigaciones sobre el retrato de corte español.



I. Maria Kusche.

Se autodefinía como una “rara avis” entre los historiadores del arte, obligada por sus circunstancias personales a investigar fuera del ámbito de la universidad y los museos. Desde su regreso a Europa participó en números congresos y jornadas en los que, con la vehemencia que le caracterizaba, tuvo oportunidad de discutir atribuciones consolidadas y presentar públicamente sus muchas veces novedosas tesis. Tampoco se integró a lo largo de su vida en ninguna de las corrientes historiográficas de moda, ya sea la iconográfica, la historia social del arte o la historia de género, aunque tomó algo de todas ellas. Como buena heredera de la escuela germana de historiadores del arte, continuamente repetía la necesidad de mirar, ver y aprender a observar la obra de arte, reivindicando la importancia del análisis estilístico, relegado según ella, en favor de otro tipo de reflexiones. Estudió y trabajó hasta el final de su vida por amor al arte, literalmente, con enorme pasión e ilusión ante cada nuevo trabajo.

Además de sus aportaciones a la historia del arte, cabe destacar su extensa obra, mayoritariamente inédita, de cuentos y relatos infantiles en los que el retorno al campo, el amor a la naturaleza y la defensa del medio ambiente son temas recurrentes, como puede comprobarse en *Wo die Maultiertreibersingen* (Recklinghausen, 1987), *Uro y el toro* y *El burro que se aburría*, entre otros.

Me resulta difícil escribir estas palabras porque sintetizar la personalidad arrolladora de María en unas pocas líneas es punto menos que imposible y porque, además, le debo mucho más de lo que soy capaz de expresar. Los que la conocimos sabemos de su magisterio permanente, su enorme pasión por el arte y las humanidades, su incansable interés por aprender y, sobre todo, de su ser machadianamente buena. Cuesta creer que cuando llame a su casa o visite la finca de *El Sosiego* no responda, pero ya no está en Alemania, ni en uno de sus muchos viajes; ahora se ha ido. Algo de todos nosotros se ha ido con ella pero nos quedan en el corazón infinidad de recuerdos y un inmenso cariño y gratitud. Descansa en paz, María.



Boletín de Arte nº 32-33, 2011-2012
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

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

■ Picasso: Iconografías del Baile

Dolores Vargas Jiménez

DEFENSA: Abril de 2011.

DIRECTOR: Dr. D. Eugenio Carmona Mato.

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Rafael Gobernado Arribas (Universidad de Málaga); Secretaria: Dra. D^a. Carmen González Román (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Carlos Reyero Hermosilla (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona), Dr. D. Miguel Cabañas Bravo (Centro de Ciencias y Humanas y Sociales, CSIC, Madrid), Dra. D^a. María del Carmen López Fernández.

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude* por unanimidad.

El origen de esta investigación nació de la ampliación del estudio realizado para el segundo año del curso de doctorado *Concepto y Teoría del Arte y del Patrimonio Cultural, 2000-2002* impartido por el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. En el trabajo del segundo año analizamos la relación de *Picasso y la Danza*, desde su niñez hasta su composición titulada *La danza* realizada en 1925, obra que marcó uno de los puntos culminantes en su producción artística.

Hablar del artista, considerado el genio del Arte del siglo XX, e intentar no reiterarse es bastante complicado, ya que prácticamente podríamos decir que se ha historiado por completo tanto su vida como su obra. Muchas han sido las reflexiones realizadas acerca del mundo picassiano, ya que casi todo ha sido revisado escrupulosamente no sólo por los historiadores del Arte y artistas plásticos, sino también por psicólogos, literatos y músicos.

Pablo Ruiz Picasso fue un creador de gran carisma y personalidad. Su obra es tan extensa y a la vez tan distinta entre sí que nos da a conocer gran parte de su interioridad. Sin embargo no debemos anclarnos sólo en estas afirmaciones. Surgen tras el estudio de su producción planteamientos nuevos, una lectura diferente del medio artístico. Todo lo que le interesó a lo largo de su vida lo dibujó primero, aunque más tarde o no, lo llevase al lienzo o a los distintos soportes que utilizó para dar forma a sus creaciones. En todas las técnicas artísticas que llevó a cabo encontramos la influencia del movimiento baileable.

Este trabajo se centra en la recopilación de sus dibujos, pinturas, cerámicas, composiciones y todas sus producciones que nos sugieran baile, danza, movimiento sensual que tan claramente recreó Picasso a lo largo de su trayectoria. Desde su niñez se aprecia el gusto por el baile, perdurando hasta el final de su vida. Ahí, en ese gusto por el baile es donde aún se intuyen la fuerza y la energía de sus obras.

La metodología seguida ha sido analítica-sincrónica centrada en su producción

artística y documental donde se pretende abarcar el acercamiento de Picasso al arte del baile y la danza y a la impronta ejercida sobre el artista que ha repercutido, no sólo en sus vivencias personales sino, en la producción artística que es la que nos ocupa.

En el primer capítulo y a través de distintas fotografías protagonizadas por él, se argumenta la afición y la pasión que sentía Picasso por este arte. Existe, junto a otros roles asimilados por el propio artista, como la del minotauro o arlequín, un auténtico y latente espíritu danzante en la personalidad del artista malagueño, trasladado no sólo a su producción artística sino también a la cotidianidad de su vida privada.

En el segundo capítulo indagamos en sus orígenes, su lugar de nacimiento en Málaga y las ciudades de La Coruña y Barcelona, donde residió antes de instalarse en París definitivamente. Nos acercamos al arte de la danza de una manera general, para centrarnos en la relación directa que el artista mantuvo con este arte. Mostramos aquí los dibujos y obras realizadas en esta primera etapa de su vida con relación al tema.

En el tercer capítulo nos sumergimos en el apasionante mundo que envuelve a una de las creaciones más importantes del Arte del siglo XX: *Las señoritas de Aviñón*, realizada en 1907. Sus posibles antecedentes y fuentes de inspiración y, por qué no, las distintas creaciones surgidas en conexión directa con ella.

En el capítulo cuarto se realiza un breve acercamiento a la colaboración que mantuvo Picasso con los Ballets Rusos. A continuación nos centramos en dos composiciones inspiradas nuevamente en el baile, *La danza*, 1925 y *Mujer tendida en la playa*, 1932 surgida a partir de una bota de bailar flamenco. En ellas encontramos ciertas connotaciones que pueden introducirnos en el *entorno de lo surreal*.

Y en el quinto capítulo nos adentramos en las imágenes que el artista creó de las mujeres que le rodearon y como el arte de la danza estuvo presente en cada una de las que fueron parte esencial en su trayectoria. También se recogen los trabajos de Picasso dedicados a las mujeres del mundo del espectáculo, que pasaron no sólo por sus retinas sino que fueron inmortalizadas por él para la Historia del Arte. Finalmente aparece una selección de obras del artista en el prontuario iconográfico: descripción catalográfica, que tienen relación directa con el baile y la danza, las cuales han articulado el presente trabajo.

Los artistas reciben influencias de todas las artes, siendo primordial la integración de unas con otras, para conseguir una enriquecedora sinergia que dé como resultado una inagotable fuente de inspiración. En este artista malagueño se reúnen y confluyen las más diversas manifestaciones del arte, siendo un ejemplo inimitable. Picasso trasladó a su producción artística todo aquello que le había acompañado a lo largo de su existencia. Los temas escogidos para desarrollar su labor fueron aquellos con los que se identificaba y con los que, sin duda alguna, se conmovía y vibraba. En la múltiple producción picassiana el ritmo es protagonista indiscutible, ritmo que es el principio por excelencia de la danza. El baile en la obra de Picasso es símbolo de la expresión corporal sin ataduras ni reglas establecidas.

Para Picasso la iconografía del baile aunaba todo lo relacionado con lo pasional, sensual y sexual, la alegría y el gozo, tamizado por su peculiaridad y canalización.

Nunca pudo pintar nada si no se identificaba con ello de alguna manera. Abarcó infinitas temáticas y modos para sus creaciones. Todo le servía para crear, mostrando pluralidad no sólo en sus fuentes de inspiración, sino también en las técnicas utilizadas, que aunque fuesen tan diversas conseguían el fin perseguido.

Gracias a esta aproximación a su labor artística, se nos ha brindado la oportunidad de conocer otro aspecto de la vida y obra de este creador, que estaba ahí pero anteriores investigaciones no han podido o logrado interpretar. Se trata de un estudio preferentemente visual, donde la observación y la recreación de las obras es parte esencial en el mismo. La utilización del tema del baile en toda su producción artística simboliza la expresión de sentimientos íntimos e incluso no explicables con palabras, plasmados en el lienzo o en el dibujo como una singular expresión de su más profundo sentir.

La creación nunca tuvo límites para el artista malagueño, envuelta ésta en un eterno ritmo y movimiento, sin ataduras ni convencionalismos, de una manera libre, activa y viva. La inspiración la encontró siempre Pablo Ruiz Picasso amando, odiando, danzando y cómo no, bailando.

Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias

Javier Cuevas del Barrio

DEFENSA: Enero de 2012.

DIRECTOR: Dr. D^a. María Teresa Méndez Baiges.

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Javier Arnaldo Alcubilla (Universidad Complutense);

Secretaria: Dra. D^a. Belén Ruiz Garrido (Universidad de Málaga); Vocales: Dra.

D^a. Carla Subrizi (Università degli Studi di Roma La Sapienza); Dr. D. Manuel

Montalbán Peregrín (Universidad de Málaga).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente Cum Laude con Mención de Doctorado Europeo.

El objetivo principal de esta tesis doctoral fue investigar el posicionamiento de Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias. Es conocido el papel precursor que el psicoanalista vienés tuvo respecto a diversos movimientos de la vanguardia artística, en particular del Surrealismo. Por esa razón, nos resultó llamativo que no existiera ninguna referencia al arte de las vanguardias en toda su obra. Se trataba de un silencio en principio enigmático.

El siguiente descubrimiento fue determinante a la hora de elegir el enfoque de la tesis. Las pocas palabras que Freud le dedica al arte de las vanguardias, especialmente en sus encuentros con André Breton y Salvador Dalí y sus referencias al arte expresionista, las realiza en la intimidad de la correspondencia. Evidentemente, el silencio en su obra respecto al arte de las vanguardias tomaba una nueva dimensión contrastado con el rechazo epistolar.

La tesis se estructura en tres grandes bloques.

En el primero hemos realizado un análisis de las referencias artísticas en la obra de Freud. La intención era averiguar de qué teoría del arte bebía y cuál era su concepción del arte. En un principio planteamos un recorrido por todos aquellos textos en los que había una referencia cultural. Sin embargo, pronto observamos que de ese modo la tesis se extendería demasiado. Así decidimos ceñirnos a aquellas referencias propias de la historia del arte, o que incluían algún tipo de reflexión más amplia en torno al concepto de artista o de creación artística. Un ejemplo de ello son algunos textos como *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen*, *El poeta y los sueños diurnos* o *Lo siniestro*.

Plantear la posición freudiana respecto al arte de las vanguardias simplemente por su formación artística y la teoría del arte de la que bebía no terminaba de darnos la solución al enigma que se nos presentaba. Por esa razón, en el segundo capítulo nos centramos en el concepto freudiano que supone una reflexión en torno a la cuestión artística: la sublimación artística. Si bien Freud no ceñía ésta a un tipo o estilo de arte

en concreto, analizando su definición de sublimación, cuya elaboración le resultó tan compleja, observamos cómo pone en juego dos asuntos importantes para nuestra tesis: la valoración social del arte y una visión del mismo basada en los conceptos aristotélicos de mimesis y catarsis.

De este modo, ya teníamos planteadas dos líneas fundamentales de la tesis: la formación artística y la teoría del arte de la que parte Freud, y su concepto de sublimación y cultura.

Una vez planteadas las dos primeras partes de la tesis debíamos analizar en el tercer capítulo cómo fueron los (des)encuentros de Freud con la vanguardia. En concreto, a través de la correspondencia con André Breton, el encuentro con Salvador Dalí en Londres, y la correspondencia en la que hace referencia al expresionismo, entendido como se entendía a principios de siglo, de un modo bastante amplio.

Llegados a este punto, nos interesaba cruzar la posición de Freud respecto al arte en general, y al arte de las vanguardias en particular, con el desarrollo mismo de las vanguardias. En concreto, elegimos aquellos puntos a los que Freud hizo referencia: la valoración social del arte y la concepción aristotélica del mismo en base a los principios de mimesis y catarsis. Para ello, planteamos un recorrido teórico y práctico. En el primer caso, nos guiamos por los planteamientos de filósofos como Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925) y Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936), testigos directos y analistas de los cambios que se derivaban del nuevo arte en relación con los espectadores (en el caso de Ortega) y de la nueva dimensión que tomaban los objetos artísticos tras la pérdida aurática provocada por los nuevos medios de reproducción (Benjamin). En el segundo caso, consideramos oportuno poner frente a frente la posición freudiana con la obra de Marcel Duchamp, probablemente la más radical e influyente de las propuestas artísticas de la primera mitad del siglo XX.

Desde un punto de vista metodológico hemos seguido la línea del psicoanálisis freudiano lacaniano. Consideramos fundamental la revisión que Jacques Lacan comenzó a realizar de la obra freudiana a partir de los años cuarenta hasta su fallecimiento en 1981. En una de sus últimas intervenciones públicas, en Caracas en el año 1980, Lacan se declaraba freudiano. En cierto sentido, debemos decir que si bien nuestra base es la lectura freudiana, ésta hoy en día pasa por la revisión que Lacan hizo de la misma.

■ Historiografía y metodologías de la Historia del mueble en España (1872-2011). Un estado de la cuestión

Antonio Rafael Fernández Paradás

DEFENSA: Julio 2012.

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López.

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Alfonso Pleguezuelo Hernández. Secretaria: Dra. D^a. Nuria Rodríguez Ortega. Vocales: Dra. D^a. Mercedes Fernández Martín; Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar; Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz.

CALIFICACIÓN: Apto *Cum Laude*.

El objetivo originario y principal del presente trabajo de investigación es ser una fuente de obligada consulta para todos aquellos que quieran aproximarse a la Historia del mueble en España, y que ante la pregunta ¿Qué se ha publicado sobre tal cuestión del mueble español antiguo? tenga un lugar al que acudir, donde encontrar una información sistematizada, ordenada y actualizada, sobre referencias a artículos, monografías, catálogos de exposiciones, capítulos de libros, entre otros, sobre la Historia del Mueble español.

El título propuesto para este trabajo, *Historiografía y metodologías de la Historia del Mueble en España 1872-2011. Un estado de la cuestión*, pretende unificar de manera simple y concisa el propio contenido del mismo, ya que sin un análisis minucioso de la bibliografía que en España se ha venido publicando, difícilmente se podrán sistematizar las principales corrientes metodológicas que a lo largo de los años se han desarrollando por diferentes teóricos. En el título se recogen tres conceptos, “historiografía”, “metodología” y una “cronología”, 1872-2011. La Historiografía, pretende construir la Historia de la Historia del mueble español; las metodologías, cuyo análisis son constantes a lo largo de toda la obra, aunque dispongan de un bloque en exclusiva; y la cronología, que define desde dónde, hasta dónde abarcamos.

