

# QUINTANA

Nº19 2020  
ISSN 1579-7414

Revista do Departamento de Historia da Arte Universidade de Santiago de Compostela



# QUINTANA

Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte  
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## EQUIPO EDITORIAL

### Director

Alfredo Vigo Trasancos (USC)

### Secretarios

Miguel Anxo Rodríguez González (USC), Jesús Ángel Sánchez García (USC) e Julio Vázquez Castro (USC)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid), Catalina Cantarellas Camps (Universitat Illes Balears), Manuel A. Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona), Enrique Fernández Castiñeiras (USC), Manuel-Reyes García Hurtado (Universidade da Coruña), Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza), Vidal de la Madrid Álvarez (Universidad de Oviedo), Carmen Manso Porto (Real Academia de la Historia), Juan Manuel Monteroso Montero (USC), Xosé Nogueira Otero (USC), Ángeles Penas Truque (Museo de Belas Artes da Coruña), Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada), Daniel Rico Camps (Universitat Autònoma de Barcelona), Miguel Anxo Rodríguez González (USC), Andrés Rosende Valdés (USC), Rocío Sánchez Ameijeiras (USC), Jesús Ángel Sánchez García (USC), Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria), Victoria Soto Caba (UNED), Manuel Enrique Vázquez Buján (USC), Julio Vázquez Castro (USC), Alfredo Vigo Trasancos (USC) e Carlos Villanueva Abelairas (USC)

## COMITÉ CIENTÍFICO

Rosa Alcoy Pedrós (Universitat de Barcelona), Juan Calatrava Escobar (Universidad de Granada), Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga), Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III de Madrid), Joaquín Cánovas Belchi (Universidad de Murcia), Emilio Casares Rodicio (Universidad Complutense de Madrid), Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Universidade Nova de Lisboa), Maria de Lourdes Craveiro (Universidad de Coimbra), María del Carmen Gómez Muntané (Universitat Autònoma de Barcelona), Román Gubern (Catedrático Emérito, Universitat Autònoma de Barcelona), Serge Guilbault (University of British Columbia), Ramón Gutiérrez (Consejo de Investigaciones Científicas de Argentina-CEDODAL), Raquel Henriques da Silva (Universidade Nova de Lisboa), Ángel Luis Hueso Montón (Real Academia de Bellas Artes del Rosario), Henrik Karge (Technische Universität Dresden), María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura), Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada), Luis de Moura Sobral (Université de Montreal), Marco Rosario Nobile (Università degli Studi di Palermo), John Onians (Professor Emeritus, University of East Anglia), Valentino Pace (Università degli Studi di Pavia), Felipe Pereda Espeso (Harvard University), Francisco Javier Pizarro Gómez (Universidad de Extremadura), Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia), William Rey Ashfield (Universidad de la República de Uruguay), Carlos Reyero Hermosilla (Universidad Autónoma de Madrid), Cinthya Robinson (University of Cornell), Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid), Olaya Sanfuentes Echeverría (Universidad Católica de Chile), José Luis Senra Gabriel y Galán (Universidad Complutense de Madrid), Vitor Serrão (Universidade de Lisboa), Massimo Visone (Università di Napoli Federico II) e Pedro Emilio Zamorano Pérez (Universidad de Talca)

**EDITA** Servicio de Publicacións e Intercambio Científico. Universidade de Santiago de Compostela

**IMPRIME** Campus na Nube

**TRADUCIÓNS** James Calder

### A REVISTA E OS CONTIDOS QUE PUBLICA APARECEN RESEÑADOS E INDEXADOS EN

SCOPUS (Elsevier B.V. Code 1213), Emerging Sources Citation Index (ESCI, Clarivate Analytics), SJR (SCImago Journal & Country Rank; H Index 1; SJR 2018 0.1; Cuarto cuartil-Q4), ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities-European Science Foundation, Cat. INT-2), FRANCIS (CNRS-INIST, Categoría A), IBA-International Bibliography of Art (CSA USA, Cat A), BHA-Bibliography of the History of Art (The Getty Research Institute-INIST), ANVVUR (Italia, Classificazione 2020: Rivista Scientifica Classe A, Area 08, SC 08/E2), LATINDEX (UNAM, 33 criterios cumplidos), Red ALyC (Red de Revistas Científicas de América Latina y Caribe), REGESTA IMPERII (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, DE, Categoría B), INDEX ISLAMICUS ONLINE (Brill), ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY, Fuente Académica Premier y TOC Premier Database Coverage List (EBSCO), Fuente Académica Plus (EBSCO), ISOC (CSIC), DICE (CSIC. Posición 6 de 64 en revistas Historia del Arte españolas; Internacionalidad de contribuciones posición 15, 52.38%), REDIB (CSIC-Universia. Ranking 2019: puesto 11 revistas de Arte; Percentil de factor de impacto 66.25), ANEP-FECYT (Cat. A), MIAIR 2019 (Matriu d'informació per la Avaluació de Revistes. ICDS 2019: 9.70), Índice H de revistas científicas españolas (Google Scholar Metrics; H5-index=2; H5-median=3), IN-RECH (EC3, Índice de Impacto Revistas Españolas de Ciencias Humanas. Posición 20 de 46, Cuarto cuartil), RESH (CCHS-EC3. Índice de Impacto 0.027 para 2004-2008), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, EC3metrics. Categoría C1. Ciencias Humanas), DULCINEA (Derechos de copyright y las condiciones de autoarchivo de revistas científicas españolas; Color RoMEO: Green) e DIALNET

**ENVÍO DE COLABORACIONES E CORRESPONDENCIA** rev(USC): Portal dixital de revistas da USC (OJS)

<https://revistas.usc.gal/index.php/quintana> - E-mail: [revistaquintana@gmail.com](mailto:revistaquintana@gmail.com)

**INTERCAMBIO** Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, Campus Vida,

15782 Santiago de Compostela. Tel.: 881 812 393. E-mail: [spublic@usc.es](mailto:spublic@usc.es)

**PERIODICIDADE** Anual **INICIO DA PUBLICACIÓN** 2002 **ANO DE EDIÇÃO** 2020

**DEPÓSITO LEGAL** M-19878-2002 **ISSN** 1579-7414

**PÁXINA WEB** <https://revistas.usc.gal/index.php/quintana>

*A edición do número 19 de QUINTANA foi posible grazas á aportación económica do Departamento de Historia da Arte da USC*





## SUMARIO

- 9 Editorial  
ALFREDO VIGO TRASANCOS

### TEMA

#### As medidas da desorde. Reflexións sobre canon, orde e proporción nas artes

- 15 VIDAL DE LA MADRID ÁLVAREZ  
El orden subyacente: arquitectura y órdenes clásicos en Asturias durante la Edad Moderna
- 51 FERNANDO QUILES  
*No hay mal que por bien no venga*. Del caos a un nuevo tiempo artístico (Sevilla, de 1650 a 1660)
- 79 CAROLINA DE FALCO  
Socialità, identità e "disordine" nei quartieri popolari del secondo dopoguerra in Italia
- 91 GERMÁN GAN QUESADA  
Entre la necesidad y el azar. Nuevos datos para el estudio de la obra de Cristóbal Halffter entre 1957 y 1962

### COLABORACIONES

- 113 ASIER ARANZUBÍA COB E NIEVES LIMÓN SERRANO  
El toro por los cuernos. Símbolos de lo español en un videoclip de Rosalía
- 129 BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO  
Préstamos, intercambios y robos competitivos en el cubismo sintético parisino de finales de los años diez
- 145 GEMMA DOMÈNECH I CASADEVALL  
Arte en prisión. Jordi Tell en el penal de A Coruña
- 163 VALERIANO DURÁN MANSO  
Propaganda en el cine del *New Deal*: los personajes de *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941)
- 179 FRANCISCO JOSÉ FALERO FOLGOSO  
Belleza y legitimación del arte contemporáneo (reflexiones a partir de Arthur C. Danto)
- 197 RUBÉN GARCÍA LÓPEZ  
Fragmento / Política / Representación: *Contactos* (1970) de Paulino Viota
- 211 ELENA MONZÓN PERTEJO  
Las *mujeres caídas* como herederas de María Magdalena en el audiovisual (1910-1919)
- 223 LUZ MARINA ORTIZ AVILÉS  
Perlov-Guerin: resonancias
- 241 ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS  
Historia de una bóveda albaire: la capilla funeraria de Gonzalo López de la Fuente en el convento de la Concepción Francisca de Toledo y de cómo pasó a llamarse de san Jerónimo
- 267 CRISTINA SANZ MARTÍN  
El paisaje en la era del Antropoceno: el videopaisaje tecnorromántico
- 283 LOLA VISGLERIO GÓMEZ  
Operar en el límite: "Plus Ultra", una propuesta curatorial crítica dentro de la Expo'92
- 303 ANNA WENDORFF E ANETA PAWLOWSKA  
Descripción curatorial y audiodescripción de las obras de arte. Un estudio comparativo

**315** MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ E RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ  
La arquitectura teatral del siglo XVIII. El caso de Burgos y el proyecto de Fernando González de Lara

**331** MENG ZHOU  
Fuentes chinas del marfil hispano-filipino: comercio, migración e intercambios culturales

#### ESCRITOS SOBRE...

José López Calo

**351** CARLOS VILLANUEVA E JAVIER GARBAYO  
José López Calo (1922-2020). “[La música en la Catedral de Santiago] La Edad Media y el Renacimiento”.  
El Códice Calixtino y su música

**361** JOSÉ LÓPEZ CALO  
La música en la Catedral de Santiago. La Edad Media y el Renacimiento

#### FEITOS E TENDENCIAS

**383** MIKEL ASENSIO BROUARD  
“Vino la noche clara, turbia de plata mala”: museos y covid-19

#### RECENSIONES

**395** E. Ferrer del Río, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*, por Javier Martínez Marqués

**397** G. Romero Sánchez (Ed.), *Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*, por Juan M. Monterroso Montero

**399** B. Franco Llopis e F.J. Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península Ibérica*, por Antonio Perla de las Parras

**401** L. Sazatornil Ruiz, V. de la Madrid Álvarez (Coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, por Alfredo Vigo Trasancos

**405** M. Elizabeth Boone, “*The Spanish Element in our Nationality*”. *Spain and America at the World’s Fairs and Centennials Celebrations, 1876- 1915*, por Jesús Pedro Lorente Lorente y Guillermo Juberías Gracia