Con respecto al periodo propuesto, se ha pretendido abarcar la Historia del Mueble español en su conjunto, desde sus orígenes, hasta el presente inmediato. El repertorio bibliográfico tiene como fondo el mueble español antiguo, aproximadamente hasta el estilo alfonsino, predominando las referencias sobre mueble culto o noble. A lo largo del mismo, el lector podrá comprobar que se han incluido reseñas, escasas, sobre el mobiliario español del siglo XX, esto es así para completar, y orientar al investigador sobre la bibliografía del mobiliario nacional de ésta época. Son siempre generales, y clasificatorias, por ejemplo “el mueble español de los años cuarenta”. No hemos querido profundizar en el mobiliario de diseño de esta centuria, primero por desconocimiento del mismo, ya que todo bibliógrafo que se preste debe de ser especialista en el tema de estudio; y segundo, porque el universo del mueble y el diseño del XX, requería un

estudio en exclusiva del mismo.

En cuanto al índice del trabajo, se distribuye en torno a cinco bloques generales: "Historiografía de la Historia del Mueble en España. Presente, pasado y futuro de una historia aún sin escribir"; "Muebles, comercio y bibliografía"; "Corrientes metodológicas de la historia del mueble en España"; "Memoria histórico-social de Andalucía. Patrimonio mobiliario (siglo XVIII). Propuesta de metodología para una historia del mueble en Andalucía"; y "Repertorios bibliográficos". Los dos primeros están destinados a la historiografía del mueble español desde 1872 a 2011, con comentarios específicos a metodologías determinadas. El bloque tercero, analiza en profundidad cuatro monografías, que, pensamos, son referentes y determinantes en y para la Historia del Mueble español. En el cuarto bloque proponemos una metodología de investigación para una Historia del mueble andaluz del siglo XVIII. Y en el quinto, recogemos los repertorios bibliográficos.

No queremos dejar de señalar, que lo que aquí pretendemos es escribir la historiografía del mueble español desde sus orígenes hasta el presente, y cómo esta historia se ha ido escribiendo según diferentes maneras de proceder, acorde a las metodologías a las que nos hemos ya referido.

La bibliografía pretende ser minuciosa, exhaustiva y pormenorizada de cuantas referencias sobre muebles hemos tenido noticia. Aunque la misma no tiene precedentes en cuanto a su amplitud y especificad, somos conscientes de que una bibliografía es un diario sobre el que se escribe continuamente, y que, por lo tanto, serán muchas las historias que todavía queden por reseñarse. El tiempo suele ser un buen aliado de las bibliografías.

RELACIÓN DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDOS Y DEFENDIDOS EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DURANTE EL PERÍODO DE INVESTIGACIÓN TUTELADO EN EL MÁSTER DESARROLLOS SOCIALES DE LA CULTURA ARTÍSTICA

CURSO ACADÉMICO 2010-2011

- ACETI, Cesare: Teatro Digital. *Poética y performatividad de los dispositivos multimedia y entornos web*. Directora: Pfa Dra. Carmen González Román.
- CARO REVIDIEGO, Pablo: *La nueva ilustración en el siglo XXI. Aproximación histórica y reflexión teórica*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- CASSINI GÁLVEZ, Rocío: *Educación artística en la escuela. Aprender Arte. Aprender del Arte*. Directora: Pfa Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- CLAVIJO ROMERO, Mercedes: *El Museo de la Ciudad de Antequera y su colección*. Directora: Pfa Dra. Teresa Sauret Guerrero.
- CHAUCA, Pilar: *El flasmob. Antecedentes y perspectivas como práctica escénica comprometida sociopolíticamente*. Directora: Pfa Dra. Carmen González Román.
- DELGADO ALCAIDE, María Dolores: *Imagen urbana y souvenir: Panorama histórico y propuesta de aplicación a la postal de monumentos malagueños*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael: *Historiografía de la Historia del Mueble en España. Una historia aún sin escribir*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pablo: *Posmodernidad y Postestructuralismo: Apropiacionistas y Simulacionistas*. Directora: Pfa Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- FLORIDO ARREZA, Ana: *Estudio histórico-artístico de la figura de Don Juan de Butrón. Fortuna crítica de los Discursos Apologéticos*. Directora: Pfa Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- GAITÁN SALINAS, Candela: *Música y Arquitectura: Cuatro formas de diálogo a través de Iannis Xenakis*. Directora: Pfa Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- GAITÁN SALINAS, Carmen: *Una perspectiva feminista del Arte Sonoro*. Directora: Pfa Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- GONZÁLEZ CRUZ, Álvaro Andrés: *Street Art. Consideraciones y revisiones*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- GUERRERO APARICIO, Isabel María: *A different kind of tension. Discursos artísticos, marginales y musicales en las escenas del Punk*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- LAMBERT, Marie Catherine: *Picabia. Palabras. Pintura*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- MARTÍN JAIME, Francisco José: *Tesoro de la Fenomenología de la Conciencia del Tiempo en su aplicación a la obra de arte*. Directora: Pfa Dra. Nuria Rodríguez Ortega.

- MARTÍNEZ SOJO, Noelia: *Carmen Laffón. Delicadeza íntima*. Director: Pf. Dr. Enrique José Castaños Alés.
- NAVAJAS JAÉN, Cristina: *Itinerarios y reflexiones sobre la arquitectura de los años cincuenta en España: un estado de la cuestión*. Directora: P^{fa} Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- NIETO SÁNCHEZ, Jesús: *Málaga Danza Teatro: una apuesta por el riesgo escénico*. Directora: P^{fa} Dra. Carmen González Román.
- PARDO SKOUG, Ana Erika: *Arte de Género (Masculino). Una mirada al hombre contemporáneo a través de la obra de María Friberg*. Directora: P^{fa}. Dra. Natalia Bravo Ruiz.
- PARRA ROMÁN, Rafael: *Memoria-Proyecto. Concierto de piano. Música de Cine*. Director. Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- PEDRESQUI GONZÁLEZ, Carmen María: *Educación artística y museos. El caso del Museo Picasso Málaga*. Directores: Pf. Dr. Javier Ordóñez Vergara y Pf. Dr. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar.
- RÍO MARTÍN, Jesús del: *Estética y representación del Teatro del Absurdo en la España de los años 50*. Directora: P^{fa} Dra. Carmen González Román.
- ROMERO FERNÁNDEZ, Irene: *Autorretrato: Cuerpo y diversidad en la fotografía femenina del siglo XX*. Directora: P^{fa}. Dra. Natalia Bravo Ruiz.
- ROMERO VÁZQUEZ, María Virginia: *Museos 2.0. Nuevas técnicas de comunicación y su praxis*. Directora: P^{fa} Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- RUEDA PÉREZ, Laura María: *15-M. Acción, insurgencia y protesta urbana. Una propuesta de análisis*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- RUIZ PLEGUEZUELOS, María Rocío: *M. Ficción y realidad en la Alemania de los años 30*. Director. Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- SERRANO GARCÉS, María del Carmen: *Tiempos de apropiación. Estrategias de representación en la práctica artística contemporánea*. Directora: P^{fa}. Dra. Natalia Bravo Ruiz.

CURSO ACADÉMICO 2011-2012

- DÍAZ RUIZ, María del Carmen: *Arte Comestible. Eat Art. Planteamiento antropológico, teórico y estético de la comida en el arte del siglo XX*. Directora: P^{fa} Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- FERNÁNDEZ QUINTANA, Celia: *Herramientas para la gestión y difusión de colecciones: el Plan Museológico y el Plan Educativo Su aplicación en el Museo Berrocal*. Directora: P^{fa} Dra. Teresa Sauret Guerrero.
- PÉREZ PÉREZ, Lucía: *El modelo de gestión de exposiciones de la Fundación Juan March*. Directora: P^{fa} Dra. Teresa Sauret Guerrero.
- RUIZ BALLESTEROS, José: *Matthew Barney: el universo particular de un creador de imágenes*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.



Boletín de Arte nº 32-33, 2011-2012
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Críticas de Exposiciones

■ Bill Viola: Obras Figurativas. Museo Picasso Málaga. 28 de junio-12 de septiembre, 2010

Miguel Ángel Fuentes Torres
Investigador vinculado a la UMA

Luz radiante, y luego oscuridad.
Paul Auster

La vida se prolonga más allá de la especulación sobre sí misma, situando en la lindes del sueño espacios de transición que, en ocasiones, acaban por delimitar nuestras propias experiencias. Luego de la radiante sensación de conocer la luz deviene la mirada hacia la oscuridad, alertándonos de la posibilidad real de cambio, de transformación de lo reconocible en abstracta resonancia de lo que está por acontecer, por venir, por mediar en la construcción de una nueva realidad. Efectivamente, existe cierta permuta que nos obliga a dejar algo para localizar aquello que se anhela mientras lo cercano e identificable se antoja ahora lejano recuerdo de lo que fue en otro tiempo, en otro lugar. De algún modo, estamos sometidos al intercambio de momentos, situaciones que acaban por definir esa transición que se eleva con seguridad ante nuestra mirada: no se trata únicamente de ser testigo del cambio sino que participar en el mismo instante de su consecución insta al reconocimiento de éste.

La nueva línea que abre el Museo Picasso Málaga, inaugura una serie de exposiciones bajo un proyecto que acomete la relación existente, bajo diferentes modos y formas, obras del artista malagueño con la producción de creadores de la segunda mitad del siglo XX. Esta, a la postre, generación abierta de muestras temporales plantean una mirada “externa” sobre el pintor en el sentido de acercar hasta el espectador una singularidad subyacente en numerosas propuestas que generalmente quedan alejadas de las pretensiones esgrimidas en programaciones precedentes, que centraban su particularidad, con criterio intuitivo y trascendental, en las correspondencias latentes en periodos, estilos y artistas adyacentes. De este modo, se estaría construyendo una mirada más cercana a la plenitud conceptual de una obra caracterizada por una compleja situación en el marco de la creación del siglo pasado, atendiendo, a su evolución en autores que se acercan al presente del espectador. En este contexto, el trabajo desarrollado evidencia una proximidad hacia territorios expansivos, centrándose ahora en el establecimiento de nodos que se proyecten fuera de las fronteras que marca el discurso de la propia colección.

Así, *Bill Viola: obras figurativas*, deja en la orilla del espectador una colección de imágenes que ahondan en la visión del ser humano, de sus procesos, de sus preocupaciones, en el marco de una creación encaminada al estudio sincrético de las



1. *Incarnation [Encarnación], 2008*
 Vídeo en color de alta definición en pantalla
 de plasma
 155,5 x 92,5 x 12,7 cm
 Actores: Oguri, Roxanne Steinburg
 Foto: Kira Perov
 Cortesía de Bill Viola Studio

pautas que caracterizan la evolución del individuo desde la perspectiva que traza la creación contemporánea. En esta sintonía, Bill Viola (Nueva York, 1951) modela el soporte digital con la certidumbre de quien disecciona la realidad para traérsola mutada en su capacidad redentiva. Precisamente, arrancando en la consecución de todo un océano de sentimientos, vidas y experiencias, surge la obra de un creador que siempre ha ostentado un incipiente claror de actuación, asentando sus compromisos artísticos en tránsito por una autopista cuyo cenit está localizado en ese *crossroad* entre lo físico y lo metafísico. Sin gratuidad alguna, el vídeo se postula como eje matriz sobre el que se construye una segunda piel en torno al espacio expositivo, a la postre, germen de una colección y embrión en la gestación de otras miradas también reveladoras.

The Arrangement (2007), *Encarnación* (2008) y *Tres mujeres* (2008) constituyen un tríptico argumental, procesual e iniciático por cuanto reporta al espectador la impresión de estar continuamente en transición. Esto es algo en lo que Bill Viola se mueve con soltura desde hace décadas. Su aportación al

ámbito del vídeo como soporte creativo queda refrendado en la trascendencia de lo digital, de la conversión de la imagen en parte indispensable de una realidad; no en vano, ha sido calificado como *una suerte de sensible sismógrafo de lo que está ocurriendo hoy*. Es por ello que sus proyectos son siempre motivo de interés por parte de la crítica, dejando, no obstante, entrever otros aspectos también confluyentes en una especie de espacio digital donde la narración se postula como análoga referencia de quien participa en ella. Desde esta perspectiva, el vídeo ha recorrido un largo trayecto desde que comenzara su singladura como espacio productivo en los años sesenta del siglo pasado. En palabras de Félix Duque, este moderno complejo electrónico estaba llamado al cumplimiento de *la promesa de Novalis y de Joseph Beuys (según la cual todo hombre debe pugnar por llegar a ser lo que en sí ya es: artista), siguiendo una doble vía, absolutamente antitética:*

de un lado se abría un proceso de banalización y aun puerilización universal de disolución del arte, a la vez que, en el otro extremo, la cámara de vídeo se revelaba como un agente provocador de primer orden: contra la inercia e inepticia políticas, y contra la acomodación del arte al aburguesamiento general.

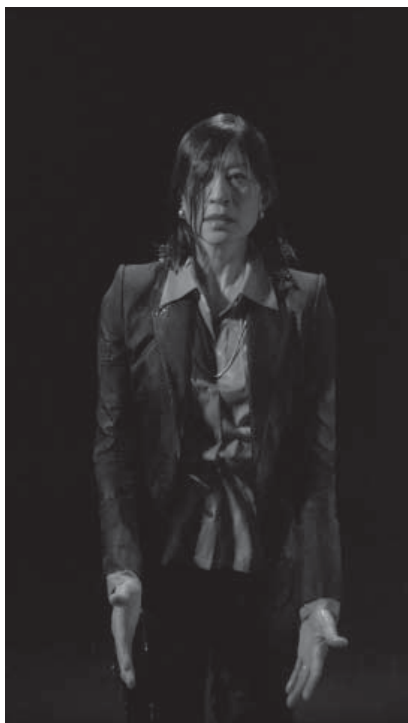
Establecer ese difícil equilibrio entre lo representado y ese otro lugar de acción que supone la misma realidad en la que se inserta, sugiere una capacidad de aprehensión que evoluciona por encima de las consideraciones sobre el medio tras más de medio siglo de permanencia. Realmente, estamos ante la constatación de un cambio fundamental en la forma de percibir, concebir y mostrar lo cotidiano que queda ahora encarnado no ya en un lienzo sino en una pantalla, finalmente, evolución lógica de una tela sin límites plausibles. Bill Viola recoge la tradición pictórica para plantear una representación que huye de los convencionalismos presentes en este hábitat para construir una dinámica postrera que redunde en sus posibilidades como muestrario de las experiencias humanas. De hecho, esta trilogía tiene su origen en la serie *Transfiguraciones*, propuesta realizada

para la Bienal de Venecia de 2007 que el autor califica de *una transformación que surge del interior a partir de una revelación o de una abrumadora sensación de claridad*. Es ese descubrimiento de lo íntimo, de aquello que nace de la condición humana pero finalmente se presenta como sustento de las relaciones que marcan toda esperanza de vida. Las tres piezas parten de un mismo espacio de apreciaciones caracterizado por la utilización de una serie de parámetros, argumentados desde la presencia de elementos primigenios (luz y agua) que acaban por mediar entre lo representado y la mirada del espectador, diluyendo la consideración benjamiana de que *la construcción de la vida se encuentra actualmente mucho más en poder de los hechos que de las convicciones*.

Las escenas se construyen en un plano-secuencia que se articula en un bucle que circula hacia fuera para luego retornar. Dentro del mismo, en un primer instante, se



2. *Three Women [Tres mujeres]*, 2008
 Vídeo en color de alta definición en pantalla de plasma
 155,5 x 92,5 x 12,7 cm
 Actores: Anika, Cornelia, Helena Ballent
 Foto: Kira Perov
 Cortesía de Bill Viola Studio



3. *The Arrangement*, 2007

Díptico de vídeo en color de alta definición
sobre pantallas de plasma montadas en pared
121,9 x 144,8 x 12,7 cm

Actores: Page Leong, Larry Omaha

Foto: Kira Perov

Cortesía de Bill Viola Studio

constata la oscuridad de la imagen, un blanco y negro que oculta, subraya la ausencia, el abstracto devenir de las figuras que aparecen desde una inmensidad lejana y extraña. Luego la luz que inunda, propiciando esa purificación, el conocimiento de lo que está por venir, conversión del individuo que queda limpio, aconteciendo como un flujo del alma. Mientras, el tránsito del agua, como segundo agente simbólico, que funciona a modo de ablución que origina y permite el cambio, la mutabilidad del ser que finalmente desprovisto de su piel original que ahora se torna nueva vida al amparo de quien observa la escena. Un tercer elemento diferenciador son los movimientos, libre coreografía (el propio Bill Viola así lo atestigua, expresando que en todo momento fueron los actores quienes, en función de la escena, decidieron incorporar sus aportaciones) que dibuja las líneas invisibles de la acción y postula sus márgenes dentro de la pantalla-lienzo,

recorren una secuencia donde queda evidente el establecimiento de una complicidad con lo externo, con lo que existe fuera de la retórica bidimensional del monitor. Por su parte, en un último atisbo de complementación de la obra, la estancia donde se sitúan las tres obras funciona a modo de capilla que envuelve, que acoge, creando un espacio de interacción cuya dirección visual se torna recíproca, manifestando, en este sentido, y como apunta Eduardo Subirats, que *el arte se impone como la creación técnica de una segunda realidad o una segunda naturaleza, como principio generador de un environment tendencialmente global, capaz de penetrar en la existencia del espectador, o de sumergirlo o englobarlo y globalizarlo en su medio.*

La figura humana persiste en cada plano, es objeto de análisis pero desde la propia dinámica que marcan sus movimientos, sus gestos, sus aconteceres en un plano fijo que parece no variar pero que también es parte del proceso de transformación que inunda el conjunto. Viola domina la técnica de forma evidente y construye con ella las posibilidades que terminan por hacerse realidades, en definitiva, estados que nos son comunes, reconocibles: ya sea en los ojos de la mujer (*Encarnación*), en los gestos del hombre (*The Arrangement*) o en la complicidad patente en las representación de las tres edades (*Tres mujeres*). *La vida* (1903) obra de Picasso que abre el periodo azul tras la muerte de su íntimo amigo Carles Casagemas late aquí como elemento sustentador y sustentante del discurso propuesto, donde la representación del ser humano, también es condición del acto creativo. En la composición original existe una determinación concluyente por la vida, simbolizada en sus diferentes etapas, insistente siempre en la contemplación de los estadios de la misma como si de un álbum que se recorre con la mirada y con el alma se tratase. En cierta medida, los tres vídeos de Bill Viola ahondan en estas aptitudes, dejando que sean las personas quienes nos muestren el camino que recorre la vida, desde la oscuridad del útero hasta la luz del “segundo origen” para luego ir desgranando con la mirada y los gestos el resto de avatares que caracterizan nuestra forma de percibir, aprender y regocijarnos ante el arrebatador embiste que supone la cotidiana reminiscencia de nuestro devenir.

Igualmente, la muestra se eleva sobre diferentes puntales visuales que otorgan al conjunto una letanía de pareceres que se dirigen hacia la consecución de un proyecto global que arranca aquí y ahora, con la necesidad de implicación y la innegable capacidad de reunión que pueda derivarse de las distintas estrategias que ahora se ponen en juego. En esta nueva constelación de afinidades es interesante comprobar cómo la sinergia esgrimida llega hasta el espectador mediante caminos concluyentes: la presencia de audiovisuales que reportan conocimientos sobre aquello que se explora por primera vez supone una intensa vía de experimentación que debe ser acentuada. En todo caso, el alma, la vida, los sentimientos y la necesidad de su reconocimiento en nosotros mismos es la mejor baza para conocer todo lo que está ahí fuera, haciendo de este “juego” la aseveración de esa primera vez, de esa originaria impostura que siempre vuelve con más fuerza para recordarnos quienes somos.

■ Oscar Niemeyer: Del 17 septiembre al 10 enero de 2010. Fundación Telefónica, C/ Gran Vía, 28. Madrid

Cristina Navajas Jaén

Investigadora vinculada a la UMA

Comisariada por Lauro Cavalcanti, la muestra *Oscar Niemeyer* llega a Madrid gracias a la Fundación Telefónica, en cuyo emblemático edificio de 1929 podremos disfrutarla hasta el 10 de enero. Se trata de una exposición itinerante originalmente ideada con motivo del centésimo aniversario del artista en 2008. Celebramos así la trayectoria de este arquitecto brasileño que activo a los ciento dos años sigue siendo capaz a su lúcida vejez de emocionarnos con cada trazo marcado, según él de manera automática por su intelecto, y que no es otra cosa que el fiel reflejo de una vida llena de pros y contras que ahora recuerda con ternura.

Comenzaremos el recorrido por la muestra, estableciendo una interesante conexión entre nuestro itinerario, y la metodología de trabajo de Niemeyer, arquitecto que emprendió su carrera bajo los postulados racionalistas para finalmente renovar el lenguaje del Movimiento Moderno a partir de su aportación fielmente organicista.

Si bien el artista necesita redactar un texto explicativo cuando determina una solución para su arquitectura, nosotros haremos lo propio con la exposición, que se encuentra dividida en varias secciones en las que cada temática se acompaña de una variedad de elementos explicativos de apoyo, como pueden ser maquetas, dibujos, croquis... y por qué no, pantallas de plasma donde poder adentrarnos con los cinco sentidos en el universo de Niemeyer.

Son varios los módulos temáticos tratados en la exhibición, tales como "Conversación de arquitecto", "Proyectos recientes"... y cada uno de ellos refleja muy correctamente todo lo que tiene que decir de manera individual. Pero lo sorprendente es cómo cada módulo interactúa a su vez desde su propia especificidad con la multiplicidad creada por los demás módulos de la exposición.

Una vez entendido esto, podemos comenzar explicando cómo en la sala dedicada a la "Conversación de arquitecto", uno puede llegar y sentarse en el banco que hay habilitado en el centro del habitáculo, en cuyas paredes poder leer relajadamente párrafos y párrafos postulados por el artista, de modo que una vez finalizada la lectura obtendremos un primer pasaje para llegar a comprender la muestra al completo.

Es ahora cuando nos adentramos íntegramente en el recorrido retrospectivo y cronológico de las obras del autor, desde 1936 hasta la actualidad. Dentro de ese recorrido, que será el eje vertebrador de la muestra, se irán adicionando diferentes módulos donde se amplían informaciones más concretas acerca de su trayectoria personal y artística.

En paro tras finalizar sus estudios superiores, Niemeyer prefirió trabajar gratis en el estudio de Lucio Costa, en el momento en que una generación entera de artistas brasileños luchaban contra lo vernáculo para imponer la modernidad. Pero no fue hasta 1936, período del Ministro Capanema, cuando Niemeyer comenzó a mostrar al mundo entero lo que era capaz de hacer, con la construcción del Ministerio de Educación y Salud en São Paulo, proyecto que convenció más que el del propio Le Corbusier, quien viajó como invitado a Brasil exclusivamente para la ideación del mismo.

La breve pero intensa coincidencia espacio temporal entre ambos artistas, fue sólo el comienzo de una serie de influencias y admiraciones mutuas.

Debemos detenernos en esta relación, por su importancia en la historia de la arquitectura moderna, y por supuesto contemporánea.

Es tanto el talento de Niemeyer, que ya en la década de los 40, una vez asumida la lección racionalista, fue el primero en atreverse a negar dichos postulados previendo su futura y próxima consumición. Podríamos entender pues, que Niemeyer reinterpreta a Le Corbusier, pero añadiendo a su vertiente más plástica una sensibilidad "diferente". Por ello, y tal como expresa el maestro francés, el racionalismo de Niemeyer, teniendo en cuenta las variantes del Estilo Internacional, se podría considerar barroco, por evocar la esencia más rompedora, a partir de la deformación de la línea recta.

Efectivamente fue en ese momento de combustión del racionalismo, cuando surgieron alternativas más encaminadas hacia las estructuras libres en creadores independientes como son Alvar Aalto o el propio Niemeyer.

Como hemos dicho, la influencia fue mutua, por ello qué mejor que las palabras de Ozenfant para describir lo que supuso para Le Corbusier la influencia carioca: "Le Corbusier, que durante años proclamó las virtudes del ángulo recto, pasó a pensar diferente, al seguir una talentosa arquitectura que venía del exterior".

A partir de entonces Niemeyer desarrollará de manera más intrínseca un estilo cada vez más personal, cuyos inicios se observan muy bien en el Complejo Pampulha (Belo Horizonte, Minas Gerais) en 1940, cuya iglesia es destacada en la exposición, junto con el Palacio de la Alvorada que luego veremos, en un módulo específico e interconexo al eje vertebrador de la muestra.

Su estilo personal se basa en hacer una arquitectura "diferente y sorprendente", características tomadas de afirmaciones del propio Baudelaire acerca del arte.

Es también en Pampulha donde se vislumbra el aprecio de Niemeyer por la ingeniería, y más concretamente por las posibilidades plásticas del hormigón armado denostado hasta entonces por no haber sido apreciado en su totalidad.

Tras la realización del complejo Pampulha, se comienzan a ver diferencias estéticas en la propia obra de Niemeyer, con respecto a sus arquitecturas precedentes, más ligadas al espíritu racionalista; momento en que aprende a idear una arquitectura diferente, y ligada al significado de un país como Brasil que hasta entonces no había encontrado referente en la arquitectura.

Su estilo surge a partir del apego hacia su herramienta más personal, el hormigón armado, que le servirá para liberar al mundo de la tiranía del ángulo recto a favor de la curva como línea de la vida, y es que no podemos olvidar en ningún momento la insistente labor social presente a lo largo de la trayectoria del arquitecto, lo cual lleva consigo evidentemente un claro e intransigente trasfondo político.

Todo lo comentado en el Complejo de Pampulha, es aplicable al onírico proyecto de una nueva capital del país, a la que llamarán Brasilia. Proyecto avalado en todas sus vertientes por Juscelino Kubitschek, empezó siendo una bonita ensoñación para finalmente desvanecerse a la vez que hizo aguas el eje vertebrador del proyecto, que no era otro que la igualdad entre las clases sociales. Ello se vio contaminado el mismo día de su inauguración, en 1960, por la marcha en comitiva de políticos y empresarios.

Pese a ello, es en Brasilia donde Niemeyer, aburrido de hablar de arquitectura propone la máxima integración de las artes, entendiendo la propia ciudad en su vertiente arquitectónica y urbanística, como una obra de arte total. Y es que para Niemeyer “la vida es más importante que la arquitectura”, y no sólo la vida, sino la política, la familia y los amigos.

Consciente de la importancia de la estructura en la arquitectura, edificios de esta ciudad como el Congreso Nacional, el Palacio de Planalto, o el Palacio de la Alvorada, son testigos experimentales de cómo Niemeyer llevó sus postulados tectónicos a su máxima consecuencia mediante la invención de una columna “diferente”, que a menudo ondea a ritmos y alturas “diferentes”, como si de una composición musical se tratase, y es que al fin y al cabo recordemos que sus obras suponen una obra de arte al completo.

Todas las características que apreciamos en cada una de las etapas vistas hasta ahora, suponen un suma y sigue en el curso del arquitecto; una constante a lo largo de toda su obra futura.

Siguiendo el orden cronológico llevado hasta el momento, entramos de lleno en la década de los 60, en la que la revolución brasileña obliga a Niemeyer a decantarse por el exilio si quería seguir creando formas libres.

Con el dolor propio del abandono de la patria, Niemeyer emprendió un viaje que se extendería a lo largo de veinte años, y en el que fuera de todo pronóstico consiguió hacerse hueco como uno de los arquitectos más importantes y valorados, hueco que aún conserva hoy día a sus ciento dos años, gracias a su innovación. Y es que ya lo dijo Le Corbusier: “La arquitectura es invención”.

De su trabajo en Argelia destacamos la Universidad Constantina (Argel, 1968), proyecto seleccionado en la exposición junto con la Sede del Partido Comunista en París, como obras clave fuera de Brasil, y que bien merecen un anexo específico en la muestra.

De entre los proyectos abordados en Europa, destacamos su labor en Francia, donde Charles de Gaulle le concedió total libertad creativa. Y así lo demostró en la

Sede del Partido Comunista (París, 1965), que destacamos por sus connotaciones eminentemente políticas, teniendo en cuenta la importancia que Niemeyer concedía a esta dimensión.

Las palabras que escribimos a continuación, pronunciadas por Niemeyer en su etapa europea, son bastante esclarecedoras para entender el trascendentalismo del artista con respecto a la arquitectura brasileña: “vosotros lo europeos vivís circulando entre monumentos, y nosotros somos libres para hacer de hoy el pasado de mañana”.

Afortunadamente para él, a finales de la década de los 80 se inicia el proceso de redemocratización en Brasil, y el esperado regreso a su estudio en la Avda. Atlántica en Río de Janeiro se convirtió en realidad.

Mientras paseamos por la sala de exposición, siguiendo el orden llevado hasta el momento, nos sorprende una proyección donde se muestran los proyectos concebidos en los últimos años, desarrollados mediante procesos digitales llevados a cabo por su colaborador Jair Valera.

Dentro de su arquitectura más actual, no podemos dejar de citar los escasos, pero efectivos monumentos de protesta que realizó, además del Sambódromo y el Centro integrado de educación pública (Río de Janeiro, 1984). Éste último supone una importante labor social debido a la creación de escuelas integradas en los bajos del Sambódromo, siendo un gran ejemplo de aprovechamiento de la estructura en el edificio.

De estos proyectos recientes, los cuales refuerzan aún más si cabe la trayectoria de Niemeyer, se exponen dibujos originales en los que se muestra el proceso de creación, ilustrando a su vez las fases de concepción de obras como el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1996), el Museo Oscar Niemeyer (Curitiba, Paraná, 2001), o el Auditorio de Ibirapuera (São Paulo, 2002).

De entre todos ellos, el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói supone un hito en su propia arquitectura. No hay más que describir el modo en que surgió la idea del edificio, “como una flor”. Efectivamente emergió de la mente del artista tan rápido como el instante que duró la plasmación de la idea en el papel de la mesa de un restaurante.