**407** R. Robles Tardío, *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen*, por Juan Albarrán Diego

**410** J.L. Sánchez Noriega, *Imaginario y figuras en el cine de la postransición*, por Andrés Luque Teruel

**413** J. Martínez Moro, *Elogio del antropoceno*, por Luis Sazatornil Ruiz

## CONTENTS

- 9 Editorial  
ALFREDO VIGO TRASANCOS

### SUBJECT

#### **The Measures of Disorder: Reflections on Canon, Order and Proportion in the Arts**

- 15 VIDAL DE LA MADRID ÁLVAREZ  
The Underlying Order: Architecture and Classical Orders in Asturias during the Modern Age
- 51 FERNANDO QUILES  
*From Bad Things Come Good: From Chaos to a New Artistic Era (Seville, from 1650 to 1660)*
- 79 CAROLINA DE FALCO  
Sociality, Identity and "Disorder" in the Popular Districts of the Second Post-War Period in Italy
- 91 GERMÁN GAN QUESADA  
Between Need and Fate: New Data for Studying the Work of Cristóbal Halffter between 1957 and 1962

### ARTICLES

- 113 ASIER ARANZUBÍA COB AND NIEVES LIMÓN SERRANO  
The Bull by the Horns: Symbols of Spanishness in a Rosalía Video
- 129 BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO  
Loans, Exchanges and Competitive Theft in Synthetic Cubism in Late 1910s Paris
- 145 GEMMA DOMÈNECH I CASADEVALL  
Art in Prison: Jordi Tell in A Coruña Jail
- 163 VALERIANO DURÁN MANSO  
Propaganda in the Cinema of the New Deal: The Characters of *Meet John Doe* (Frank Capra, 1941)
- 179 FRANCISCO JOSÉ FALERO FOLGOSO  
Beauty and the Legitimacy of Contemporary Art: Reflections based on Arthur C. Danto
- 197 RUBÉN GARCÍA LÓPEZ  
Fragment / Politics / Representation: *Contactos* (1970) by Paulino Viota
- 211 ELENA MONZÓN PERTEJO  
*Fallen Women* as the Heirs of Mary Magdalene in the Audiovisual (1910-1919)
- 223 LUZ MARINA ORTIZ AVILÉS  
Perlov and Guerin: Echoes
- 241 ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS  
Story of a vault: The Funerary Chapel of Gonzalo López de la Fuente at the Convent of the Franciscan Conception in Toledo and how it was Renamed San Jerónimo
- 267 CRISTINA SANZ MARTÍN  
Landscape in the Anthropocene: The Technoromantic Video Landscape
- 283 LOLA VISGLERIO GÓMEZ  
Operating on the Edge: "Plus Ultra", a Critical Curatorial Proposal at Expo '92
- 303 ANNA WENDORFF AND ANETA PAWLOWSKA  
Curatorial and Audio Descriptions of Artworks: A Comparative Study

**315** MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ AND RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ  
Eighteenth-Century Theatre Architecture: The Case of Burgos and the Project of Fernando González de Lara

**331** MENG ZHOU  
Chinese Sources of Hispano-Philippine Ivory: Trade, Migration and Cultural Exchanges

#### WRITINGS ON...

**José López Calo**

**351** CARLOS VILLANUEVA AND JAVIER GARBAYO  
José López Calo (1922-2020). "[Music in the Cathedral of Santiago] The Middle Ages and the Renaissance". The Calixtine Codex and its music

**361** JOSÉ LÓPEZ CALO  
Music in the Cathedral of Santiago. The Middle Ages and the Renaissance

#### EVENTS AND TRENDS

**383** MIKEL ASENSIO BROUARD  
"Vino la noche clara, turbia de plata mala": Museums and Covid-19

#### REVIEWS

**395** E. Ferrer del Río, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*, by Javier Martínez Marqués

**397** G. Romero Sánchez (Ed.), *Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*, by Juan M. Monterroso Montero

**399** B. Franco Llopis and F.J. Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península Ibérica*, by Antonio Perla de las Parras

**401** L. Sazatornil Ruiz, V. de la Madrid Álvarez (Coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, by Alfredo Vigo Trasancos

**405** M. Elizabeth Boone, "The Spanish Element in our Nationality". *Spain and America at the World's Fairs and Centennials Celebrations, 1876- 1915*, by Jesús Pedro Lorente Lorente y Guillermo Juberías Gracia

**407** R. Robles Tardío, *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen*, by Juan Albarrán Diego

**410** J.L. Sánchez Noriega, *Imaginarios y figuras en el cine de la postransición*, by Andrés Luque Teruel

**413** J. Martínez Moro, *Elogio del antropoceno*, by Luis Sazatornil Ruiz

## EDITORIAL

O ano 2020, que sen dúbida será tristemente lembrado polos nefastos efectos da pandemia da Covid-19, a nivel máis privado tamén merece memorarse por ser o ano en que perdemos a dúas personalidades moi eminentes do campo da historiografía artística e que estiveron moi vinculadas co noso Departamento e coa revista QUINTANA. Refírome, claro está, ao pai José López Calo, destacado musicólogo e investigador moi coñecido no campo da música medieval e do Códice Calixtino, e a Antonio Bonet Correa, toda unha autoridade no campo do estudo da arquitectura e a cidade, director honorario da Real Academia de Belas Artes de San Fernando de Madrid, e que foi membro do comité científico da nosa revista, así como Doutor Honoris Causa da Universidade de Santiago de Compostela. Aos dous, pois, o noso recordo máis emotivo.

Xa noutra orde de cousas, vén ao caso sinalar que, neste ano, conseguimos dúas novas valoracións importantes: o recoñecemento como revista científica da Agenzia Nazionale dei Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca de Italia (ANVUR), con categoría de clase A nas áreas de Teoría de Restauración e Historia da Arquitectura (área 08), e a posición 11 na lista de revistas de Historia da Arte na terceira edición da Clasificación Iberoamericana de Revistas, correspondente ao ano 2019, que elabora REDIB en colaboración con Clarivate Analytics.

Respecto ao número da revista que nos ocupa, o número 19, esta vez está dedicado ao Tema monográfico titulado As medidas da desorde. Reflexións sobre canon, orde e proporción nas artes, que unha vez máis, como é habitual, conta con interesantes achegas de recoñecidos investigadores. É o caso de Vidal de la Madrid, que aborda o tema do uso e a presenza das ordes clásicas, con todas as súas intencións e significados, na arquitectura asturiana de época moderna que analiza de maneira metódica e rigorosa. Pola súa banda, Fernando Quiles profunda nas consecuencias que provocou, na arte sevillana do inicio da segunda metade do século XVII, a peste que azoutou a cidade en 1649, que cambiou modos, costumes e formulacións artísticas. Carolina De Falco trata, en cambio, como a "desorde" máis organicista e social vinculada a moi determinadas vangardas reinou na planimetría de certos barrios populares de Italia despois da segunda Guerra Mundial, dándolle personalidade a conxuntos urbanos que buscaron transgredir outras formulacións máis comúns. Por último, Germán Gan trata no seu artigo a obra máis vangardista do destacado músico español Cristóbal Halffter nun dos seus períodos de maior fertilidade creativa (1957-1962), que analiza desde unha documentación inédita ou pouco coñecida.

No apartado de Colaboracións, os temas, formulacións e metodoloxías son, como corresponde, moi heteroxéneos en función dos distintos intereses de cada autor. Así, Asier Aranzubía Cob e Nieves Limón Serrano, analizan a revisión dos símbolos do español nun videoclip de Rosalía; Belén Atencia Conde-Pumpido propón novas lecturas sobre o cubismo sintético parisiense de finais dos anos dez; Gemma Doménech i Casadevall analiza a actividade creativa do arquitecto barcelonés Jordi Tell durante o seu período de encarceramento na Coruña. Valeriano Durán Manso profunda, en cambio, nos personaxes de Juan Nadie (1941), de Frank Capra, á luz da propaganda xurdida no tempo do New Deal, mentres Francisco José Falero Folgoso reflexiona sobre o valor e significación da categoría estética da beleza a partir da obra do filósofo contemporáneo Arthur Danto. Rubén García López, céntrase en analizar, no cinema independente español do tardofranquismo, a película Contactos (1970) de Paulino Viota nas súas relacións e ideoloxía. Elena Monzón Pertejo estuda o tema das mulleres caídas como herdeiras de María Magdalena no audiovisual de 1910 a 1919; así mesmo Luz Mariña Ortiz Avilés fai fincapé nos paralelismos existentes entre dous importantes cineastas como David Perlov e José Luis Guerín, á vez que Annetta Joanna Pawlowska e Anna Wendorff reflexionan sobre a

*tradución da imaxe en palabras en relación coa descrición curatorial e a audiodescrición das obras de arte. Antonio Perla de las Parras estuda a historia dunha bóveda gornecida con azulexos na capela funeraria de Gonzalo López de la Fuente no convento da Concepción Francisca de Toledo, mentres Cristina Sanz Martín propón a súa visión sobre a videopaisaxe tecnorromántica na chamada era do Antropoceno. Lola Visglerio Gómez analiza o proxecto "Plus ultra" como proposta expositiva crítica dentro da Expo'92. María José Zaparain Yáñez estuda o proxecto de teatro para Burgos deseñado polo arquitecto dieciochista Fernando González de Lara. Finalmente, Meng Zhou aborda o influxo da eboraria chinesa de Zhanghou nos marfiles hispano-filipino.*

*Como homenaxe ao que foi o noso compañeiro José López Calo, Escritos sobre... rescata un vello texto do autor: La música en la Catedral de Santiago. La Edad Media y el Renacimiento, que é completado cun estudo introdutorio escrito por Carlos Villanueva e Javier Garbayo. Feitos e tendencias reflexiona, en palabras de Mikel Asensio Brouard, sobre a situación tan actual vivida polos museos coas solucións de distanciamento, os novos percorridos e o acceso dixital motivado pola Covid-19. Xa por último, o número conclúe co apartado de Recensións, onde un número destacado de especialistas realizan comentarios e valoracións sobre publicacións artísticas que saíron á luz recentemente.*

*Ao mesmo tempo, non podemos concluír o noso editorial, sen realizar os imprescindibles agradecementos a aquelas persoas que fan que QUINTANA sexa realmente un empeño colectivo. Por iso é polo que é necesario mencionar aos tres secretarios Jesús Ángel Sánchez García, Julio Vázquez Castro e Miguel Anxo Rodríguez González, aos membros do comité científico e de redacción, a todos os avaliadores anónimos que revisaron a orixinalidade e calidade dos artigos, por suposto aos investigadores que moi amablemente contribuíron a enriquecer o Tema monográfico e, obviamente, a todos os nosos compañeiros do Departamento de Historia da Arte sempre firmes na idea de sacar adiante, non sen esforzos, este proxecto de todos que é a revista. Finalmente, tamén merece unha mención o Servizo de Publicacións da nosa Universidade, pois tanto o seu director, Juan Luís Blanco Valdés, como José Enrique Quintáns Míguez, sempre nos prestaron todo o seu apoio.*

Alfredo Vigo Trasancos  
Director de QUINTANA

*A Antonio Bonet Correa, in memoriam*

Reflexiões sobre o desordenado e o ordenado. Reflexiões sobre as medidas da proporção nas artes. Reflexiões sobre o desordenado e o ordenado. Reflexiões sobre as medidas da proporção nas artes. Reflexiões sobre o desordenado e o ordenado. Reflexiões sobre as medidas da proporção nas artes.