De este edificio, el más apreciado por Niemeyer, se podrían destacar muchos aspectos, pero recalamos el uso de la rampa como elemento funcionalmente transportador del visitante, que tanto recuerda a los paseos arquitectónicos proyectados por Le Corbusier, solo que en este caso se llena de color.

Una vez finalizado el recorrido cronológico por la obra de Niemeyer, nos centraremos en dos módulos independientes, pero a su vez relacionados con el espíritu de la muestra.

En primer lugar, “La colección Niemeyer. Marcel Gautherot”, es un espacio donde se recogen las fotografías más apreciadas por Niemeyer de todas las que el artista francés Marcel Gautherot ha recopilado a lo largo de su carrera, y es en ellas donde observamos cómo la representación del objeto alcanza en sí misma el grado de obra de arte.

Por último, en el bloque “Vida y Arquitectura”, se recalcan los elementos más característicos del artista que hemos conocido a lo largo de la exposición. Su compromiso por la igualdad social se llevará a cabo a partir de la belleza de las formas.

Y ya que hablamos de belleza, cabe destacar brevemente la importancia de la mujer en su obra, ya que para Niemeyer las curvas femeninas protagonizan superlativamente sus proyectos, los cuales se pueden hacer realidad gracias al hormigón armado.

Su postulado más evidente en sus arquitecturas, se resume en estas palabras: “No es el ángulo recto lo que me atrae, ni la línea recta, dura, inflexible creada por el hombre. Lo que me atrae es la curva libre y sensual, la curva que encuentro en las montañas de mi país, en el curso sinuoso de sus ríos, en las olas del mar, en las nubes del cielo, en el cuerpo de mi mujer favorita. De curvas está hecho todo el Universo, el Universo curvo de Einstein”.

Por lo tanto, valoramos esta muestra de una forma positiva por la maestría y elocuencia que reina en ella, a partir de la cual toda la exposición se ve envuelta en ese halo tan misterioso como sencillo que impregna al propio Oscar Niemeyer.

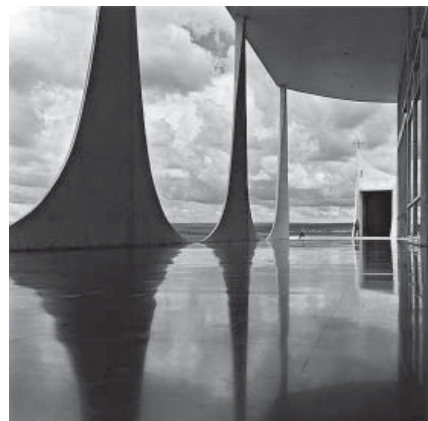
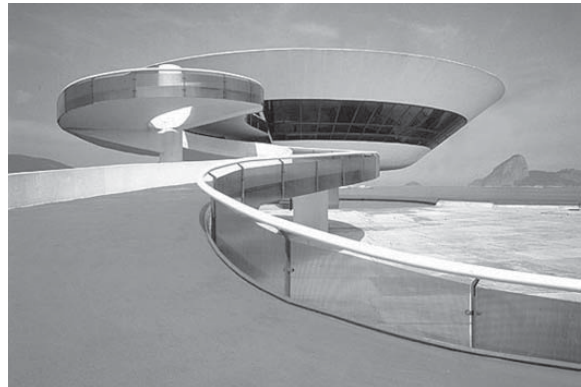
No dejemos de valorar positivamente, el fantástico aprovechamiento del espacio de la sala de exhibición, que como si del interior de una propia arquitectura de Niemeyer se tratase, nos facilita nuestro paseo a través de este maravilloso universo del arquitecto.

Los diferentes colores y texturas que invaden los planos verticales de la sala, nos incitan a pensar que detrás de ello se esconde toda una simbología, y es que no debemos olvidar que Niemeyer es especialista en crear formas originales que acaban convirtiéndose en iconos, iconos que en este caso rememoran la esencia de su país, sin dejar nunca de lado ese espíritu romántico que le caracteriza.

Es tal el talento de nuestro arquitecto, que incluso siendo agnóstico en materia religiosa, tiene la absoluta capacidad de mimetizarse con el creyente para resolver así sus necesidades espirituales. Resulta impresionante cómo consigue desarrollar una empatía tan acusada con respecto a algo en lo que sencillamente no cree, y es que Niemeyer es en sí mismo pura invención, pura sorpresa, como sus arquitecturas.

En definitiva, ese es el espíritu que envuelve lo que hemos denominado el universo Niemeyer, un universo en el que la forma se poetiza y se convierte en un recurso presente a lo largo de toda su trayectoria.

Terminaremos estas líneas, haciendo alusión a lo que es la vida para Niemeyer. En ella hay que llorar y reír; saber aprovechar los momentos de tranquilidad y de diversión. Uno sólo tiene que mirar al cielo y sentir que es pequeño para ser modesto; ver que nada es importante... y es que al fin y al cabo, “la vida es un soplo, ¿no?, un minuto, no hay razón para todo ese odio”.



■ Muntadas. *Entre/Between*. MNCARS, Edificio Sabatini, Santa Isabel, 52. Madrid. Del 23 de noviembre de 2011 al 26 de marzo de 2012

Carmen Gaitán Salinas

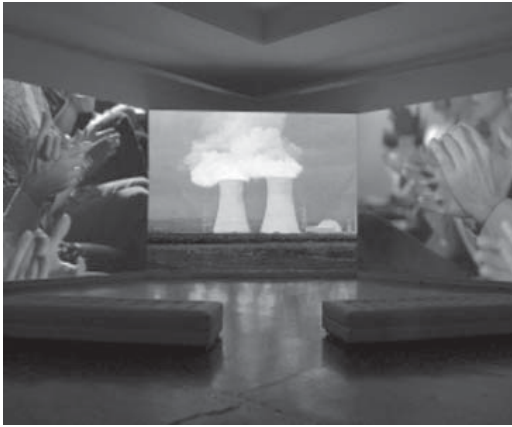
Investigadora vinculada a la UMA

Entre/Between es un título cuanto menos ambiguo. Tan ambiguo como pueda serlo la exposición a la que suscribe, la cual pretende no constituir –y sin embargo lo es casi cronológicamente– una retrospectiva del artista. Supone una recopilación de obras diversas, tanto en temas como en lenguajes, bajo el punto de vista de lo que está “en medio”, de lo que no pertenece ni a un ámbito ni a otro. Las piezas de Antoni Muntadas (Barcelona 1942) se distribuyen en las Sala de Protocolo, las nueve salas expositivas y las entreplantas de la conexión Sabatini-Nouvel, comisariadas por Daiana Augaitis, y versan sobre diferentes asuntos –“Microespacios”, “Paisaje de los Media”, “El archivo”, etc.– algunos de cuyos subtítulos pertenecen a antiguas exposiciones como *La construcción del miedo* en el Centro Atlántico de Arte Moderno (2008).

La exposición, coincidente con *Muntadas: Between de Frames* en el MACBA, viene a desarrollar las principales preocupaciones e ideas de la producción del internacional artista catalán, pues en ella se ponen de relevancia el uso y consumo de los *media*, algo que experimentó por primera vez con la televisión en *Polución audiovisual* (1972) dentro de los Encuentros de Pamplona, tras las intervenciones internacionales de Nam June Paik (*TV chair*, 1968) y de Douglas Davis (*Images from the Present Tense I*, 1971).

Curiosamente esta muestra coincide, en cierto modo, con otra anterior, titulada *Híbridos* y celebrada en 1988 en el MNCARS. Además de tener una concepción original similar, el actual “dispositivo”, *Situación 2011*, viene a ser una reactualización del que tuviera lugar entonces, *Situación 1988*. Muntadas, quien ha participado en el Pompidou de París y en el MoMA de Nueva York, propone una obra a mitad de camino entre la instalación y la intervención, denominándola “dispositivo” pues se *dispone* más bien como un aparato pedagógico que intenta explicar positivamente la institución del museo, su trascendencia y la relación de éste con la ciudad. El “dispositivo” en cuestión, emplazado en las entreplantas del edificio Nouvel, da la bienvenida de acceso a la recién inaugurada parte de la colección, *De la revuelta a la posmodernidad*, donde el papel protagonista reside en los conceptualismos, muy concretamente en el catalán y en la figura de Antoni Muntadas, quien ha sido galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas 2005 y el Premio Velázquez 2009 como reconocimiento a su figura en el mundo del arte.

A menudo se ha calificado a este artista, residente en Nueva York desde 1971, de “conceptual y de vídeo”, según Eugeni Bonet uno de sus principales críticos. Y es



I. ANTONI MUNTADAS, *On traslation: El aplauso*, 1999.

que desde que abandonara la pintura de comienzos de los años 60 y se interesara por las prácticas artísticas más innovadoras –intervenciones, vídeos, acciones-, afines a colectivos como el *Grup de Treball*, su obra va a adquirir un lenguaje multidisciplinar, aunque no solamente conceptual, que recoge un amplio abanico desde la fotografía con o sin cajas de luz, *Media Eyes* (1980), pasando por lo propiamente documental, *Emissió* (1975) u *Hoy, proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976), hasta llegar a las llamativas instalaciones audiovisuales donde a veces el espectador participa activamente o deambula en derredor contemplando las imágenes, *Personal/Public* (1980), *Confrontations* (1974) y *On traslation: El aplauso* (1999); todo un *media landscape*, como él lo denominó, expuesto ahora en el MNCARS. [1]

Aparentemente los intereses del artista quedan expuestos en la exhibición. Pero, más allá de lo que se nos muestra o explica en las hojas de sala uno podría cuestionarse si ciertamente existe tal crítica a los medios de comunicación de masas y a la cultura del entretenimiento. Muntadas dijo en algún momento: “tener una idea clara de cómo nos manipulan las representaciones es imprescindible para sobrevivir en el mundo posmoderno”. Sin embargo, sus estrategias se han desvirtuado tanto que lo que en un principio era un conceptualismo reivindicativo y con fundamento, como el llevado a cabo en la acción en Latinoamérica *Hoy* (1975-1976), ahora resulta de un barroquismo efectista que impresiona mediante los mismos medios que condena. Mientras que *The Board Room* (1987), suponía una crítica a los diferentes poderes sociales a través de una instalación simulando una sala de juntas con cuadros de personalidades poderosas en marcos dorados, luces individuales y pequeñas pantallas de TV, *Stadium XV* (2011) constituye una solución fácil al espectáculo social heredado de Guy Debord. Todo está inundado de imágenes codificadas; todo se ofrece al espectador, como defendería Baudrillard, a través de un exceso de mensajes hipercodificados.

El resultado es una exposición atiborrada de obras y de largo recorrido, que hay que tomarse con paciencia y tiempo. El uso de la luz y del sonido, algo que sin duda

atraerá a todo público como si de un parque temático se tratara, a diferencia de otras muestras documentales anteriores, llama la atención de la vista y el oído, en honor a los *media*, haciendo emerger el concepto de *subsentido* de Muntadas, pues en este mundo mediatizado por la comunicación y la tecnología se olvidan las otras percepciones. Un sonido, el de la cultura popular, que contribuye a esa misma sensación de agobio desde nuestro inicio con la poética imagen de *Diálogo* (1980). Pero, al fin y al cabo, el artista ataca con los mismos medios y métodos -un arma de doble filo- ya que crea, a pesar de todo, un ambiente saturado de imágenes donde el espectador se puede “entretener” contemplando las obras sin prestar atención a la crítica que pudiera subyacer. Es, si se quiere, irónico, aunque podría caer fácilmente en la superficialidad. Quizás esos efectos se deban a ese empeño por representar el mundo del consumo y la tecnología que tanto hacen reflexionar al artista, un mundo que no es ya ni público ni privado, sino que está en medio, en el intersticio de la vida de cualquier espectador.



Boletín de Arte nº 32-33, 2011-2012
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Comentarios Bibliográficos

LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar: Historia del urbanismo en España II. Siglos XVI, XVII y XVIII. Madrid, Cátedra. Arte. Grandes Temas. 2011

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga



Con prólogo de D. Antonio Bonet, la editorial Cátedra publica un libro de gran utilidad y muy esperado. Se trata de la historia del urbanismo en España durante los siglos de la Edad Moderna, un periodo largo y esencial, la España de los Austria y de los Borbones, un campo complejísimo de analizar pues las lecturas dirigidas a conocer las claves de un escenario urbano deben atender a múltiples aspectos: geográficos, históricos, políticos, culturales, arquitectónicos, demográficos, así como otros más sensoriales tal el espacio, el volumen, el paisaje, el color, la actividad vital, etc. Además, teniendo en cuenta que las transformaciones no se producen de una manera uniforme, dado que se integran sobre las tramas de la ciudad precedente, se generan del primitivo núcleo de la ciudad sucesivas ampliaciones y metamorfosis y, así, la ciudad ha ido creciendo sobre sí misma, se reescribe en sus trazas y, al reescribirse, asume y diluye los restos anteriores, pero casi siempre dejando huellas susceptibles de analizar.

La autora, M^a del Mar Lozano Bartolozzi, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, que cuenta con un gran bagaje intelectual y una sólida experiencia en este campo, mostrada no sólo a través de sus propias publicaciones sino por la dirección de tesis doctorales sobre evolución urbana, ha realizado un trabajo preciso y exhaustivo, donde su extraordinaria capacidad didáctica así como de síntesis le ha permitido articular un caudal abundantísimo de datos en una exposición clara, general a la vez que pormenorizada, sin olvidar que al ser el estudio del urbanismo un campo cada vez más interdisciplinar es evidente la necesidad de análisis transversales, permitiéndole exponer la evolución histórica de las diferentes ciudades en una mirada global.

Además de una introducción donde se exponen los planteamientos a seguir y los cambios de concepto de ciudad así como un acercamiento histórico a los diferentes reinados incidiendo en los asuntos clave de cada uno de ellos, el volumen se

divide en siete capítulos perfectamente equilibrados. Los cuatro primeros están dedicados a aspectos más generales: La población y el gobierno de la ciudad, el papel dominante de la normativa, así como la representación de la ciudad y su transformación con motivo de la fiesta, aspecto éste que, tanto si se trata de ceremonias civiles como de las religiosas, interesa conocer por su proyección en el espacio urbano. El segundo capítulo se dedica a las obras públicas; además de insistir en las obras de infraestructura urbana, destaca muy especialmente la importancia de la red radial para la estructuración del territorio y su ordenación, no dejando espacios aislados. Otro capítulo se dedica a la morfología y elementos de la trama urbana, que deriva en un proceso de modernización al que no es ajena la importancia de los Tratados, las Academias, etc.; la nueva imagen que se va forjando de la ciudad no sólo vino determinada por la arquitectura sino por su ubicación en el conjunto urbano, estudiando aspectos concretos, destacando por su importancia la Plaza Mayor. Finalmente se analizan las tipologías arquitectónicas y funcionales, desde los ayuntamientos a las viviendas, tanto las principales como las populares, la arquitectura religiosa tan importante para el urbanismo a través de las catedrales y conventos y las parroquias, que suponen una forma de organización jurisdiccional y urbana al estructurarse mediante las colaciones. También se dedica una amplia reflexión a las tipologías específicas y/o funcionales como los edificios de las Audiencias, los dedicados a los abastos públicos, a las industrias, a las funciones lúdicas, como las casas de comedias o las plazas de toros.

En los tres capítulos que corresponden a la segunda parte se analizan las ciudades españolas en la Edad Moderna atendiendo a las peculiaridades que las identifican con su contexto histórico, social y económico. Si en el primero se analizan aquellas que tuvieron una mayor relevancia con actividades relacionadas con la función política, administrativa, judicial, mercantil, etc., las ciudades que se estudian en el segundo capítulo, aún en su consideración de ciudades medianas, han desempeñado un papel importante por su condición en determinados momentos de la evolución histórica, ya como ciudades de frontera, portuarias, cruce de caminos, mercantiles, universitarias, villas ducales, las que se desarrollaron al abrigo de ciertas sedes episcopales, etc.; pero no se trata de presentar el amplio listado que depara la geografía peninsular sino de escoger determinados núcleos que se presentan como paradigmas. El último capítulo corresponde a la etapa final del periodo regido por la mentalidad de la Ilustración y es esencial desde el punto de vista urbanístico, además de la renovación del ambiente cultural y del despliegue de las obras públicas. Fue actuación decisiva la fundación de los sitios reales que, ya *ex novo*, o como extensión de un determinado núcleo, dieron lugar a la creación de poblaciones lo cual supuso importantes intervenciones en la ordenación del territorio cercano a la Corte. La necesidad de repoblar que ya se vio culminante desde la época de los Reyes Católicos, para completar la Reconquista o la salida de Castilla al mar, en el siglo XVIII se apoya en un cambio ideológico reformista y se revitalizan viejas villas o se crean otras bajo un nuevo concepto urba-

no, tal la ciudad de Nuevo Baztán; en la segunda mitad del siglo y ya dentro de la mentalidad de la Ilustración se destaca la acción urbanizadora decisiva de las nuevas poblaciones de Sierra Morena para potenciar rutas con posibilidades económicas, repoblar los campos y comunicar los diferentes núcleos, dando lugar a ciudades de un similar esquema formal y funcional y a una esencial ordenación del territorio. Tampoco se descuida el estudio de núcleos que han quedado excluidos de otros trabajos generales por su situación periférica, o porque su investigación ha sido más reciente, como las intervenciones en las islas Canarias y Baleares.

Este libro, que es una aportación fundamental, pone de manifiesto la necesidad que existía de poner al día los estudios de urbanismo, recogiendo tantas aportaciones aisladas que se han publicado en los últimos años, ofreciéndonos un trabajo serio, bien estructurado, bien escrito, integrando lo particular con lo general, con precisas ilustraciones, con expresivos planos y mapas y con un apéndice bibliográfico completísimo que cierra el contenido del volumen. En resumen, tenemos en las manos un instrumento de conocimiento profundo, útil y valioso tanto para el especialista como para nuestros estudiantes. ■

■ CASTILLO LANCHA, Marta: *La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual (1960-1972)*, Málaga, e.d.a., 2010

Enrique Baena Peña
Universidad de Málaga



La nueva teatralidad constituye una rigurosa y documentada historia de la recepción de la obra dramática de García Lorca, desde los inicios de la escena actual hasta su consagración como un clásico contemporáneo. Un revelador estudio en el que puede verse cómo, tras años

de continuado silencio, la obra de Lorca irrumpe en el teatro comercial español envuelta en constantes polémicas y, a la vez, cuestionando la norma dramática anterior. A medida que avanza la década de los 60, se nos va mostrando con detalle que la falta de una dramaturgia convencional, el

gran “defecto” que se veía en sus obras, pasará a ser su mejor virtud. Será el espectador ahora y no el autor el responsable de descubrir en sus textos una nueva teatralidad, abierta ya a la imaginación de los directores más creativos hasta convertir a Lorca en un hito de la modernidad en cuya poética del espacio escénico surgen los más fecundos experimentos y las innovaciones de mayor alcance.

Su autora, la doctora Marta Castillo, desarrolla su actividad investigadora en el campo de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, con especial dedicación a la poética y estética de la pragmática literaria y a la recepción teatral. Entre sus publicaciones figura el libro *El teatro de Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, trabajo que ahora se complementa con el presente ensayo. El propósito principal de *La nueva teatralidad* es mostrar cómo los dramas lorquianos son capaces de suscitar lecturas muy distintas y hasta contradictorias, hasta el punto de que su teatralidad viene configurada por la manera en que ha sido recibida. Cada época mira de nuevo a García Lorca y, en suma, tiene una visión propia de su teatro y su función. La comunicación literaria no se limita a un circuito unívoco y cerrado de transmisión desde un emisor a un receptor, y todavía más en un autor como Lorca cuya acogida ha provocado a lo largo de su historia reacciones críticas muy dispares que oscilan entre el éxito más apasionado y el rechazo más absoluto, a lo que hay que añadir la fuerte presencia de factores extraliterarios, especialmente a raíz de las trágicas circunstancias de su muerte.

La nueva teatralidad. Lecturas de

Lorca en los inicios de la escena actual se organiza en dos partes precedidas por un preliminar, en el que se resume en poco espacio los objetivos y contenidos, así como la fundamentación teórica y la metodología empleada, y se cierra con un final, titulado “Hacia una poética integral del espacio escénico”, donde el lector puede apreciar la claridad con que se condensan las conclusiones extraídas a lo largo de toda la investigación. En la primera parte, la autora centra su estudio en los montajes que Luis Escobar, Antonio Larreta, José Tamayo, Alberto Cavalcanti, J. A. Bardem y Alfredo Mañas realizaron de *Yerma*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *Mariana Pineda*. En sus siete capítulos se resaltan las polémicas suscitadas entre los críticos que defendían la subida de Lorca a las tablas y sus detractores y cómo se va produciendo paulatinamente la conciliación entre ambas posturas.

En su obra podían seleccionarse datos, fragmentos, temas, que reforzaban una visión hiperpolitizada de “poeta del pueblo”. Esta interpretación acabó creando un clima de desconfianza en torno a la valía estética del autor hasta el punto que algunos pensaron que, pasado algún tiempo, el interés por Lorca desaparecería, ya que su éxito se achacaba a una realidad pasajera asentada en las circunstancias político-sociales. La autora, así, nos va descubriendo detalladamente el origen en los años sesenta de esta “utilización” de Lorca, y las oleadas de inciertas desmitificaciones que desencadenó, es decir, aquella necesidad imperiosa de acabar con esta o aquella imagen mítica, dando como resultado visiones contradictorias, deformadas, donde algunos ponían de

menos los que otros de más.

De ahí que el objetivo sustancial de este libro consista en estudiar cómo ha sido recibido el teatro lorquiano en determinados momentos de su historia literaria; analizar la incidencia de las condiciones sociales y cambios históricos a que se ha visto sometido en su progresivo entendimiento; y siempre sin olvidar que cada época establece conexiones ideológicas peculiares con la obra lorquiana, permitiendo unas veces actualizarla y resemanizarla a la luz de nuevos significados, y, otras, forzándola para que comunicara objetivos fijados de antemano; o simplemente, en tantas ocasiones, condenándola.

Todos esos usos dependen de un sistema de valores, de la ideología, del gusto de los receptores y de múltiples variables extrínsecas que condicionan al receptor a seleccionar unos aspectos y pasar por alto otros. Por eso la finalidad última de esta pormenorizada investigación consiste en advertir a los lectores que cualquier aproximación a los textos lorquianos exige no olvidar en ningún momento la densa red de lentes mediadoras que la historia de sus recepciones ha ido depositando en cada uno de nosotros, condicionando activamente nuestra mirada de las obras.

En 1971, con la representación simbólica de *Yerma* realizada por Víctor García, seguida de la defensa de un nuevo concepto de lo trágico hecha en 1972 por Buero Vallejo, se inicia un cambio de horizonte en la recepción teatral de García Lorca. Este aspecto es estudiado a fondo en la segunda parte del libro, donde se da cuenta detallada de la revalorización del teatro lorquiano, del descubrimiento y aceptación de su nueva teatralidad y de la institucionalización de García Lorca como uno de los grandes dramaturgos del siglo XX. No era el mito-Lorca lo que confería ya el éxito a este teatro sino la reacción mítica que la magia de sus textos producía en los receptores.

En suma, este libro viene a poner de manifiesto la existencia de toda una serie de factores de índole diversa que orientan y condicionan nuestro contacto presente con las obras lorquianas; elementos que hemos de tener en cuenta incluso cuando nos enfrentamos a los textos en una lectura aislada y ocasional. Quizás sólo de esta manera, si nos hacemos dueños de los mecanismos de la comunicación literaria, al tomar conciencia sensible de ellos, nuestra lectura se complete con la libertad que otorga el conocimiento. ■

GILA MEDINA, Lázaro (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, Arco Libros, 2010

David García Cueto
Universidad de Granada



La bibliografía sobre la escultura española de la Edad Moderna ha incorporado en fechas recientes una contribución de extraordinario valor. Se trata del volumen titulado *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coordinado por el profesor Lázaro Gila Medina, de la Universidad de Granada, que reúne veinte ensayos firmados por un total de dieciocho especialistas. La obra presenta de manera ejemplar los resultados de un proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación desarrollado por este numeroso equipo -constituido por un buen número de veteranos estudiosos, pero también de jóvenes historiadores del arte- bajo la dirección del profesor Gila Medina entre los años 2006 y 2009. Aparece con el sello editorial de Arco Libros, estando integrado en la colección *Arte y Forma* que dirige con criterios de excelencia académica el profesor Benito Navarrete Prieto.

El interés científico por la escultura española cuenta con una trayectoria

más reducida en comparación con la más amplia historiografía dedicada a nuestra pintura del Siglo de Oro, circunstancia no obstante paliada en parte con los abundantes estudios aparecidos desde inicios de la pasada centuria hasta ahora. Pero resulta constatable cómo la mayor parte de esos trabajos han incidido principalmente en el triunfo del clasicismo renacentista en nuestra plástica o en la gran eclosión del pleno barroco, descuidando las etapas que anteceden, separan y suceden esos dos momentos. En efecto, la transición al naturalismo contaba hasta ahora con una bibliografía fragmentaria, ya que por más que su valor resulte trascendental para la forja de la gran escuela española del barroco pleno, los artífices y las obras de este periodo (1580-1625) han sido por lo general eclipsados por las grandes personalidades del siglo XVII más avanzado, como Alonso Cano o Pedro de Mena. Con la finalidad de paliar sistemáticamente esta laguna historiográfica en lo referido al territorio andaluz, el

libro aborda la producción de aquel momento centrándose en los dos centros de creación principales, Sevilla y Granada, para valorar también el impacto que uno y otro ejercieron en los demás territorios de Andalucía y en la América española.

Es en las últimas décadas del siglo XVI cuando entran en crisis los modelos foráneos para dar paso al primer naturalismo en las artes plásticas. La llegada a Sevilla a finales de esa centuria de maestros castellanos, como Juan Bautista Vázquez el Viejo, propiciará la progresiva implantación de modelos italianizantes frente a los flamencos que hasta entonces dominaban. Algo semejante ocurrió en Granada, donde tras la extinción de la descendencia artística de Siloe por falta de discípulos sobresalientes, se inició una nueva etapa con la llegada de Pablo de Rojas, italiano en su ascendencia. Es ahí donde se establece el punto de partida para este libro, por más que los antecedentes de aquel momento sean también convenientemente recordados.

Los estudios reunidos en el volumen parten de un primer apartado de revisión historiográfica de las dos principales escuelas escultóricas andaluzas, estando el caso granadino a cargo de Valiñas López y el sevillano al de Romero Torres. De enorme pertinencia resultan los trabajos que siguen sobre la religiosidad y la devoción en ambos epicentros en la época considerada (Granada, por M. L. López-Guadalupe, y Sevilla, por Núñez Roldán), visión que permite encuadrar en su justo contexto las obras escultóricas, dependientes fuera de cualquier duda de los estímulos de la fe y la piedad del momento. Se encuentran a continuación sendos textos sobre los antecedentes de

la escultura del primer naturalismo, considerando el caso de Granada entre 1500 y 1560 aproximadamente Cruz Cabrera y el de Sevilla en esos mismos años Recio Mir. Inicia entonces el grueso del trabajo, al considerarse las figuras fundamentales de los centros granadino y sevillano en el tránsito del Renacimiento al Barroco. Por lo que respecta a Granada, J. J. López-Guadalupe aborda la personalidad de Pablo de Rojas y de los hermanos García. Lázaro Gila se ocupa, aportando significativas novedades, de Bernabé de Gaviria, heredero del taller de Rojas, mientras Gómez-Moreno Calera traza un panorama de la retablistica granadina en ese momento de transición. El polo sevillano es considerado por Roda Peña, que traza un panorama general del paso al naturalismo, y por Herrera García, responsable de una completa síntesis del retablo sevillano en ese mismo momento. De gran interés resulta el capítulo dedicado por Alonso Moral a las relaciones entre Granada y Sevilla en ese momento, interconexión que en las décadas siguientes de la centuria confirmará su vitalidad y relevancia. Para completar el panorama andaluz, se consideran otros tres focos creativos, de menor trascendencia que el granadino y sevillano, pero también de gran significación para el pasado cultural de Andalucía. Galisteo Martínez trata así de Córdoba, Cruz Cabrera de Jaén y Sánchez López de Málaga.

De enorme relevancia y novedad resulta el último capítulo del libro, dedicado a la presencia e influencia de la escultura andaluza del primer naturalismo en el Nuevo Mundo. Con él, se traza un riguroso panorama de un fenómeno ya conocido, aunque desdibujado por una

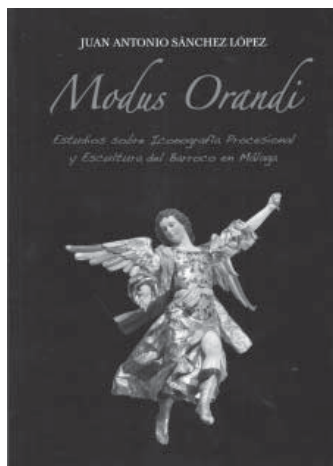
historiografía débil y en ocasiones poco rigurosa. Como punto neurálgico en el tránsito entre la Península y América, se considera por Rodríguez Morales la llegada de obras andaluzas a las islas Canarias. Cuesta Hernández trata de la llegada de esculturas y su influencia en el virreinato de la Nueva España, mientras que Ramos Sosa enfoca el caso peruano al abordar la situación de la escultura en Lima. Finalmente, Gila Medina y Herrera García aportan una completa y novedosa visión del reino de Nueva Granada (Colombia y Ecuador), enriquecida por numerosos datos inéditos de archivo. Cierra el volumen un útil corpus bibliográfico, a cargo de García Luque. Ha de hacerse especial mención del extraordinario

repertorio de ilustraciones que contiene el libro, debido en buena parte al cuidado trabajo de J. C. Madero López.