*As medidas da desorde. Reflexións sobre  
canon, orde e proporción nas artes*





# EL ORDEN SUBYACENTE: ARQUITECTURA Y ÓRDENES CLÁSICOS EN ASTURIAS DURANTE LA EDAD MODERNA

*Vidal de la Madrid Álvarez*

Universidad de Oviedo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6608-3417>

## RESUMEN

En este artículo se analiza el empleo de los órdenes clásicos en la arquitectura del Principado de Asturias a lo largo de la Edad Moderna. El clasicismo arraigó en la región desde finales del siglo XVI y se mantuvo vigente a lo largo de la mayor parte del siglo XVII relacionado con el trabajo de los maestros cántabros. El barroco decorativo actualizó sus esquemas y los arquitectos ilustrados efectuaron la recuperación de las formas clásicas.

Palabras clave: órdenes clásicos, Juan Bautista Portigiani, Juan del Ribero, Juan de Naveda, Pedro Antonio Menéndez

## ABSTRACT

This study analyses the use of classical orders in the architecture of the Principality of Asturias throughout the Modern Age. Classicism took root in the region in the late 16th century and was pre-eminent for most of the 17th century due to the work of the Cantabrian master architects. Plans were updated with the advent of the decorative Baroque style and the architects of the Age of Enlightenment recovered classical forms.

Keywords: classical orders, Juan Bautista Portigiani, Juan del Ribero, Juan de Naveda, Pedro Antonio Menéndez

En opinión del profesor Ramallo Asensio, sin duda alguna el mejor conocedor de la arquitectura de la Edad Moderna en Asturias, es posible distinguir en ella la existencia de una serie de invariantes que identifican y singularizan estas obras a lo largo del tiempo<sup>1</sup>. Entre estas constantes creativas figuran la sobriedad ornamental, el empleo de sillería bien escuadrada, que proporciona dignidad a las zonas nobles, y, sobre todo, la preferencia por el clasicismo, que se aprecia en el respeto a las proporciones y en el empleo riguroso de los órdenes. De esta forma pueden explicarse la persistencia del gusto clásico derivado de la escuela vallisoletana hasta el último cuarto del siglo XVII en la obra de los maestros montañeses activos en la región, el escaso impac-

to que tuvo el barroco decorativo, prácticamente limitado a la obra de los Menéndez Camina y Francisco de la Riva, o la facilidad de recuperación de las propuestas clasicistas con la llegada del reformismo borbónico en la obra de Pedro Antonio Menéndez. Por otra parte, entre las razones que pudieron contribuir a la continuidad del gusto clásico debemos contemplar el menor coste de unos diseños sobrios y funcionales, que se convirtieron en una solución recurrente para una sociedad con recursos siempre menguados. En cualquier caso, las formas clásicas, que aparecieron en la arquitectura asturiana en la segunda mitad del siglo XVI, actuaron como soporte creativo de las construcciones del Principado a lo largo de toda



Fig. 1. Casas de Valdés en Gijón (1564), hoy Colegio de Santo Ángel de la Guarda, y capilla de Nuestra Señora de Guadalupe (1625)

la modernidad, proporcionándoles una innegable personalidad artística<sup>2</sup>.

### El preludeo serliano

Al iniciarse el último tercio del siglo XVI, Juan de Valdés (+1571), hidalgo y regidor gijonés, a quien el genealogista José Manuel Trelles consideraba una “persona poderosa en aquella villa de Gijón y su territorio”<sup>3</sup>, decidió construir su residencia familiar en la población. En aquel momento gozaba ya de un patrimonio estimable y en 1562 había obtenido facultad real para fundar su mayorazgo, aunque este no se hizo efectivo hasta unos años más tarde<sup>4</sup>. Además, estaba emparentado con Fernando de Valdés Salas (Salas, Asturias, 1483-Madrid, 1568), arzobispo de Sevilla y presidente del Consejo de Castilla<sup>5</sup>, cuyas fundaciones, así como las iniciativas de sus testamentarios, condicionaron el panorama artístico asturiano de finales del siglo XVI y principios de

la centuria siguiente, al favorecer la llegada a la región de algunos de los mejores artífices del momento. Precisamente, uno de esos artistas, el florentino Juan Bautista Portigiani, activo en España al menos entre 1564 y 1574, fue el responsable del diseño de la fachada de las casas de Valdés en el gijonés barrio de Cimadevilla<sup>6</sup>.

En la actualidad, el conjunto de las antiguas casas de Valdés, conocidas también como palacio o torres de Valdés (hoy Colegio de Santo Ángel de la Guarda), se compone de un edificio residencial organizado en torno a un patio porticado y una capilla adosada a su flanco occidental, que presenta la advocación americana de Nuestra Señora de Guadalupe (fig. 1). El empleo del léxico serliano proporciona a toda la obra una apariencia de unidad, aunque el templo fue erigido unos sesenta años más tarde que la vivienda familiar y cada obra responde a un promotor y un arquitecto diferentes<sup>7</sup>.



En los años sesenta del siglo XVI el arquitecto Juan de Cerecedo *el Viejo* († h. 1568), en aquel momento maestro de la catedral de Oviedo, proporcionó las primeras trazas para la construcción de las casas de Juan Valdés en Gijón<sup>8</sup>. No obstante, en 1564, una vez iniciados los trabajos, el promotor decidió prescindir del diseño primitivo y encargó un nuevo proyecto al florentino Juan Bautista Portigiani<sup>9</sup>. Aún se desconocen las razones que puedan justificar la presencia de Portigiani en Asturias en estos años y tan sólo esta obra no parece motivo suficiente. Resulta razonable considerar que hubiera acudido al Principado para atender otros encargos, tal vez relacionados con el mecenazgo de Fernando de Valdés Salas, con quien aparece vinculado algún tiempo después.

En cualquier caso, el origen de este maestro todavía no está claro, pese a que tradicionalmente se le considera descendiente del escultor florentino Pagno di Lapo Portigiani, y, según lo vamos conociendo, su personalidad artística resulta cada vez más atractiva. Acerca de su obra en la península itálica tenemos muy pocos datos y tan sólo se le relaciona con dos estatuas de un sepulcro en la iglesia de la abadía de Montecasiño (Lacio) realizadas en 1558<sup>10</sup>. Ya en España, su primer trabajo documentado fue precisamente el palacio de Valdés (1564), pero tres años después, en 1567, contrató con Hernando de Valdés, canónigo de la catedral de Oviedo, en nombre de su tío Fernando de Valdés, arzobispo de Sevilla, la factura de un retablo en la villa de Salas, probablemente destinado a la colegiata de Santa María la Mayor, fundada por los progenitores del arzobispo en 1549 y donde hoy se encuentra su mausoleo de alabastro (1576-1586), realizado por el escultor de corte Pompeyo Leoni (h. 1533-Madrid, 1608)<sup>11</sup>. Dos años más tarde, en 1569, Portigiani apareció de nuevo en Oviedo contratando la pintura y la instalación de un retablo de terracota policromada que acababa de realizar para la ermita de Nuestra Señora de El Valle en Pravia (Asturias) y que aún se conserva<sup>12</sup>. En ese momento manifestó la necesidad de desplazarse a Castilla para atender sus negocios y en 1570 se encontraba ya en la corte trabajando como aparejador de Pompeyo Leoni en las esculturas y arcos que éste había diseñado para realzar la entrada triunfal de la reina Ana de Austria en Madrid<sup>13</sup>. No



Fig. 2. Casas de Valdés en Gijón (1564), hoy Colegio de Santo Ángel de la Guardia. Entrada principal

obstante, su intervención en estos festejos no se limitó a actuar como sobrestante de Leoni, sino que asumió también la construcción de un castillo de madera con almenas y torre del homenaje y ocho galeras, que debían navegar en un estanque frente a la fortaleza para protagonizar un combate naval<sup>14</sup>. Los años siguientes Portigiani aparece vecindado en Madrid, desde donde se desplazó a Brivesca (1572) para la tasación de un retablo y a Toledo (1574) para intervenir en la tasación de los facistolos realizados por Nicolás Vergara *el Mozo* para la catedral, que finalmente resolvió Pompeyo Leoni<sup>15</sup>. Por último, en 1574 Portigiani manifestó interés en la explotación de una mina de plata en el término manchego de Villamayor de Calatrava<sup>16</sup>. En fin, se trata, sin duda, de un autor muy cualificado, conocedor del arte italiano del momento, bien relacionado en los círculos cortesanos, como demuestra su proximidad con Leoni, y capaz de desenvolverse con eficacia en la arquitectura, la escultura o la orfebrería.