Encuentran un justo equilibrio en este libro los estudios de síntesis y recopilación con aquellos de profunda investigación, creando un conjunto en el que las obras escultóricas más relevantes conservadas de ese periodo se contextualizan en las corrientes devocionales y de gusto que marcaron aquel momento histórico. Se trata en definitiva de una obra destinada constituirse en referente obligado para los estudiosos y amantes de la escultura española de la Edad Moderna, así como de una valiosa contribución al conocimiento del patrimonio escultórico preservado en Andalucía y en la América hispana. ■

■ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *Modus Orandi*. Estudios sobre iconografía procesional y escultura del barroco en Málaga. Málaga, Asociación Cultural Cáliz de Paz-GSP Impresores, 2010

Carlos Serralvo Galán
Investigador vinculado a la UMA



La realización de artículos de investigación especializados en publicaciones específicas brinda una sólida base para el conocimiento de todo aquello que nos rodea y para su estudio por-

menorizado y conciso.

Actas de congresos, revistas científicas, boletines especializados o trabajos diseminados en catálogos o libros de varia autoría, son harto frecuentes en la

bibliografía de manejo cotidiano de aquellos que se dedican a la localización de información documental para realizar nuevas producciones informativas, que arrojen algo de luz al complejo e incompleto mundo del Arte y su producción a través de los tiempos.

Como referimos, este tipo de aportaciones constituyen una fuente de producción y compilación de investigaciones diversas, enriquecedoras para la comunidad de estudiosos e indagadores. Pero este hecho tiene un contrapunto, achacable en primera instancia a la especificidad de las publicaciones mencionadas.

El difícil acceso a los fondos para aquellos profanos en la materia o el desconocimiento en ocasiones de las ediciones, hacen que muchos estudios queden relegados al acceso de unos pocos y sean desconocidos para una mayoría de público que nunca llega a saber de contenidos tales.

Es por ello que ha llamado nuestra atención la edición del libro *Modus Orandi. Estudios sobre iconografía procesional y escultura del barroco en Málaga*. Esta publicación ha sido editada por la Asociación cultural "Cáliz de Paz" y consiste en un compendio de artículos de investigación -relacionados con la ciudad de Málaga y provincia- del estudioso malagueño Juan Antonio Sánchez López.

Seis son los trabajos compendiados en la edición que nos atañe, en los que se tratan temas variopintos, pero teniendo como punto común la temática barroca y su relación preferente con la problemática de la iconografía y la escultura. Los artículos se ordenan cronológicamente según los fue publicando el

autor, y aunque los textos se encuentran respetados de la misma forma en la que vieron la luz en diferentes medios, se han actualizado mediante diferentes llamadas con asteriscos para aclarar detalles que, al día de hoy, han sido contrastados y demostrados de forma fehaciente y que, por entonces, se desconocían (autorías, años de ejecución...).

El estudio que encabeza la publicación es uno de los primeros en la trayectoria de su autor, y bajo el título de *Piezas de platería del siglo XVIII en el patrimonio de la Hermandad Sacramental de Jesús de la Pasión* versa sobre dos preseas argénteas conservadas entre los enseres de la hermandad Sacramental de Jesús de la Pasión y María Santísima del Amor Doloroso, concretamente un puñal y un resplandor pertenecientes al ajuar original de la imagen de la Dolorosa y que a ella venían incorporadas en el momento de su adquisición a un particular por parte de la corporación citada.

Centra el discurso del análisis en el significado de ambas piezas, justificando su uso mediante alusiones a textos bíblicos y populares, así como ahondando en la tradición barroca de fusionar el rito y las simulaciones escultóricas con el teatro, para conseguir la mayor plasticidad de las imágenes.

La descripción de las piezas desde el punto formal es rica y pormenorizada en ambas preseas y su cronología se encuentra asignada mediante las marcas del platero y el marco temporal en el que el ejecutor realizó su producción artística.

El hecho de que se haya elegido este artículo en cuestión dentro de la extensa producción del estudioso no es baladí, puesto que tanto el resplandor como

el puñal son aditamentos que se observan de forma múltiple dentro de la plástica y puesta en escena de imágenes marianas, sobre todo en la época en las que se les testimonia culto y muestra pública en los ritos procesionales de Semana Santa. Del caso particular, se aprovecha el historiador para marcar las directrices simbólicas, signícas y teológicas generales de los aderezos en cuestión y establece un comentario global en torno a ellas, dejando clarificado y justificado su uso.

Imago imáginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta es el encabezado del siguiente artículo. En esta investigación, el historiador se centra en la relación entre la imagen del Cristo del Mayor Dolor de Antequera - partiendo desde su creación y donación al culto público por parte de Andrés de Carvajal y Campos en la centuria del Setecientos - y a la difusión que desde la iglesia que lo alberga se le dio para convertirlo en icono de fe y así crear en torno a la dicha imagen, un círculo de devotos y benefactores que redundara en el interés pecuniario y cultural de la propia parroquia. Este hecho lo justifica mediante el uso de las estampas grabadas que se hicieron del Cristo en cuestión. Usando la talla de Carvajal como "imagen de referencia" -según clasifica el autor- se crea en Madrid por prestigiosos artistas una estampa grabada en la que se distribuye la imagen del Cristo acompañada de una indulgencia temporal concedida por el obispo de Málaga. La cuestión de esta intercesión de la imagen estampada para la indulgencia de su propietario, la equipara con la propia "imagen de referencia", esto es, el grabado también tiene una "prolongación" del poder taumatúrgico de la

propia talla. Esta imagen es la clasificada como "imagen culta".

El contrapunto a la imagen anterior lo tienen varias estampas más, que de factura popular contribuyen a la difusión del icono pero esta vez desde una óptica más social y menos elaborada. Se encargan nuevos grabados, para continuar extendiendo la devoción al simulacro a artistas locales de mediocre talento. Ello redundará en una calidad menor de las mismas aunque dichas estampas siguen teniendo un papel testimonial de la iconografía cristífera.

Es la intencionalidad de este artículo por tanto mostrar el papel de la estampa como medio para propagar devociones y crear un círculo de creencias milagrosas y sanatorias en torno a la imagen.

Podemos hablar de la estampa por tanto como medio de difusión y como objeto de creencia a la misma vez. La óptica es lo que varía; si se hace con un estudio premeditado de la forma y también de la función (recordemos el factor indulgente del primer grabado) hablamos de imagen culta, mientras que si la factura responde a modelos basados en una copia de lo anterior estableciendo elementos pintorescos o de tradición, hablamos de una imagen concebida mediante la visión popular.

El siglo XVIII fue una centuria de importante esplendor para la ciudad de Málaga, especialmente en lo que al esplendor escultórico se refiere. El tercero de los capítulos de este libro, trata acerca de uno de los artistas más notables que han desarrollado su labor en Málaga y que no es otro que el escultor Fernando Ortiz. *Fernando Ortiz: Aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga* fue la comunicación que en el año 1996 presentó

el autor al Congreso Español de Historia del Arte celebrado en Valencia y que se recoge de nuevo en esta publicación.

Crear un nuevo estilo que conllevara fama y éxito en la Málaga del XVIII era harto difícil, debido a la imborrable huella que en la ciudad dejara el genio y la impronta de las obras de Pedro de Mena y Medrano. Ortiz, aunque pasó por una etapa inicial en las que la influencia del estilo de Mena se hizo patente, supo romper esa barrera de estilo y descuellera por asumir unos marcados tipos italianos que fusiona con la tradición local, costumbrista y vernácula creando así un modelo propio. Esta aprehensión de estilo se produce durante su estancia en Madrid y su aprendizaje en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que llegó a ser académico de mérito. Posteriormente las influencias italianas vienen de la mano de Giovan Domenico Olivieri director del Taller de Escultura del Palacio Real de Madrid en el que trabajó y se formó Ortiz.

A partir de la explicación acerca del aprendizaje de Ortiz en Madrid y cómo fusiona estos conocimientos con la tradición castiza, se van abordando las diferentes parcelas que fue tocando el artista en su variopinta actividad, y que están aquí englobadas en diferentes bloques: estatuaria en mármol, escultura en madera policromada y diseños.

Este artículo constituye una aproximación completa, a la vez que resumida, a la obra y la metodología de trabajo de Fernando Ortiz, del cual no son abundantes ni fácilmente localizables los estudios y trabajos realizados acerca de su obra.

El cuarto artículo se titula *Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a*

propósito de una pieza desconocida.

El historiador se vale de una escultura del XVII que representa a Jesús Niño - conservada en la iglesia de San Lázaro de Málaga y custodiada por la Hermandad Sacramental Jesús Nazareno de los Pasos en el Monte Calvario y María Santísima del Rocío- para exponer un criterio de pautas investigadoras a la hora de determinar la procedencia y cronología de obras artísticas descontextualizadas o diseminadas. El hecho de contar con pocos datos sobre una pieza a la hora de indagar sobre ella, coarta en gran medida la labor del historiador en cuanto a la concreción de los posibles datos que constaten su procedencia, aunque cierto es que conociendo el marco cultural, artístico y técnico de la época se pueden llegar a obtener conclusiones bastante interesantes y aclaratorias.

El autor sitúa su autoría en el círculo de artistas posteriores a Pedro de Mena debido a los diferentes estilos distinguibles en la obra, que resulta un conjunto bastante ecléctico. La morfología se justifica debido al habitual uso por parte de los escultores de estampas grabadas para inspirarse y guiarse en la concepción de nuevas tallas. Se hace hincapié en este hecho de fundamento en el grabado para acomodarlo posteriormente a los estilos propios de cada taller manteniendo el esquema de la estampa.

El penúltimo de los capítulos trata sobre una temática que fue muy populosa en el barroco - y se mantiene hoy día en muchos lugares- pero que en muchos casos es desconocida la importancia que alcanzó o el papel que desempeñaba. Nos referimos a las esculturas móviles, más conocidas como autómatas. Aunque esta tradición de figuras móviles venía ya des-

de la Edad Media, fue en el Renacimiento y especialmente en el Barroco cuando llegaron a su mayor abundancia y uso sobre todo en las grandes festividades cristianas como la Semana Santa o el Corpus. Imágenes que se levantan de sus tronos, que mueven espadas o que cambian sus posturas, eran muy usuales y el pueblo se encontraba familiarizado –a la vez que persuadido– con sus movimientos sorprendentes. También nos habla su autor de la importancia que estas figuras y recursos mecanizados aplicados –como el conocido *deus ex machina*– tuvieron, y tienen, en la representación de autos sacramentales y fiestas asuncionistas, como el que aún se mantiene conocido como *El Misterio*, celebrado en la Basílica de la Asunción de Elche.

Los autómatas también se utilizaban para manifestaciones eucarísticas y como recurso en retablos y altares. El efectismo era lo que se buscaba ya fuera con imágenes móviles o con retablos de mecanismo ocultos que hacían elevarse cuadros, aparecer imágenes o mover elementos de la propia estructura, entre otros.

El punto álgido que alcanzó este género de escultura, fue el conseguido en la aplicación a la escultura callejera. Imágenes cristíferas que bendicen, dolorosas que abren los brazos en gestos de dolor o imágenes secundarias con movimiento, triunfaron sobremanera en la cultura barroca y perviven hoy en día en la capital y en la provincia. Aquí se relaciona la religiosidad con el teatro, ya que en el barroco se acostumbraba a combinar la escultura– móvil o no– con actores disfrazados que hacían papel de estatuas humanas y que también en ciertos momentos actuaban.

El libro se cierra con un artículo

centrado en la concepción de una advocación inusual y nueva dentro de la ciudad de Málaga en particular y de la iconografía de la Pasión de Cristo en general a todos los niveles. *Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la Puente del Cedrón*. Se centra en buscar las fuentes y la inspiración que llevó a la hermandad a crear un repertorio plástico acerca de un pasaje desconocido y nunca antes realizado. La advocación surge en el siglo XVII y según nuestro autor tiene su origen en la interpretación de las *Meditaciones de passione Iesu Christi* de San Buenaventura y también las *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe con la práctica de la Oración mental sobre ellos* de Luis de la Puente y también de la *Historia de la Sagrada Pasión* de Luis de la Palma. En la de La Puente nos ofrece el autor una exégesis acerca de lo que pudo suceder en el tránsito desde Getsemaní a casa de Anás, nombrando expresamente el padecimiento –físico y moral– al cruzar el torrente del Cedrón. El estudio pretende presentar estos dos libros como fuentes argumentales de las cuales se tomaron las líneas maestras para crear la advocación de la puente del Cedrón. Aunque ninguno de los dos libros cita la existencia del puente, el historiador lo justifica por ser una constante en estampas grabadas de la época, como las de Jerónimo Wierix.

En la puesta en escena de la imagen, se pasó de la idea barroca –mencionada en otros artículos– de combinar la escultura con personajes vivos, que en este caso representaban el papel de judíos.

A raíz de la Revolución Francesa, en la que el patrimonio de la hermandad

fue destruido, se realizó un nuevo conjunto iconográfico pero esta vez de talla completa incluido los figurantes.

Interesante comparación es la que establece con uno de los sayones del primitivo grupo de la puerca del Cedrón (concretamente el que golpea a Cristo) -que se adscribe al círculo de Salvador Gutiérrez de León – con la obra *Majo bailando el bolero*, conservada en la colección de “barros malagueños” del Museo de Artes Populares de Málaga. Con posterioridad este grupo se destruiría por los sucesos que acaecieron en Málaga en la década de los años treinta, y que se sustituyeron por obras de José Navas Parejo. El alorero copió el modelo de Gutiérrez de León aunque a finales de 1980 se substituyó por la actual talla de Juan Manuel Miñarro.

A modo de recapitulación general, esta obra constituye un documento de gran valía para aquellos que buscan conocer algo más acerca del entorno que les rodea. Es un compendio de artículos que satisface la curiosidad y las ansias de descubrir lo que esconden las piezas patrimoniales que les rodean y que a priori, pasan desapercibido. Este libro, es una reflexión multidisciplinar acerca de lo que conservamos y de las formas que tenemos de darle sentido. Una publicación de artículos heterogéneos pero que arrojan luz a la cultura que en el Barroco tuvo lugar en Málaga y su provincia. El autor demuestra su maestría tocando las distintas parcelas de la escultura, la iconografía, los artistas o el contexto en el que todo se vehiculaba y transmitía interrelacionándose a la vez, por ello se puede hacer un análisis de esta obra desde múltiples puntos de vista.

Desde una mirada a ojos de la

Historia, juega un papel fundamental –qué duda cabe– en cuanto al estudio del devenir histórico de las diferentes materias analizadas. Su encuadre dentro de una cronología concreta y por ende aduntados a los estilemas formales de diferentes períodos temporales, redundan en una mayor concreción a la hora de encuadrar su evolución y los aportes que dichas piezas han tenido al conjunto de pormenores que, a día de hoy, se aúnan formando los datos que conservamos y por tanto conocemos.

Los datos históricos entroncan de forma inseparable con lo artístico, teniendo como fruto esta fusión la adscripción cronológica dentro de talleres concretos o de focos eruditos o culturales determinados que las idearon, que nos hace posible desentrañar las fuentes, mecenas o comitentes que encargaron las obras. Por tanto, arroja esta publicación sendos cabos de los que “tirar” para desentrañar la enmarañada madeja del arte barroco de Málaga y de su devenir histórico.