El palacio responde a un modelo recurrente en la arquitectura castellana, que toma su carácter defensivo de la fortaleza o del alcázar y experi-

menta un proceso de armonización o regularización por influjo de los ejemplos italianos<sup>17</sup>. El conjunto se organiza por medio de cuatro crujías dispuestas en torno a un patio porticado con columnas toscanas asentadas sobre un murete bajo que recorre todas las galerías. Portigiani llegó a la obra con los trabajos ya iniciados bajo la dirección del maestro Juan Pérez de Helguera y según las trazas elaboradas por Juan de Cerecedo *el Viejo*. La presencia, probablemente inesperada, de un arquitecto florentino en Gijón despertó, sin duda, el interés del promotor por contar con una residencia a la moda, distante de la apariencia tardogótica habitual en las viviendas asturianas por aquellos años y en sintonía con las corrientes artísticas cortesanas. En consecuencia, Valdés decidió abandonar la propuesta de Cerecedo y encargó al italiano unas nuevas trazas para sus casas, aunque, en realidad, las condiciones de obra que conocemos no van más allá del diseño de la fachada<sup>18</sup>.

Esta fachada se configura en tres piezas, tramo apaisado y dos torres esquineras más adelantadas. Las torres se rematan con almenas conservando la idea de fortaleza medieval como un recurso de prestigio alusivo a la antigüedad del linaje. Se trabaja, por tanto, en la elaboración de un simulacro de castillo, que justifica también el carácter cerrado de la planta baja, así como la utilización de unas saeteras descritas con gran precisión en las condiciones de obra. En este planteamiento el orden rústico se convierte en un recurso muy apropiado, pues no sólo alude al carácter lejanamente defensivo de la construcción, sino que actúa como un factor de ennoblecimiento y modernidad, vinculado tanto a la erudición arquitectónica, como a la novedad artística.

Asimismo, el almohadillado se emplea como una herramienta de ordenación y estructuración del muro, integrando las saeteras y prolongándose en vertical desde los voladizos de los balcones hasta el suelo, tanto en el cuerpo central como en las torres, donde también recorre las esquinas (fig. 2). Este mismo aparejo rústico configura una línea de imposta que separa la planta baja, cerrada y defensiva, del piso principal, de concepción abierta y palaciega, y se extiende incluso en ambas torres, favoreciendo la unidad de los elementos. Por su parte, las enmarcaciones de

balcones y ventanas se guarnecen con almohadillados de volumen decreciente y los tres vanos superiores de las torres sugieren el trazado de una serliana<sup>19</sup>. En cuanto a la puerta principal, se compone también en modo rústico con dos pilastras toscanas flanqueando un acceso adintelado, siguiendo un esquema que Portigiani parece haber tomado de una de las láminas del *Libro Quarto de Architectura* de Sebastián Serlio (Bolonia, 1475-Fontainebleau, 1554)<sup>20</sup>, que en la edición española (1563) de Francisco Villalpando aparece en el folio XII, aunque sustituyendo el arco original por un dintel.

Aunque desconozcamos su biblioteca y su figura esté pendiente aún de nuevas aportaciones, no cabe duda de que Juan Bautista Portigiani atesoraba una excelente formación técnica, que le permitía colaborar con los principales artistas del momento y practicar diversas artes, y un buen conocimiento de la teoría arquitectónica del momento. La adopción del léxico rústico teorizado por Sebastián Serlio para el diseño de la fachada de las casas de Valdés parece tener que ver con una perfecta comprensión de las propuestas del tratadista boloñés, aunque pudo haber conocido directamente alguno de los palacios romanos que muestran aspectos más o menos próximos a la obra gijonesa, como el Adimari Salviati (h. 1520) o el Maccarani Stati (1522-23). Por otro lado, en esos años ya se había asentado con fuerza en España el influjo de Serlio y, de forma singular, el empleo del orden rústico, que, según Fernando Marías, constituyó «la característica más acentuada del serlianismo de mediados del siglo XVI español»<sup>21</sup>. En consecuencia, Portigiani parece haber combinado su conocimiento directo de las obras romanas con su manejo del tratado de Serlio y su familiaridad con los trabajos ya realizados en la península –de forma particular la obra toledana de Alonso de Covarrubias (Torrijos, Toledo 1488-Toledo, 1570)– para proporcionar a Juan de Valdés una vivienda moderna, con aspectos de erudición y el prestigio inherente a su apariencia de fortaleza.

En cuanto a la capilla, se trata de un encargo de Fernando de Valdés, que contrató la obra con el maestro Pedro de Cubas de la Huerta en 1625<sup>22</sup>. Fernando de Valdés era nieto del promotor del palacio e hijo del almirante Pedro de

Valdés, quien desempeñó relevantes cargos militares en la armada y en los territorios americanos, pues, entre otras acciones, participó en la conquista de La Florida y fue gobernador y capitán general de la isla de Cuba. Además, tanto Fernando de Valdés como su esposa, Luisa de Valdés Miranda, declararon algún tiempo más tarde que la erección del templo se debió a la devoción del almirante por la Virgen de Guadalupe, adquirida, sin duda, en sus años de servicio en América<sup>23</sup>.

Respecto al arquitecto escogido para erigir la capilla, el montañés Pedro de Cubas, apenas tiene obra conocida, salvo su trabajo durante esos años en las reformas del puerto de Gijón y la construcción de las casas del arcediano Toribio Vigil de Quiñones en la villa en 1625<sup>24</sup>. No contaba, desde luego, con la proyección profesional del maestro florentino, pero demostró una buena formación teórica y logró armonizar perfectamente las dos edificaciones que integran el conjunto de las casas de Valdés.

Su propuesta, probablemente influida por la voluntad de los promotores, se fundamentaba en lograr una adecuada concordancia estilística con la fachada concebida por Portigiani, lo cual supuso acudir de nuevo al repertorio del orden rústico divulgado por Serlio. Sin embargo, el tiempo transcurrido y la práctica habitual del maestro montañés, acostumbrado a manejar un sobrio léxico clasicista derivado de la escuela vallisolemana y, en último término, de Juan de Herrera (Movellán, Cantabria, 1530-Madrid, 1597), exigió combinar con desenvoltura ambos lenguajes evitando las estridencias.

De esta forma, en el interior se optó por un modelo próximo a las capillas de esa época, en la línea de lo realizado en la región por Juan de Naveda (San Mamés de Aras, Cantabria, 1590-León, 1638) –bóveda vaída, pilastras, nichos bajo frontón– y en el exterior se combinó el orden rústico con algunos recursos más castizos, como las esferas o la espadaña. En este último caso se atendió a una exigencia de las condiciones del contrato, donde se toma como modelo el campanario de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción en Villaviciosa, que había sido edificada en 1623, según proyecto de Juan de Naveda<sup>25</sup>. En cuanto al orden rústico, Cubas emplazó el acceso al templo sobre una gran pantalla almohadillada

flanqueada por dos grandes fajas y compuso la portada combinando dos láminas del *Libro Quarto de Architectura* de Serlio, según demostró en su momento Ramallo Asensio<sup>26</sup>, una de las cuales ya había servido como punto de partida para la puerta del palacio. Además, las pequeñas saeteras de la vivienda se transformaron en grandes ventanales abocinados para iluminar el retablo y las esquinas de la construcción recuperaron el paramento almohadillado de la vivienda. Pese a este protagonismo del aparejo rústico, en la capilla todo es más plano, rígido y geométrico, y se atenúa la plasticidad que Portigiani había logrado en la vivienda.

El conjunto supuso, por tanto, la introducción del gusto serliano en la región en sintonía con las obras que se estaban realizando en el reino y se convirtió inmediatamente en un modelo arquitectónico, que extendió su influencia, al menos, hasta finales del siglo XVII<sup>27</sup>.

### El primer clasicismo

La presencia fugaz de Portigiani en Gijón proporcionó el primer ejemplo de arquitectura clasicista de inspiración italiana en Asturias, aunque, como hemos visto, se trató de una solución cosmética para modernizar una estructura iniciada con planteamientos creativos más retardatarios. Tan sólo unos años más tarde se confirmó la penetración del nuevo estilo en la región, que se efectuó, fundamentalmente, a través de dos caminos: el mecenazgo del arzobispo Fernando de Valdés Salas y las reformas emprendidas por las órdenes religiosas<sup>28</sup>.

No cabe duda de que el edificio de la Universidad de Oviedo tuvo una singular relevancia en la introducción del gusto clásico en la región, pero su ejecución fue un proceso largo y accidentado y su autoría aún sigue siendo objeto de debate<sup>29</sup> (fig. 3). La fundación de este centro universitario se debió al mecenazgo de Fernando de Valdés Salas, que había sido obispo de Elna (1529), Orense (1530), Oviedo (1532), León (1539) y Sigüenza (1540), además de presidente del Consejo de Castilla (1539), inquisidor general (1547-1566) y arzobispo de Sevilla (1546-†1568)<sup>30</sup>. Durante el desempeño de estos cargos logró reunir una considerable fortuna, que dedicó de forma especial a la fundación de establecimientos de enseñanza



Fig. 3. Universidad de Oviedo (1574-1598). Entrada principal

como el Colegio de San Pelayo en Salamanca, y, en Oviedo, el Colegio de San Gregorio, el Colegio de Huérfanas Recoletas y la Universidad<sup>31</sup>. En lo que atañe al centro universitario, el 28 de noviembre de 1568 Valdés donó 11.500 ducados para la construcción de su edificio, que incluían 1.500 ducados para la casa de doncellas, y destinó 750.000 maravedíes como renta anual para su funcionamiento<sup>32</sup>. No obstante, la fundación universitaria fue una iniciativa tardía, concretada tan sólo unos días antes de su muerte, y hubo de confiarse forzosamente al oscilante compromiso de sus testamentarios, que tardaron cuarenta años en materializarla.

La obra del edificio universitario fue contratada el 12 de junio de 1574 por 20.000 ducados con el maestro Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, Madrid, 1500-Segovia, 1577), quien, unos días más tarde, el 19 de junio, apoderó a Juan del Ribero Rada (Rada, Cantabria, h. 1540-Salamanca, 1600) para que actuase como aparejador en su nombre<sup>33</sup>. Es bien conocida la relación profesional establecida entre ambos arquitectos, que adquirió un especial relieve en los trabajos del palacio de los Guzmanes en León, donde se documenta

a Ribero en 1564 y donde, al igual que sucedió en la Universidad de Oviedo, este maestro actuó como aparejador de una obra trazada por Gil. Además, la atribución a Ribero de algunas zonas significativas del palacio, como las ventanas angulares de la torre sudeste o la portada de la calle del Cid, apoyándose en su carácter clásico y su proximidad con las propuestas de Serlio, demuestra la capacidad del maestro montañés para actuar con cierta desenvoltura en los proyectos de Gil y actualizar una idea arquitectónica más retardataria<sup>34</sup>.

En Oviedo, los trabajos avanzaron con dificultad debido al desinterés de los testamentarios del arzobispo, que demoraban los pagos y provocaban frecuentes reclamaciones, tanto de Gil como de Ribero o del maestro Diego Vélez († h. 1600)<sup>35</sup>, quien actuó como sobrestante a pie de obra. Estos contratiempos culminaron en junio de 1578, tan sólo un año después del fallecimiento de Rodrigo Gil, cuando Juan Osorio de Valdés, hijo natural del arzobispo, acudió a la región comisionado por los testamentarios para supervisar los trabajos y mostró su desacuerdo con el proyecto. Osorio, haciendo uso de sus atribuciones, ordenó modificar aquellos aspectos que lo contrariaban y elaborar unas nuevas trazas acomodadas a su particular concepción del edificio, es decir, una obra "a su gusto e contento"<sup>36</sup>. La resistencia de Ribero a variar las trazas de Gil provocó su encarcelamiento y el traspaso de la obra al sobrestante Diego Vélez ese mismo mes. Este maestro realizó los cambios en las trazas originales que exigía Osorio, derribó todo lo ya construido que obstaculizase el nuevo plan y se aplicó a ejecutarlo. Sin embargo, en enero de 1584 Vélez acabó también en prisión, pues los testamentarios consideraban que, a causa de los incumplimientos del maestro, la obra no había avanzado como se esperaba, pues ya se habían consumido 17.000 ducados del presupuesto y el patio aún no se había edificado. El conflicto con Vélez se saldó con el retorno de Ribero, que se ocupó de dirigir los trabajos hasta su conclusión en la última década del siglo<sup>37</sup>.

Las distintas alternativas al frente de la obra, así como la resuelta intervención de Juan Osorio, difuminaron la autoría del conjunto, pese a la insistencia de Ribero en respetar las trazas de Rodrigo Gil<sup>38</sup>. Éste, según las condiciones de obra



publicadas por Faya Díaz<sup>39</sup>, concibió un edificio compuesto de cuatro crujías dispuestas en torno a un patio cuadrangular porticado (fig. 4). En esta idea, la galería oriental, donde se ubicaba la capilla, y la septentrional, donde se abría la portada principal, tendrían dos plantas, mientras que la occidental y la meridional tan sólo una. En cuanto a los órdenes empleados, las columnas del patio serían de orden dórico con basa toscana, tanto en la planta baja, como en el primer piso, y también proponía este orden para la puerta principal, donde se esbozó un diseño muy similar al actual<sup>40</sup>. Las trazas de Gil se siguieron puntualmente hasta el reconocimiento efectuado por Osorio en 1578. El hijo del arzobispo argumentó muchos defectos en el planteamiento del arquitecto, que por entonces ya había fallecido y no podía contradecirle. Sus reparos eran, esencialmente, de carácter funcional, aunque también introdujo detalles de carácter estético, que nos advierten de su interés por actualizar el diseño<sup>41</sup>. Entre los reparos funcionales destaca el cambio de ubicación de la capilla, la sacristía y la escalera principal, lo cual supuso la demolición de una gran parte del recinto, pues estas zonas ya se encontraban muy avanzadas. En la nueva capilla se situó una fachada de orden dórico similar a la portada principal y en la cabecera del templo, a ambos lados del retablo estaba previsto abrir sendas ventanas de orden rústico<sup>42</sup>. Además, se dispuso una entrada en el lienzo oriental para facilitar la llegada de los universitarios desde la ciudad. Este acceso, aún conservado, es una puerta adintelada con sus dovelas almohadilladas inspirada en un diseño rústico similar reproducido en una de las láminas del *Libro Quarto de Architectura* de Serlio, que en la edición española de Villalpando aparece en el folio XII. Todas estas reformas fueron plasmadas en unas nuevas trazas por Diego Vélez, que debe ser considerado el responsable de la introducción de estos aspectos serlianos en el conjunto<sup>43</sup>.

Finalmente, el desplazamiento de Vélez por Ribero se efectuó cuando aún no había realizado el patio. Rodrigo Gil había planteado unas galerías sobrias, con ausencia de ornato, y había previsto el empleo de orden toscano, tanto para la planta baja, como para el primer piso de las pandas oriental y septentrional, las únicas que contarían con dos alturas. Pese a ello, el orden empleado finalmente en el primer piso fue el jó-



Fig. 4. Universidad de Oviedo (1574-1598). Entrada oriental

nico, garantizando la superposición de órdenes y profundizando en la modernización clasicista del conjunto, que debe atribuirse al maestro de Rada. No obstante, el ritmo doble de las columnas del piso superior, dispuestas tanto sobre la columna inferior como sobre la clave del arco, es un arcaísmo evidente, remite a las soluciones habituales de los claustros tardogóticos y tal vez responda a la cadencia concebida inicialmente por Gil, que Ribero no quiso modificar<sup>44</sup>.

En cuanto a la puerta principal, podrían plantearse algunas dudas, pero responde esencialmente al diseño de Gil (fig. 5). Es un acceso adintelado flanqueado por dos columnas dóricas estriadas con capitel de ovas sosteniendo un entablamento con friso de rosetas y triglifos, que se extiende por el perímetro de todo el conjunto proporcionándole unidad. Sobre él descansan dos escudos del fundador flanqueando una ventana tomada de una lámina del *Libro Quarto de Architectura* de Serlio, que en la edición de Villalpando aparece en el folio XXVII y que en Oviedo sustituye el frontón triangular de la estampa por el curvo. Esta ventana se remata con figuras de jóvenes desnudos sosteniendo ristas de frutas de



Fig. 5. Universidad de Oviedo (1574-1598). Patio

inspiración serliana y con el busto de un papa con tiara bendiciendo en el tímpano –tal vez quiera ser el pontífice Gregorio XIII (1572-†1585), que había concedido la bula fundacional del centro el 15 de octubre de 1574–. Pastor Criado ya ha comentado la proximidad de estos capiteles dóricos con los de la portada prioral de San Isidoro de León (1581-82), obra segura de Ribero, que se inspiró en un grabado de *De Architectura* de Vitrubio<sup>45</sup>, pero en Oviedo parece inspirarse en la versión de Vignola, especialmente en la decoración del anillo bajo el equino de ovas, y las rosetas de las metopas remiten a la propuesta dórica de Serlio. La composición general, por su parte, estaría próxima a su diseño de la portada de la portería del convento de San Esteban de Salamanca (1590-91), también adintelada y con columnas exentas e inspirada, según Rodríguez G. de Ceballos y Casaseca, en la puerta de la Cancillería de Roma reproducida, a su vez, en la *Regla* de Viñola<sup>46</sup>. Por todo ello, es posible que Ribero hubiese seguido el diseño de Gil, pero con alguna aportación personal.

Según hemos visto, el accidentado proceso de ejecución de la sede primitiva de la Universidad de Oviedo ha sido la causa de constantes dudas e indecisiones a la hora de adjudicar la autoría de un edificio clave para la irrupción del clasicismo en el territorio asturiano. El proyecto original de Rodrigo Gil fue modificado por unas nuevas trazas parciales de Diego Vélez e interpretado, más o menos respetuosamente, por Juan del Ribero para alumbrar una propuesta arquitectónica de autoría múltiple, que se convirtió inmediata-

mente en prototipo arquitectónico regional. En consecuencia, el empleo de los órdenes se fue adaptando a las necesidades de cada momento del proceso edificatorio y no parece responder a una sola idea rectora, más allá del común interés por lograr una obra moderna y comprometida con el nuevo gusto clásico.

La difusión del modelo de patio clasicista desarrollado por Gil y Ribero en la universidad ovetense corrió a cargo del maestro montañés Domingo de Mortera (Omoño, Cantabria, 1560-Oviedo, 1608)<sup>47</sup>. Este maestro se había formado con Diego Vélez, trabajó para Juan del Ribero en la obra universitaria y poseía una interesante biblioteca, en la que figuraban entre otros, los libros de Moya, Serlio en la edición española de Villalpando, Viñola, Palladio y Alberti<sup>48</sup>. Tras intervenir en los trabajos del patio universitario, dio las trazas para los claustros monásticos de San Francisco del Monte en Avilés y Santa María en Belmonte de Miranda, donde resulta evidente la huella de esa obra. En Avilés tan sólo se conservan dos crujías del claustro clasicista, que fue construido por el montañés Gonzalo Güemes Bracamonte siguiendo la traza y condiciones de Mortera entre los años 1599 y 1604<sup>49</sup>. En origen tenía planta cuadrangular y se componía de cuatro crujías articuladas en dos niveles. El inferior presenta arcadas de medio punto dispuestas sobre columnas toscanas que se apoyan en un podio corrido y el superior se compone de columnas del mismo orden dispuestas a ritmo doble sosteniendo una estructura adintelada. El esquema es semejante al patio universitario, manteniendo la duplicación del ritmo en el primer piso y la máxima austeridad ornamental, aunque prescinde de la superposición de órdenes y el canon de las columnas inferiores pierde esbeltez al descansar sobre un podio. El claustro del monasterio cisterciense de Belmonte, por su parte, no ha llegado hasta nosotros, pero podemos hacernos una idea gracias a una estampa de Francisco Javier Parcerisa (Barcelona, 1803-1875) publicada en *Recuerdos y Bellezas de España* (1855)<sup>50</sup>. Su erección fue rematada en 1598 con arreglo a las trazas elaboradas por Domingo de Mortera<sup>51</sup>. La lámina de Parcerisa muestra un edificación similar a la avilesina, con dos plantas de columnas de orden toscano, doble ritmo en el primer piso y arquería sobre podio en la planta inferior. En ambos ca-

sos, la ausencia de superposición de órdenes nos llevaría al proyecto inicial de Rodrigo Gil para el patio universitario.