Otro apartado reseñable que intrínsecamente va ligado a este libro es su papel divulgativo. El hecho de reunir en una sola publicación diferentes estudios que se encontraban relegados a un plano reservado a estudiosos muy iniciados en materias histórico-artísticas, y consecuentemente muy lejos del alcance de la población interesada aunque inexperta en materias tales, hace ahora que estos artículos tomen un nuevo cariz y se conviertan en un poso de información disponible a todas aquellas personas interesadas en ampliar sus conocimientos acerca del patrimonio de la ciudad, y que antes ignoraban. Se convierten, en suma, en documentos clarificadores y explicativos

sobre piezas a las que la cotidianeidad resta el valor real de la obra.

Los artículos en sus fechas de publicación, arrojaron información concreta a una comunidad científica y estudiosa, ávida de nuevos datos para reconstruir el tejido de aquello que fuimos y comprender mejor lo que conservamos. Con este libro no dejan en ningún momento de ser el documento científico antes mencionado, pero al llegar a manos de personas profanas en la investigación, aunque cercanas a las obras de arte estudiadas, adquieren la importancia inusitada de ser – valga la

expresión- textos reveladores de la verdad acerca de lo que nos circunda y de lo que observamos sin llegar a comprender exactamente su sentido concreto. El conocimiento, es la base sólida desde la que se puede entender el arte y así valorarlo, por ello este material es la fuente de la que beber para obtener dicha sapiencia.

Solo se protege lo que se ama y solo se ama lo que se conoce reza una famosa frase. Gracias a esta publicación parte de nuestro patrimonio será más querido, más conocido y de seguro, más preservado. ■

GIUSTO, Rosa Maria: *Alessandro Galilei, il trattato di architettura*. Roma, Nuova Argos, 2010

Juan María Montijano García
Universidad de Málaga



Los trabajos sobre fuentes literarias relativas a la historia del arte han aumentado considerablemente en las editoriales universitarias. Es menos frecuente encontrarlos publicados para una difusión general. La presencia del volumen dedicado a Alessandro Galilei y el más importante de sus escritos, *Della architettura civile e dell'uso, e modo del'fabricare e*

dove ebbe origine, y en su versión inglesa, *A Treaty of Architecture and of the use and manner of building, and where it begun*, en el catálogo de la editorial Nuova Argos de Roma, tal vez sea debido al ingenio e inteligencia de su autora, Rosa Maria Giusto, al concebir su ensayo. No se trata, o no sólo, de una monografía sobre el arquitecto, ni tampoco de una

edición crítica de un texto teórico, sino un conjunto combinado elegante y armónicamente entre escritos y reflexiones que nos dibujan una nueva dimensión, una identidad enriquecida del arquitecto florentino a través de sus escritos.

Alessandro Galilei, arquitecto nacido en Florencia en 1691 y fallecido en Roma en 1736, es conocido fundamentalmente por sus obras en la Roma del papa Clemente XII, de las que destacan las fachadas de San Giovanni in Laterano y la de San Giovanni dei Fiorentini en Via Giulia, y la capilla Corsini en San Giovanni in Laterano. Su estilo mezcla el conocimiento de la Antigüedad, estudiada fundamentalmente durante su primera estancia en Roma, en torno a 1713, con un palladianismo de segunda generación, conocido y desarrollado durante su estancia en Inglaterra, entre 1714 a 1719, y el tardobarroco florentino. Durante su estancia en Inglaterra e Irlanda, realiza palacios que siguen el modelo urbano de Palladio, como Castelwton House o Kimbolton Castle, aunque serán sus trabajos de ingeniería, realizados conjuntamente con N. Dubois lo más destacado de esta larga estancia inglesa. La deriva de su estilo hacia la interpretación más severa del tardorenacimiento italiana la ejercerá, sobre todo cuando sea nombrado *Primo Ingegnere* del Gran Duque de Toscana Cosme III. Como hemos dicho antes, en 1731, ganó el concurso para la fachada de San Giovanni in Laterano, y a partir de aquí y hasta su muerte realizó grandes obras para el papa Corsini Clemente XII. Y son estos trabajos los que la historiografía y la crítica recuerden, en positivo y en negativo, del arquitecto toscano.

La ausencia de una bibliografía ex-

haustiva sobre su obra y su figura, a excepción de la abundantísima sobre el concurso y enfrentamiento entre las tesis de Galilei y las de Vanvitelli, que suele interpretar la victoria de Galilei como la del clasicismo sobre el barroco, se puede constatar durante los siglos XVIII, XIX y XX, a excepción de algunos artículos de Toesca, Golzio o Sanpaolesi de la década de los 50 del siglo anterior. Y eso a pesar que aparece con fuerza en textos clásicos, como los de Milizia o Quatremere de Quincy.

Existe otra dimensión arquitectónica de Alessandro Galilei, conocida pero menospreciada por la crítica y la historiografía: su papel como teórico del arte y de la arquitectura. A su regreso de Inglaterra, y durante su estancia en Florencia, Galilei escribió un tratado de arquitectura, en dos versiones, inglesa e italiana, cuyo manuscrito se conserva en el Archivio di Stato di Firenze, junto con algunas cartas. Los historiadores de la arquitectura los mencionan en sus estudios y monografías, pero siempre como meras referencias –por ejemplo Hanno Walter Kruft, que cita los manuscritos con respecto al concurso de la fachada de San Juan de Letrán-. Era, pues, necesario realizar un estudio serio y riguroso, conjunto y contrastado de las dos versiones del arquitecto. Un estudio además pormenorizado de cada una de las secciones en las que se divide el tratado.

La responsable de realizar este trabajo ha sido la Dra. Rosa Maria Giusto, investigadora napolitana, profesora en diversas universidades de Nápoles y Roma, que pese a su juventud posee ya una considerable producción científica, y que demuestra en esta monografía la madurez de su discurso y la calidad de

sus métodos de investigación. Surgida de la gran tradición de historiadores de la arquitectura de la Universidad de Nápoles, como Camillo Guerra, Giuseppe Fiengo, Benedetto Gravagnolo o Gaetana Cantone, de la que podemos considerar a Rosa Maria Giusto discípula, sus estudios, artículos y monografías, demuestran su madurez intelectual al abordar temas muy complejos, como la práctica del dibujo en el proyecto formativo de la Accademia de San Luca, la propia historia y la evolución del gusto de ésta, o las contaminaciones de tres estilos tan diversos como el tardogótico, el barroco y *art nouveau* en la arquitectura de la mediterraneidad.

En la obra que ahora presentamos, la Dra. Giusto se enfrenta, además, al complicado y espinoso trabajo de la edición crítica de un tratado de arquitectura inédito y en dos versiones expuestas en idiomas distintos, italiano e inglés. Un tratado sólo conocido hasta ahora de manera fragmentaria, de un arquitecto de la talla y repercusión de Alessandro Galilei. El tratado lleva por título *Della architettura civile e dell'uso, e modo dell'fabricare e dove ebbe origine*, y en su versión inglesa, *A Treaty of Architecture and of the use and manner of building, and where it begun*.

En el tratado publicado en esta monografía por primera vez íntegro y con estudio crítico, Galilei además de un compendio de los tratados y fuentes clásicas de la arquitectura italiana, pensado como asegura la Dra. Giusto para el público inglés, incluye todos aquellos temas que le interesaban al autor, desde las ciencias a la agrimensura, de las matemáticas y la

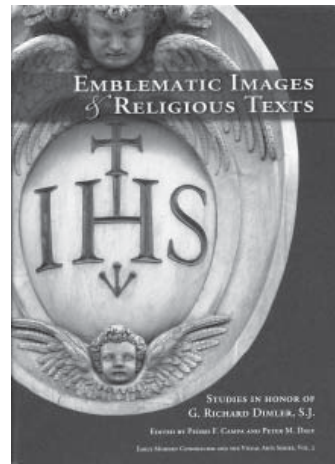
geometría, a la teoría de las fortificaciones y la hidráulica, además de la idea de recolocar a Italia y tradición arquitectónica, fundamentalmente la renacentista en los modelos de Miguel Ángel y Palladio, en el centro del debate arquitectónico europeo de la primera mitad del siglo XVIII.

Rosa Maria Giusto llega a Galileo a través de dos vías, y eso se aprecia en su monografía. Por un lado, el estudio pormenorizado del concurso para la fachada de San Juan de Letrán y toda la documentación y literatura generadas; por otro, el papel determinante de la Academia de San Lucas en los arquitectos del *settecento* romano. Indaga en la biografía del arquitecto, sobre todo durante sus estancias en Londres y Florencia, que serán los que más influyan en el texto.

Los análisis filológicos de los textos, sus comparaciones, se presentan de manera fácil para el lector, en dos columnas y contrastando las versiones italiana e inglesa. Además, realiza una encomiable labor de contextualización de los textos con la producción arquitectónica, tanto del autor como de los contemporáneos al contenido de los pasajes. Toda esta labor ayuda al principal fin de la monografía, a nuestro entender, y es colocar en el verdadero y merecido lugar al autor, Alessandro Galilei, y su escrito *Della Architettura Civile*, permitiendo así entenderlos como una comunión estilística producida en este período entre Roma y Florencia, Italia e Inglaterra, el clasicismo y el tardobarroco, todos ellos encaminados hacia el iluminismo y el enciclopedismo dieciochescos. ■

CAMPA, Pedro F. y DALY, Peter M. (Eds.), *Emblematic Images & Religious Texts. Studies in Honor of G. Richard Dimler, S. J., Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series*, vol. 2. Filadelfia, Saint Joseph's University Press, 2010

José Julio García Arranz
 Universidad de Extremadura



Nadie pone hoy en duda que la Compañía de Jesús fue la principal impulsora del lenguaje simbólico que, bajo la forma de alegorías, emblemas y empresas, se difundió por la Europa de la Edad Moderna. No sólo fue la orden religiosa que produjo en mayor número libros de emblemas entre finales del quinientos y el siglo XVIII: se calculan unos 450 libros, y unas 1600 ediciones, incluyendo tratados teológicos, relatos hagiográficos o relaciones festivas; llevados, además, de su amplia erudición y una profunda formación en literatura y mitología clásicas, los jesuitas compusieron muy pronto ensayos especulativos destinados a explicar la naturaleza, finalidad y filosofía del emblema. Esta tendencia condujo a la redacción de algunas de las obras teóricas más destacadas sobre emblemas y empresas -mencionemos, entre otros, los penetrantes análisis realizados por autores como Pierre le Moyne, Claude-François Menestrier, Jakob Masen o Nicolas Caussin-, así como a la labor compilato-

ria en voluminosas enciclopedias “embleáticas” en un intento de codificación de una sabiduría “universal”, instrumentos hoy de alto valor para comprender cómo construía e interpretaba el hombre barroco aquel lenguaje gráfico-textual. Se configuró así una auténtica “ciencia de las imágenes” destinada a instruir “provechosa, viva y deliciosamente” en los misterios de la fe. Pero, más allá de la pura especulación, tan solvente manejo de la cultura simbólica y la retórica modernas será eficazmente aplicado a los diferentes ámbitos de actuación de la Compañía.

Por una parte, los pedagogos y predicadores jesuitas consideraron al emblema como un medio privilegiado para la instrucción moral, tanto pública como privada, así como un componente clave en los programas de meditación y autoformación adaptados de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola: como ya indicara Mario Praz, los emblemas parecían hechos a propósito para favorecer la técnica ignaciana de la aplicación de

los sentidos a la hora de ayudar a la imaginación a representarse a sí misma en sus más mínimos detalles los episodios de significado religioso. El ejercitante podía materializar así las experiencias sobrenaturales, el horror del pecado, los tormentos del infierno o las delicias de la vida piadosa. Los jesuitas propiciaron la excitación de los sentidos por medio de las imágenes hasta lograr un estado psicológico propicio a la llamada de Dios. Pero los emblemas no sólo constituían un estímulo sensorial: eran también artificios “deleitables”, agradables tanto a la vista como al intelecto. De este modo, la orientación práctica de su pedagogía y su voluntad de intervención se tradujo en la realización de espectáculos en plazas y calles –entradas triunfales de obispos, procesiones, celebraciones de los colegios u otras festividades-, en la mayoría de los casos con una finalidad persuasiva. Su presencia se insertaba así en los espacios públicos y privados pero, de manera más sutil y profunda, en los hábitos mentales de los artistas y escritores que se formaron en su ámbito. Se constituyó así un núcleo divulgador de ideas e imágenes que jugaba con el misterio inherente a la *res picta* simbólica para despertar la atención del devoto y alcanzar el máximo poder de convicción dentro del ámbito de la Contrarreforma.

Pero al mismo tiempo, gracias a sus referidas cualidades didácticas, los jesuitas se dieron cuenta gradualmente de la fuerza del emblema como medio disuasorio para renovar el espíritu humano, difundir la nueva visión ignaciana del universo y dar gloria a Dios. Siguiendo tácticas que eran con frecuencia admiradas y censuradas a un tiempo, la Compañía

se esforzó por adaptar su ideario a las costumbres de países diferentes con el propósito de alcanzar la mayor efectividad posible: de este modo el emblema se convirtió en una de las armas de propaganda favoritas de la Compañía de Jesús en la Europa contrarreformista.

Todas estas consideraciones nos resultan hoy familiares gracias, fundamentalmente, a las aportaciones de G. Richard Dimler (Baltimore, 1931). Profesor de la Fordham University, reputado especialista en los estudios de cultura simbólica moderna, y concretamente en la Emblemática jesuítica, el padre Dimler ha desarrollado una amplísima labor –detallada al final del volumen que reseñamos- centrada especialmente en la teoría y práctica del emblema jesuita, examinando la forma retórica y sus funciones en el ámbito de su Orden, lo que ha permitido su reconocimiento como la mayor autoridad internacional en este campo. Fue, además, pionero en esta labor –él mismo ingresó en la Orden en el año 1950-, trabajando desde hace más de cuatro décadas en éstos y en otros aspectos afines. Organizador o co-organizador de encuentros internacionales sobre Emblemática -Nueva York o Múnich-, ha sido punta de lanza del inapreciable trabajo realizado durante los últimos 20 años en la construcción de tipologías e inventarios de emblemas jesuitas: el propio Padre Dimler y Peter Daly fueron editores de un monumental repertorio bibliográfico de todos los libros de emblemas -y ediciones de los mismos- producidos por miembros de la Sociedad de Jesús entre los ss. XVI y XVIII.

El libro *Emblematic Images & Religious Texts*, primorosamente im-

preso por Saint Joseph's University Press (Filadelfia) en su colección *Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series*, y cuidadosamente editado por Pedro F. Campa -Profesor de Lenguas Romances en la University of Tennessee en Chattanooga (EE. UU)-, y Peter M. Daly -Profesor Emérito y Catedrático del Departamento de Alemán de la McGill University (Toronto, Canadá) y Presidente de la *Society for Emblem Studies*-, constituye un tributo y reconocimiento de algunos de los colegas académicos de Richard Dimler a su importante labor pionera y trascendente aportación. Volumen profusamente ilustrado, aporta una amplia variedad de ensayos sobre libros de emblemas e imágenes emblemáticas por parte de una quincena de investigadores, agrupados en tres secciones temáticas: *Ignatius and the Society of Jesus, Saints and Devotion and Religious Emblem Books*. El tomo se completa con una lista de ilustraciones, un completo índice de nombres y conceptos, y una relación sistematizada de las publicaciones del Padre Dimler.