Por su parte, el arquitecto Juan del Ribero también contribuyó decisivamente a la difusión del gusto clásico a través de sus proyectos para la reforma de los monasterios vinculados a la Congregación de San Benito<sup>52</sup>. Según la profesora Campos Sánchez-Bordona, Ribero logró desarrollar un prototipo arquitectónico adaptado a las necesidades de la Congregación vallisoletana, que se fue adoptando en todas las casas vinculadas a la reforma de la observancia. Su propuesta se caracterizaba por una distribución de espacios fundamentada en una eficiente integración de funciones, en una moderna sistematización del trabajo, que permitía al maestro suministrar las trazas y asignar la ejecución a sobrestantes de su confianza, y en la adopción del léxico clasicista, que proporcionaba coherencia y racionalidad a todo el conjunto<sup>53</sup>. En Asturias su intervención está documentada en los monasterios de San Vicente de Oviedo, donde culmina su templo, y San Juan Bautista de Corias, donde diseña el claustro y se le atribuyen las trazas de la iglesia.

El monasterio de San Vicente se incorporó a la Congregación de Castilla en 1517<sup>54</sup>. Es posible que a partir de este momento se iniciase un ambicioso programa de reformas y expansión del conjunto que se prolongó hasta el siglo siguiente<sup>55</sup> (fig. 6). Las obras se iniciaron en el claustro y continuaron por el templo, cuyo proyecto inicial fue ideado por Juan de Cerecedo *el Viejo* (†h. 1568) y a su muerte fue proseguido por su sobrino, Juan de Cerecedo *el Joven* (†1580), que se encontraba trabajando en el monasterio en 1571<sup>56</sup>. Sin embargo, parece que la actividad se detuvo en una fecha incierta entre ese año y 1587, cuando el abad fray Pedro de Agüero decidió buscar un nuevo maestro para concluir las obras de la iglesia, dando a entender que llevaban algún tiempo abandonadas y era necesario cubrir el templo cuanto antes para no perder lo ya edificado. Con este fin, en mayo de 1587 Agüero contrató a Juan del Ribero en Valladolid, probablemente aconsejado por los responsables de la Congregación, pues se había convertido en su arquitecto de confianza y, entre otros proyectos, había realizado la *traza universal* del monasterio

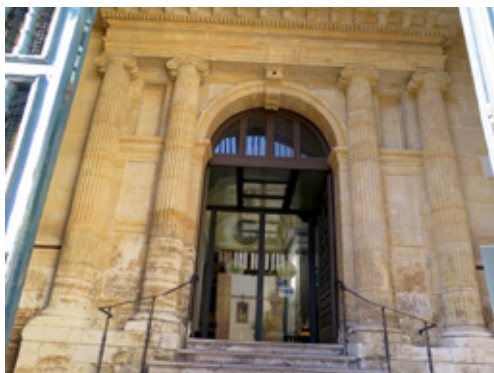


Fig. 6. Iglesia del monasterio de San Vicente (1587) en Oviedo. Portada

de San Benito de Valladolid (h. 1584), que lideraba la observancia y se encontraba en proceso de reconstrucción general bajo unos planteamientos absolutamente clasicistas<sup>57</sup>.

Cuando contrató con el abad Agüero, Ribero era ya un arquitecto respetado profesionalmente, con una magnífica formación teórica, que incluso le permitió redactar una traducción al español del tratado de Palladio, un buen conocimiento de las novedades arquitectónicas italianas, aunque, hasta el momento, nunca haya podido demostrarse que hubiera estado en la península itálica, y, sobre todo, un compromiso con el clasicismo derivado de su asimilación de las propuestas de Juan Bautista de Toledo (h. 1515-Madrid, 1567) y Juan de Herrera. En Oviedo se enfrentó a un proyecto ya iniciado que actualizó aprovechando gran parte de la obra realizada y utilizando los órdenes como ropaje modernizador clasicista. Es muy posible que, según supone Ramallo Asensio, la planta tradicional de cruz inscrita con capillas entre contrafuertes estuviese elevada tan sólo hasta las líneas de imposta, pues el abad afirma que en ese momento faltaban por hacerse las bóvedas del templo<sup>58</sup>. En consecuencia, Ribero cerró las capillas con bóvedas de cañón y dispuso esbeltas pilastras estriadas de orden jónico sobre los contrafuertes, modulando el ritmo de los muros de la nave. Sobre las pilastras colocó un entablamento corrido con su arquitrabe de tres fajas, friso liso convexo y cornisa con dentículos (fig. 7). Tanto el capitel como el entablamento reproducen con fidelidad el modelo propuesto por Serlio para el orden jónico en su *Libro Quarto*



Fig. 7. Iglesia del monasterio de San Vicente (1587) en Oviedo. Detalle de una pilastra de la nave

de *Architectura*, que aparece en la lámina XI de la edición española de Villalpando. Este mismo esquema se extendió a las puertas interiores, con friso convexo y cornisa con dentículos, y, de forma especial, a la portada interior del templo, garantizando la unidad de toda la estructura bajo los presupuestos artísticos del orden jónico serliano.

La portada de San Vicente, sin duda una de las piezas más acertadas del arquitecto, emplea el modelo de arco triunfal de inspiración clásica con acceso de medio punto flanqueado por dos columnas jónicas a cada lado. Estas columnas, al igual que las pilastras de la nave, presentan fuste estriado y sostienen un entablamento con friso liso convexo, dentículos y cornisa sobre ménsulas. La estructura se remata con un frontón curvo que acoge un nicho o ventana ciega en el centro y esferas dispuestas a plomo sobre los soportes. El espacio entre las columnas se encuentra ocupado por recuadros de escaso resalte en el nivel inferior, que se transforman en nichos de cierta profundidad sobre la línea de imposta. Esta portada de San Vicente se encuentra estrechamente

relacionada con la fachada prioral de San Isidoro de León (1580-83), también concebida por Ribero, y ambas se inspiran en láminas de portadas serlianas reproducidas en el *Libro Quarto de Architectura*, aunque sin remitirse a un modelo concreto<sup>59</sup>. En León, Ribero optó por el orden dórico y un friso clásico de triglifos y bucráneos, pero el esquema esencial apenas varía y demuestra hasta qué punto el maestro había asimilado la teoría de los órdenes clásicos y era ya capaz de proponer su propia lectura de la tratadística arquitectónica. Por otro lado, la portada de San Vicente tuvo cierto eco en la región y, convenientemente simplificada, sirvió como modelo para la entrada (1591-92) de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Remedio (El Remedio, Nava), hasta el momento de autor desconocido (fig. 8), aunque se ha propuesto la intervención de Domingo de Mortera<sup>60</sup>.

En cuanto al monasterio de San Juan Bautista de Corias, su incorporación a la Congregación de Castilla fue algo más tardía, pues tuvo lugar en 1537<sup>61</sup>. No obstante, hasta finales del siglo XVI no se documentan reformas importantes en el cenobio. En estas fechas se abordó la reconstrucción general de todo el conjunto de origen medieval bajo unos planteamientos rigurosamente clasicistas y, de nuevo, con la intervención de Juan del Ribero<sup>62</sup>. En 1590 Domingo de Mortera contrató la construcción de una parte del claustro con arreglo a las trazas elaboradas previamente por Juan del Ribero<sup>63</sup>. El claustro proyectado por Ribero no ha llegado hasta nosotros, pues fue destruido en el incendio que asoló la mayor parte del conjunto en 1763, y no es posible analizar su diseño<sup>64</sup>. No obstante, el nuevo templo, cuyas obras se habían iniciado en 1593, no se vio afectado por la catástrofe y aún se conserva<sup>65</sup>. En la construcción de esta iglesia trabajó el maestro Domingo de Argos (†1614) hasta 1609, cuando todavía quedaba por edificar la cúpula, pero aún no se ha documentado la autoría del proyecto<sup>66</sup>. Sin embargo, teniendo en cuenta que las obras se iniciaron bajo el mandato de Antonio Yepes (1592-95), que había gobernado anteriormente San Vicente de Oviedo (1589), y que Ribero ya había dado trazas para el claustro, probablemente integrado en un proyecto de reconstrucción del todo el conjunto o traza universal, tal como había hecho en Valladolid, parece razonable pen-



sar que este maestro pudo ser también el autor del proyecto de la iglesia<sup>67</sup>.

El templo de Corias presenta planta de cruz latina con una sola nave, testero plano, capillas laterales y crucero destacado. Según apuntó Rammallo, la gran cúpula sobre pechinas del crucero sugiere el compromiso entre un espacio centralizado y otro longitudinal, pero todo el conjunto destaca por su sobriedad y armonía de proporciones<sup>68</sup>. Al igual que en San Vicente, Ribero dispuso esbeltas pilastras estriadas, en este caso de orden toscano, entre las capillas para modular los tramos del muro y, sobre ellas, acomodó un entablamento clásico, con friso desnudo, dentículos y cornisa ligeramente volada. De nuevo, el empleo acompasado del orden contribuye a sistematizar e integrar los espacios del templo benedictino, generando un conjunto armónico, que, en este caso, alcanza mayor coherencia al tratarse de un proyecto *ex novo*.

En cuanto a la portada, reitera un esquema ya conocido de Ribero, que Bustamante García calificó de italiano<sup>69</sup>, y contribuye al concepto integrador del conjunto (fig. 9). Se dispone entre dos rotundas fajas de sillería que se prolongan en altura hasta sostener el frontón que remata el imafrente. Está formada por un arco de triunfo organizado mediante pilastras pareadas toscanas flanqueando un arco de medio punto y sosteniendo un entablamento clásico con friso de metopas y triglifos. Las pilastras presentan el fuste liso y entre ellas se disponen recuadros de escaso resalte, por lo que la apariencia del conjunto es de sobriedad y escasa plasticidad. Además, la eliminación de las hornacinas vacías que Ribero había dispuesto en San Vicente, San Isidoro y La Santa Espina resta contraste al conjunto. El carácter plano de este cuerpo inferior es aliviado en el superior al disponer una hornacina para el santo titular flanqueada por pilastras toscanas con fuste estriado, que remiten al orden del interior del templo y soportaban un frontón triangular, hoy desaparecido. A ambos lados de las pilastras figuran sendas pirámides rematadas con bolas de inspiración herreriana e, incluso, se advierten también unos aletones muy breves que vinculan ambos cuerpos.

El trabajo de Juan del Ribero Rada en Asturias estuvo vinculado a la reforma de los cenobios



Fig. 8. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Remedio (1591-1592) en El Remedio, Nava. Fachada principal

benedictinos y supuso la introducción del primer clasicismo en la región, en sintonía con lo que estaba sucediendo en la corte o en el foco vallisoletano. En sus obras demuestra un perfecto conocimiento teórico y una notable capacidad creativa, que le permite desarrollar nuevos tipos constructivos en unos proyectos donde los órdenes actúan siempre como garantes de una arquitectura nueva, humanista y de inspiración italiana.