En la primera parte encontramos, desde el análisis profundo de la forma y significado de ciertos motivos característicos del imaginario jesuítico, como la *impresa* de la Compañía -el monograma IHS en el interior de un sol radiado- estudiada por Pedro Campa, o el jeroglífico del corazón ardiente, asunto abordado por Peter Davidson, al inventario de una antigua biblioteca jesuita holandesa (Delft, 1614) como interesante aproximación a los intereses espirituales de los jesuitas durante el primer siglo de la Compañía, labor asumida por Paul Begheyn. Se atiende de igual modo a

problemas como la función específica del emblema en determinadas obras clave de la Orden: Johannes Kandler, por ejemplo, nos aproxima a su carácter de instrumento de transformación espiritual y de progresivo movimiento consciente del alma hacia la divinidad en el *Ignatius insignium epigrammatum et elogiorum centurii expressus* (Roma, 1655); y Judi Loach incide en el empleo retórico de las ilustraciones de *La peinture spirituelle* de Louis Richeome (Roma, 1611) como procedimiento para modificar el comportamiento humano en aras de un retorno a la comunión original con el Creador.

En el segundo apartado -"Santos y devoción"-, Michael Bath analiza diversos programas decorativos pictóricos escoceses, especulando sobre su naturaleza católica o protestante a través de sus contenidos iconográficos, o de los datos biográficos conocidos de sus propietarios. Por su parte, los profesores Éva Knapp y Gábor Tüskés llevan a cabo un seguimiento iconográfico de la efigie del Rey San Esteban I entre los s. XV y XVIII, y Joseph F. Chorpennig aborda la lectura emblemática que Francisco de Sales hace del episodio de la muerte de San José en el *Traité de l'amour de Dieu* (1616).

Destinado al análisis de algunos de los autores y libros de emblemas más representativos de la Compañía, el bloque tercero comienza con un agudo ensayo de Agnès Guidernoni-Bruslé sobre el empleo del "torno a pedal" espiritual en el emblema 31 del *Typus mundi* (Amberes, 1627) como representación, mediante la codificación emblemática, del progreso espiritual del cristiano a través del desprecio de las vanidades y lastres

mundanos; la doble teoría de la imagen mística y simbólica en el jesuita holandés Maximilianus Sandaeus, contemplada a la luz del influyente entramado teológico de San Buenaventura, es estudiada por Ralph Dekoninck. Encontramos igualmente un estudio bibliográfico por parte de Alan R. Young de las traducciones inglesas de los escritos del prolífico autor Jeremias Drexel, responsable de más de una docena de libros de carácter emblemático, traducidos y reeditados en numerosas versiones posteriores. La naturaleza de los *Symbola Heroica* de Charles de la Rue -predicador cortesano y tutor del Delfín de Francia-, obra basada en motivos heráldicos de la familia real francesa y emblemas/divisas panegíricos, como evidencia del talento de su autor como retórico, pedagogo y ocasionalmente diplomático, se debe a la pluma de Sabine Mödersheim. En lo que se refiere al caso hispano, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull se centran en los conceptos de "Razón de estado" y "Herejía" en los escritos de Francisco Garau, incluyendo el análisis de sus series de fábulas emblemáticas -*El sabio instruido de la naturaleza...*- en el contexto de las preocupaciones políticas del jesuita balear. Laurence Grove firma un interesante trazado de las vinculaciones entre emblemas jesuitas y el cómic *Coeurs Vaillants*, publicado en

Francia a partir de 1928, estableciendo una "mentalidad paralela" entre ambas manifestaciones visuales como ejemplo de comparación intercultural. El volumen se cierra con una revisión de las versiones emblemáticas de la Regla de San Benito editadas en el contexto germánico, a cargo de Dietmar Peil, y una reflexión de Peter M. Daly sobre los "reflejos" de la poesía religiosa en la Emblemática entre los años 1545 a 1600, identificando dos periodos bien diferenciados: la tradición humanista del emblema, y la "transformación" barroca del emblema con propósitos dogmáticos cristianos.

Nos encontramos, pues, ante un merecido y sentido tributo a Richard Dimler, perfectamente articulado y coordinado con "emblemática" pericia por sus dos ilustres editores, cuyos contenidos se encuentran a la altura de sus prestigiosos firmantes; pero el volumen es, ante todo, una de esas obras de referencias que se torna absolutamente necesaria para una completa aproximación al asunto que atañe: la dimensión emblemática y simbólica de la ideología y actividad jesuíticas. Es, además, una muestra del creciente interés que el estudio de la Emblemática religiosa, libresca o aplicada, está despertando entre los estudiosos del género, y sin duda una aportación básica e inexcusable en este terreno de los estudios culturales. ■

JORDANO BARBUDO, M^a Ángeles: La Sinagoga de Córdoba y las yeserías mudéjares en la Baja Edad Media. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2011

Belén Calderón Roca
Universidad de Córdoba



A través de esta obra M^a Ángeles Jordano profundiza en el conocimiento del mudéjar cordobés, ofreciendo al lector un corpus documental de gran valor, pues la idea tradicionalmente asimilada era que la producción artística en yeso en el panorama cordobés parecía haberse interrumpido en época almorávide y almohade. La profesora Jordano pone de manifiesto la reconsideración del asunto a raíz del descubrimiento de las yeserías almorávides y almohades de los baños califales. Asimismo, arroja luz sobre la evolución de las yeserías mudéjares insertas en el marco local mediante un exhaustivo registro de las mismas, además de revisar el tema de la sinagoga cordobesa a modo de monografía, planteando soluciones a algunas cuestiones hasta ahora irresolutas.

En el primer capítulo se detiene en el análisis de los distintos tipos, diseños y modelos decorativos empleados en las yeserías mudéjares cordobesas, individualizando la sugestiva, rica y diver-

sificada decoración vegetal ampliamente desarrollada, el trascendental uso de la heráldica, la decorativista epigrafía árabe, los abundantes y llamativos motivos geométricos, la policromía utilizada.... El análisis de la tipología ornamental resulta clave para documentar y fijar su cronología, así como para determinar la repercusión que tuvieron los temas empleados en otros ámbitos geográficos y su influencia en el cordobés.

El segundo capítulo lo dedica a la sinagoga cordobesa, que se concibe como una auténtica monografía del monumento más antiguo con yeserías mudéjares hasta ahora documentado. La autora aborda la evolución, historia y las distintas intervenciones sufridas por el edificio, lo que han posibilitado conocerlo en la actualidad como una de las tres sinagogas mejor conservadas de de nuestro país, poniendo de relieve un modelo de lo que significó el mudéjar como expresión de la convivencia de las tres culturas, si bien en ocasiones ardua y frágil. Ello unido

a un valioso material gráfico, hacen de este capítulo en particular, un documento interesantísimo que puede servir de ayuda a futuros proyectos de intervención, o simplemente, para profundizar en el conocimiento de las yeserías mudéjares.

El tercer capítulo constituye un completísimo catálogo de las principales manifestaciones de arquitectura religiosa donde se conservan muestras de yeserías, así como de los ejemplos encontrados en edificios civiles, e incluso de la arquitectura militar, a la que dedica un epígrafe. Dicho catálogo se organiza cronológicamente, abarcando desde el siglo XIV hasta comienzos del siglo XVI, con el objetivo de introducir al lector en el contexto en el que surgen las yeserías: origen, historia, fundación y patronazgo. Ejemplos insertos en la Mezquita-Catedral como la Capilla Real, la Puerta del Perdón, la Capilla de San Clemente o la Capilla de San Felipe y Santiago; la Capilla de los Orozco en la iglesia de Santa Marina y la Capilla de Santiago en la antigua iglesia de San Bartolomé (Hospital del Cardenal Salazar, actual Facultad de Filosofía y Letras) entre otros, son analizados en este capítulo.

El capítulo cuarto constituye un segundo catálogo tipológico de las yeserías mudéjares existentes en Córdoba, que la autora desglosa de un modo exhaustivo en función de la tipología de los motivos decorativos, con el fin de facilitar al lector de una forma muy visual la consulta del amplio y diverso repertorio

existente en Córdoba. Escudos; hojas y frutos como vides, piñas o hiedras...; veneras; tracerías geométricas en lacería o sebka; motivos epigráficos en árabe, gótico o hebreo, así como decoración figurada animal y humana constituyen el exquisito elenco de motivos ornamentales plasmados en yesería que aparecen estudiados por la autora.

El quinto y último capítulo está compuesto por una cuidada selección de fichas que describen e ilustran de una forma excepcional interesantes ejemplos de yeserías mudéjares tratados en la obra.

Finalmente, un extenso apéndice documental y bibliográfico complementan esta monografía en la que M^a Ángeles Jordano hace gala de una escrupulosa metodología de investigación científica. A través de un análisis exhaustivo de formas, tipos decorativos y su evolución, somete la sinagoga cordobesa a una revisión crítica mediante un estudio en profundidad de su devenir histórico e inclusive de los complejos procesos de restauración por los que atravesó dicho edificio. Esta monografía constituye sin duda, una aportación historiográfica de gran valor documental y sólidos pilares científicos. Tal y como sostiene Gonzalo M. Borrás Gualís, la profesora Jordano queda inscrita por derecho en el contexto de esa nueva generación de historiadores del arte que profundizan en el estudio del mudéjar, contribuyendo de una forma exquisita al auge y valorización de esta parcela de la Historia del Arte. ■



Boletín de Arte nº 32-33, 2011-2012
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Normas de Publicación

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES AL BOLETÍN DE ARTE. DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UMA

1. *Boletín de Arte* es una revista científica que se publica una vez al año. Los trabajos presentados deberán tratar temas relacionados con el arte y la cultura visual en cualquiera de sus ámbitos, épocas y manifestaciones. Los estudios deberán ser originales, inéditos y no publicados ni presentados para tal fin en otro medio.

2. Se enviarán preferentemente en el formato del procesador de textos Word, ajustados a tamaño de página DIN-A4, escritas en una sola cara, con interlineado 1.5, en fuente Times New Roman, tamaño 12 e irán paginadas.

3. Podrán estar redactados en español, inglés, francés o italiano

4. Artículos: Su extensión máxima será de 15 páginas o 31.500 caracteres con espacios (una matriz de 2.100 caracteres por página). El número máximo de ilustraciones será de 10.

En la primera página, tras el título, deberá incluirse un resumen de hasta 150 palabras y un máximo de siete palabras clave, todo ello en el idioma en el que esté redactado el artículo y en inglés. En la página de cortesía vendrá el título en español y en inglés, el nombre del autor, un breve currículum de hasta 100 palabras, filiación académica, dirección postal, correo electrónico y teléfonos de contacto. El trabajo no podrá incluir ninguna mención al autor (ni en notas a pie de página) que permita desvelar su identidad, con el propósito de mantener el anonimato en el proceso de valoración y aceptación.

5. Reseñas bibliográficas: No deben sobrepasar las 5 páginas o 10.000 caracteres (espacios incluidos). Deberá incluirse la imagen de la portada del libro.

6. Críticas de exposiciones: Un máximo de 5 páginas o 10.000 caracteres (espacios incluidos) y 3 imágenes.

7. Las imágenes deberán estar digitalizadas a 300 pp. No se aceptarán las que no cumplan estos requisitos. *Boletín de Arte* se reserva el derecho de eliminar las ilustraciones que no ofrezcan suficiente calidad para su impresión. El fichero de imagen podrá ser TIF o JPG.

Las imágenes deberán ir numeradas, y al final del texto se incluirá un listado con los números y sus pies de fotos. En el texto deberá indicarse además la llamada a imagen, donde corresponda, mediante el número entre corchetes en negrita. Ejemplo: **[1]**.

Además de cada imagen en buena calidad de resolución, al final del texto también deberán incluirse las imágenes, insertas en varias páginas con baja calidad de resolución. En total, el documento con el texto y las imágenes insertadas no deberá superar los 5 MB de capacidad.

8. Al aceptar su publicación, los autores ceden los derechos de reproducción de las ilustraciones y los derechos para la edición digital. La solicitud de los derechos de reproducción es responsabilidad exclusiva de los autores.

9. Las notas deben ir numeradas correlativamente a pie de página y hacer referencia a ellas en el texto con números volados (superíndices). Éstos irán por delante del signo de puntuación (coma, punto y coma, punto) en los casos en los que coincidan con él. Serán bibliográficas o de contenido, en cuyo caso se recomienda abreviar su extensión.

10. Cuando las referencias bibliográficas se citen en nota por primera vez serán completas y conforme a los siguientes criterios bibliográficos:

Libros

APELLIDOS, Nombre, *Título*, Lugar de publicación, Editorial o Institución, año, p. o pp. a que se hace referencia.

Catálogo de exposiciones o Actas de Congresos

APELLIDOS, Nombre del director (dir.) o coordinador (coor.) o comisario (com.) o primer firmante *et al.*, *Título de la publicación*. (Celebrado en lugar y fecha de realización), Lugar de publicación, Editorial o Institución, año, p. o pp. a que se hace referencia.

Capítulos de Libros, Catálogos o Actas

APELLIDOS, Nombre, "Título del capítulo", en APELLIDOS, Nombre del director (dir.) o coordinador (coord.) o comisario (com.) o primer firmante *et al.*, *Título de la publicación*, Lugar de publicación, Editorial o Institución, año, p. o pp. a que se hace referencia.

Artículos de revista

APELLIDOS, Nombre, "Título del artículo", *Título de Revista*, vol. (si lo hubiera), nº., año, p o pp. a que se hace referencia.

Periódicos

APELLIDOS, Nombre, "Título del artículo", *Título del Periódico*, fecha, p. o pp. a que se hace referencia.

Referencias electrónicas

APELLIDOS, Nombre, "Título del artículo".

En: <dirección URL> (Fecha de consulta: día-mes-año).

Las remisiones sucesivas a esas mismas obras se harán de forma abreviada (APELLIDO, *título abreviado*, p. o pp.); para evitar confusiones, no deben usarse las expresiones *loc. cit.* u *op. cit.*; en cuanto al *ibid.* o *ibídem*, siempre en cursiva, solo se utilizará en caso de repeticiones absolutamente inmediatas.

Hasta tres autores, se separan por punto y coma: APELLIDOS, Nombre; APELLIDOS, Nombre; APELLIDOS, Nombre. Más de tres autores, se pone el primer firmante *et al.*:

APELLIDOS, Nombre *et al.*

Los archivos y bibliotecas se citarán la primera vez con su nombre completo, seguido de la abreviatura entre paréntesis que será la que se emplee en las demás notas. Por ejemplo: Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN Madrid), Archivo General de Simancas, Valladolid (AGS, Valladolid).

Salvo casos especiales, que serán estudiados por el consejo de redacción, no se admiten relaciones de bibliografía.

Los trabajos que no se ajusten a las anteriores normas de edición serán devueltos a sus autores con el fin de que sean adaptados a las mismas antes de que se proceda a la revisión por pares. Para ello deberán remitir la nueva versión en un plazo de 7 días.

Envío de originales por e mail o por correo postal a:

boletindearte@uma.es

Boletín de Arte
Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte
Campus Teatinos
Bulevar Pasteur s.n.
29010 Málaga- España-