Al mismo tiempo que Ribero, trabajó en la región el arquitecto jesuita Juan de Tolosa (Salamanca, 1548-Oviedo, 1598), que fue el responsable del proyecto del Colegio de San Matías en Oviedo<sup>70</sup> (fig. 10). La obra de Tolosa muestra también aspectos del primer clasicismo de la escuela vallisoletana y acusa el influjo escorialense. El colegio jesuítico fue una fundación de Magdalena de Ulloa (Toro, Zamora, 1525-Valladolid, 1598), quien ya había ejercido su mecenazgo en la creación de la Colegiata de San Luis en Villagarcía de Campos (1572) y, posteriormente, promovió también la implantación del Colegio de la Anunciación de Santander (1594)<sup>71</sup>. Para



Fig. 9. Iglesia del monasterio de San Juan Bautista de Corias (1593) en Cangas del Narcea. Fachada principal. Fotografía de Alejandro García

materializar la fundación de Ulloa, Juan de Tolosa se trasladó a Oviedo, donde ya se encontraba trabajando en 1584 en las dependencias del colegio jesuítico –hoy desaparecido-, que se concluyó en torno a 1593. Por su parte, el templo no inició su construcción hasta 1616<sup>72</sup>, cuando Tolosa ya había fallecido, y no se finiquitó, tras varias alternativas, hasta un siglo más tarde, lo cual plantea el problema de la autoría del maestro salmantino, que hasta el momento no ha sido posible aclarar documentalmente. Además, el largo tiempo transcurrido desde su concepción primitiva provocó que la idea clásica inicial se fuera diluyendo entre aportaciones características del barroco decorativo. En cualquier caso, Tolosa residió en Oviedo durante largos periodos de tiempo ocupándose de los trabajos del colegio e incluso falleció en la ciudad durante una epidemia de peste, por lo que parece razonable suponer que, como propone Ramallo Asensio, este arquitecto habría sido el responsable de trazar un proyecto general del conjunto, que, en el caso de la iglesia, se materializó tras su muerte<sup>73</sup>.

El templo ovetense de San Matías, en la actualidad ocupado por la parroquia de San Isidoro el Real, reproduce el característico modelo jesuítico de planta de cruz latina con una sola nave, crucero sin destacar, capillas laterales comunicadas entre sí y testero recto. Las paredes de la nave se articulan mediante pilastras de orden corintio, pero, a lo largo del dilatado proceso constructivo, la idea inicial clasicista fue sustituida por una interpretación barroca del espacio y de los elementos arquitectónicos elaborada por el maestro

avilesino Francisco Menéndez Camina *el Viejo* (h. 1629-h. 1694)<sup>74</sup>. En la fachada se ha efectuado también esta reinterpretación decorativa de la idea inicial, pero aún mantiene el cuerpo inferior más o menos intacto y fiel al proyecto primitivo. Se trata de un arco de triunfo de orden toscano compuesto mediante columnas pareadas flanqueando un acceso adintelado y sosteniendo un entablamento con un friso clásico de rosetas y triglifos inspirado en modelos serlianos. Entre las columnas se disponen recuadros muy planos y el conjunto se destaca elevándolo sobre un zócalo y proyectándolo sobre la línea del muro de la fachada. Las puertas que flanquean la portada también responden a esta primera fase edificatoria, pero el resto de la fachada evidencia el capricho y la inflación decorativa característicos del último cuarto del siglo XVII. La portada ha sido relacionada con la iglesia de las Angustias de Valladolid, trazada por Juan de Nates, que presenta un esquema compositivo muy similar tan sólo variando el orden columnario, que pasa a ser corintio, y transformando dos recuadros en nichos para esculturas. También está relacionada con la fachada del Colegio del cardenal en Monforte de Lemos, donde intervino el propio Tolosa, que también emplea el orden toscano, pero la portada es más plana, menos plástica y pierde monumentalidad<sup>75</sup>.

### El segundo clasicismo

Los proyectos arquitectónicos de Ribero y Tolosa facilitaron la implantación en la región del gusto clásico a finales del siglo XVI. Con ellos llegó la cultura artística de la escuela vallisoletana caracterizada por la influencia de Herrera, especialmente a través de la Cuarta Colegiata –después catedral-, el conocimiento de la Antigüedad romana, que se adopta como modelo creativo, y un sustrato humanista que se manifiesta en la amplia formación teórica de sus principales artífices, que llegaron, incluso, a traducir a alguno de los tratadistas más relevantes, como Vitrubio o Palladio. Este primer clasicismo arraigó sin dificultad en Asturias e incorporó la región a la vanguardia artística castellana, poniendo las bases de una práctica artística que se mantuvo con pujanza a lo largo de la mayor parte del siglo XVII alentada por la actividad de los maestros montañeses.

La consolidación de esta propuesta clásica en la región fue protagonizada por el arquitecto Juan de Naveda, quien ya se encontraba en Oviedo en 1621 para edificar la girola de la catedral<sup>76</sup> (fig. 11). Naveda se había formado en el taller de los Sisniega y trabajó brevemente en las obras del conjunto clasicista de Lerma, donde conoció los proyectos del arquitecto cortesano Francisco de Mora (Cuenca, 1552-Madrid, 1610) y del carmelitano fray Alberto de la Madre de Dios (Santander, 1575-Pastrana, Guadalajara, 1635)<sup>77</sup>. Era, por tanto, un buen conocedor del primer clasicismo practicado por los arquitectos de la generación de Herrera, quienes, en su mayor parte, ya habían desaparecido al iniciarse el siglo XVII, y había madurado profesionalmente junto a sus sucesores, que representaban la continuidad clásica en un momento de expansión, pero también de diversificación del estilo. En realidad, su trayectoria discurrió paralela al desarrollo de la última fase de la escuela vallisoletana, encarnada en la obra del arquitecto Francisco de Praves (Valladolid, 1586-Madrid, 1637), traductor de tratadistas italianos y depositario final de una tradición artística que comenzó a declinar con su desaparición<sup>78</sup>. Al igual que Praves, Naveda había asimilado la tradición escorialense en unas composiciones severas, planas y funcionales, pero también supo evolucionar hacia una mayor expresividad, donde el rigor de los órdenes y el sistema de proporciones se mantuvieron como una constante creativa.

La llegada de Juan de Naveda a Oviedo inició el proceso de adaptación del conjunto catedralicio a los nuevos usos contrarreformistas<sup>79</sup>. Su proyecto para la girola (1621-1633) no se limitó a trazar el consabido deambulatorio que facilitaba la circulación en torno al presbiterio, sino que desarrolló una estructura más compleja donde se integran con naturalidad, una nueva capilla para santa Eulalia (hoy Covadonga), cinco capillas más para los apóstoles, que figuraban en la advocación primitiva del templo y aún no contaban con ubicación adecuada, y una gran sacristía para acomodar los nuevos ornamentos litúrgicos<sup>80</sup>. El trascoro ideado por Naveda emplea un léxico clasicista de singular austeridad, pese al revestimiento barroco que experimentó en el siglo XVIII, pero respeta la estructura del templo gótico y busca integrarse con él por medio de recursos de maquillaje compositivo, como la crucería pétreo,



Fig. 10. Iglesia del colegio de San Matías de Oviedo (1616-1725), hoy iglesia parroquial de San Isidoro el Real. Fachada principal

que facilitan una aparente transición sin traumas desde el edificio medieval<sup>81</sup>.

La girola fue concebida como un pasillo que comunica los dos brazos del transepto y al que se van abriendo las capillas dispuestas entre machones. Hacia el deambulatorio, estos pilares se revisten de pilastras toscanas pareadas, que flanquean un nicho y reciben los arcos fajones de la bóveda. Al otro lado, los arcos descansan sobre unas pilastras toscanas cajeadas más anchas, que cubren los contrafuertes de la capilla mayor. El acceso a cada una de las capillas también se destaca mediante pilastras que soportan sus correspondientes arcos. Las capillas se cubren con bóveda de cañón y en el abovedamiento del pasillo se introducen las nervaduras goticistas sin función estructural para procurar la conciliación con el resto del templo. Por su parte, la primera capilla del acceso meridional, hoy dedicada a Nuestra Señora de Covadonga, se trazó como una planta centralizada, prácticamente una cruz griega, que organiza sus muros con las mismas pilastras toscanas del deambulatorio flanqueando recuadros



Fig. 11. Girola de la catedral de Oviedo (1621-1633)

muy planos y también introduce la crucería en la cubierta. En correspondencia con este hueco, al otro lado del deambulatorio, Naveda dispuso el acceso a la antesacristía, concebida como un espacio longitudinal abovedado que da paso a la sacristía, donde aparecen de nuevo las pilastras toscanas de la girola (fig. 12). En la actualidad, se encuentra muy transformada por las reformas del primer tercio del siglo XVIII, pero en su origen probablemente se trazó como una planta de cruz latina con los brazos y la cabecera más cortos y sin la cúpula actual<sup>82</sup>.

El conjunto de la girola no sólo revela la habilidad como tracista de Naveda, pues compone un artefacto arquitectónico monumental, bien trabado con la obra gótica y perfectamente ajustado a la multiplicidad de funciones del programa, sino también su capacidad para manejar con soltura el lenguaje clásico. Toda la obra descansa sobre la flexibilidad compositiva de las pilastras toscanas, que se van combinando en los distintos espacios manteniendo el sistema de proporciones y suministrando unidad al conjunto. Las pilastras pareadas asociadas con arcos fajones aparecen ya en la basilica del monasterio de El Escorial y el

cajeado longitudinal de pilastras fue empleado por Herrera en los pilares de la cuarta colegiata, de donde pasó a la escuela vallisoletana. La inspiración herreriana del proyecto parece clara, pero, además, se ha identificado el empleo de una lámina de Serlio para una puerta de la Capilla de Covadonga<sup>83</sup> y la portada de la antesacristía revela una innegable filiación vignolesca<sup>84</sup>. Esta portada, compuesta de sendas columnas corintias que sostienen un entablamento sobre el cual se dispone un ático entre pilastras, emplea el modelo de capitel reproducido por Vignola en su *Regla* y su diseño parece inspirado en la lámina 39 de dicho tratado. Semejante esquema compositivo, aunque manteniendo el orden toscano, ya había sido empleado por fray Alberto de la Madre de Dios en la colegiata de San Pedro de Lerma (1617), donde, al igual que en la catedral de Oviedo, se ilustran las enjutas del arco con la escena de la Anunciación. Finalmente, por ahora, resulta más complejo determinar el origen del diseño de la puerta de la sacristía, que fue reinterpretado por Menéndez Camina algunas décadas más tarde para la fachada de la iglesia jesuítica de Oviedo. Esta entrada aparece realizada con un vistoso frontón curvo de base quebrada, apoyado en grandes ménsulas y decorado interior y exteriormente con denticulado, que ha sido relacionado con el repertorio de portadas publicadas por Domenico Fontana (Melide, Suiza, 1543-Nápoles, 1607) en 1590<sup>85</sup>.

La presencia de Naveda en la catedral de Oviedo facilitó, sin duda, su contratación para erigir la capilla de la Anunciación (h. 1626-1640) en el flanco septentrional del templo<sup>86</sup> (fig. 13). Esta obra fue promovida por el prelado asturiano Juan Vigil de Quiñones (†1627), que ocupó las sedes de Valladolid y Segovia, para destinarla a su enterramiento. Naveda, que ganó espacio a costa de la antigua basilica altomedieval del Rey Casto, concibió la capilla como un templo centralizado dispuesto en torno a una gran cúpula vaída sobre pechinas con un óculo que evidencia su inspiración en el Panteón romano<sup>87</sup>. Los muros se estructuran mediante recuadros y enérgicas pilastras estriadas de orden corintio con factura esmerada y vocación monumental. En esta obra, el arquitecto, aunque mantiene la cadencia y ordenación de elementos de la girola, se liberó de la planitud y contención herrerianas para ganar volumen, ex-



presividad y contraste. Su planteamiento ya había sido esbozado en la portada de la antesacristía y ahora insiste en el léxico viñolesco, que le proporciona el modelo del orden corintio. Además, en el retablo tallado por el escultor Luis Fernández de la Vega (Llantones, Gijón, 1601-Oviedo, 1675), que Ramallo Asensio supone con acierto que ha sido trazado por el propio Naveda a causa de su evidente sintonía con el resto de la obra<sup>88</sup>, se reiteran de nuevo los modelos viñolescos<sup>89</sup>. Así, tanto el orden corintio de las columnas pareadas del nivel inferior, como el orden compuesto de las dos columnas que flanquean el relieve del Bautismo de Cristo parecen tomados del tratado de Vignola y redondean una feliz unidad de estilo.

La capilla de la Anunciación o del obispo Vigil inició la serie de grandes capillas de la catedral ovetense promovidas por sus preladados, que, además de su función funeraria, cumplen otros cometidos de especial interés para el cabildo, como un nuevo relicario (Nueva Cámara Santa), una capilla para la patrona de la diócesis (Santa Eulalia) o una nueva capilla real con un santuario para la Virgen de las Batallas (Rey Casto). La Nueva Cámara Santa (1660-62), hoy capilla de Santa Bárbara, realizada por Ignacio de Cajigal (†1666) supuso la introducción del gusto barroco en el conjunto catedralicio, evidenciado por su temática ornamental, su función de relicario y su sentido escenográfico, pero se dejó influir por el orden corintio plasmado por Naveda en la Anunciación y conservó el aire clásico en su estructura. La portada, por su parte, recupera la sobriedad de la girola con dos pilastras toscanas lisas soportando un frontón rematado con esferas<sup>90</sup>.

Naveda trazó también el ayuntamiento ovetense (1621-1633) utilizando un módulo arco-balcón de resonancias *palladianas* y un cuerpo para el arco de Cimadevilla con serliana en el balcón principal que reproduce el modelo herreriano del ayuntamiento toledano en la plaza de Zocodover (1596)<sup>91</sup>. En general, toda la obra rezuma clasicismo con la mirada puesta en la escuela vallisoletana, pues la retícula de las fajas remite a la fachada de la biblioteca de El Escorial hacia el Patio de los Reyes o al diseño de Francisco de Praves para el claustro de las Huelgas Reales de Valladolid (1622), y el cuerpo del Arco de Cimadevilla recuerda al Humilladero de la



Fig. 12. Capilla de la Anunciación (h. 1626-1640) en la catedral de Oviedo. Detalle de las pilastras

Quinta Angustia (1591) de Juan de Nates. Por último, Naveda construyó al menos dos capillas privadas en Asturias: la de la Concepción en la Torre de la Pedrera en Villaviciosa (1623) y la de los Reyes Magos en el palacio de Villabona en Llanera (1623)<sup>92</sup>. En ellas, se mantiene el rigor, la austeridad y la contención clásicos característicos de la girola catedralicia, con las pilastras toscanas y arcos fajones actuando de nuevo como organizadores de la composición, y se confirma una auténtica fórmula edificatoria.

El clasicismo estricto y monumental representado por Naveda fue evolucionando a mediados de siglo hacia propuestas menos rigurosas que avanzaban hacia el barroquismo. La obra de Melchor de Velasco Agüero (†1669) en Asturias representa muy bien estas tendencias, pues combina el clasicismo declinante con algunas soluciones heterodoxas que alcanzaron su desarrollo en sus obras gallegas<sup>93</sup>. Los cuatro años que permaneció en la región antes de trasladarse a Galicia (1654-58) desplegó una gran actividad dirigida, de forma especial, hacia la reforma de los grandes complejos monásticos. En Oviedo, Velasco trazó la reforma del monasterio de San Vicente (1658), proporcionándole una sobria fachada urbana donde destaca la nueva portada tomada del *Arte y Uso de Arquitectura* (1639 y 1665) de fray Lorenzo de San Nicolás (Madrid, 1593-1679), y diseñó la modernización del monasterio de San Pelayo (h. 1657), cuyo claustro, ejecutado por Cajigal en 1664, evidencia aún planteamientos clasicistas y remite a los patios renacentes de la Universidad, el monasterio de San Francisco de



Fig. 13. Sacristía de la catedral de Oviedo (1621-1633). Portada de la antesacristía



Fig. 14. Monasterio de San Pelayo en Oviedo. Claustro (1664). Fotografía de Yayoi Kawamura

Avilés y el monasterio de Santa María de Belmonte al recuperar el doble ritmo de columnas toscanas en el primer piso, que se transforman en pilares en la planta superior (fig. 14). Su última obra en Asturias, el claustro del monasterio de Santa María la Real de Obona en Tineo (1658), revela la capacidad del autor para monumentalizar una obra modesta con recursos limitados y estrictamente clásicos. Con este fin, dispone sobre pedestales una serie de austeras pilastras toscanas de orden gigante con su correspondiente segmento de entablamento, que marcan el ritmo de una galería cuyos entrepaños se recorren por unas fajas muy planas para realzar las ventanas y sugerir la unidad reticulada del muro.

### La persistencia del clasicismo y la miscelánea barroca

Los proyectos de Juan de Naveda consolidaron el gusto clásico, que mostró su fortaleza a lo largo de gran parte de la centuria de la mano de los maestros montañeses, que protagonizaron la actividad constructiva en la región durante ese periodo. En realidad, la persistencia del clasicismo en Asturias más allá de mediados del siglo XVII no puede justificarse tan sólo por una causa, sino que responde a motivaciones de naturaleza diversa.

En primer lugar, Naveda había logrado plasmar su propia interpretación del léxico clásico, derivada de Herrera y de la escuela vallisoletana, en unas fórmulas arquitectónicas de singular eficacia, que siguieron utilizándose en la segunda

mitad del siglo. Tal vez el mejor ejemplo sea la propuesta del llanisco Juan de Estrada (h. 1621-post. 1684) para las casas consistoriales de Avilés (1670-77), donde reproduce fielmente la idea de Naveda para el ayuntamiento ovetense<sup>94</sup>. Al igual que en la capital asturiana, el edificio consistorial avilesino se concibió como portada ciudadana, erigiéndose delante de la muralla medieval, y se diseñó también con dos alas porticadas unidas por un cuerpo central (fig. 15). Se trabajó de nuevo con el módulo arco-balcón, se reiteraron las fajas que estructuran el muro, aunque con un concepto aún más simplificado, y se replicó una calle central idéntica, que mantiene la cita serliana. Además, Estrada también se fijó en el modelo de capilla privada de Naveda para trazar la capilla y oratorio cubierto con media naranja (1668) que le encargó Sebastián Vigil de la Rúa (1628-1692) para su casa en Oviedo y que nunca llegó a ser realizada<sup>95</sup>.

En una línea similar trabajó el arquitecto trasmerano Gregorio de la Roza (h. 1644-h. 1706), quien a la muerte de Cajigal se ocupó de su taller tras casarse con su viuda. Roza, que trabajó de forma continuada en Asturias hasta principios del siglo XVIII, llegó a ser maestro de obras del Principado (1672) y, en un momento de apogeo del barroco decorativo, sus obras evidencian contención ornamental y una clara continuidad con los planteamientos clasicistas, que le llevó incluso a recrear el modelo de las consistoriales ovetenses en la sala capitular de la Colegiata de Santillana del Mar en Cantabria (1694)<sup>96</sup>. La huella de Naveda se dejó sentir también en su diseño para la capilla de San

Pedro de Rozadas en Villaviciosa (1675-77)<sup>97</sup>, que fue promovida por el canónigo de la catedral de Toledo Juan Santos de San Pedro, pero en las casas de Malleza llegó aún más lejos en la búsqueda de referentes clásicos. Fernando de Malleza y Dóriga encargó a Roza la erección de sus casas familiares (1673-1675)<sup>98</sup> en Oviedo, probablemente el primer palacio moderno de la capital. Están emplazadas en la antigua plaza de la Fortaleza –hoy, Porlier–, que era la zona de privilegio por excelencia para la nobleza avecindada en Oviedo, y a escasos metros de la Universidad, que decidió tomar como modelo. La calle central de estas casas reproduce el esquema de la portada universitaria: una puerta adintelada flanqueada por sendas columnas dóricas de fuste estriado sobre pedestales, que sostienen un entablamento con friso de triglifos y rosetas y un balcón sobre éste flanqueado por los escudos nobiliarios (fig. 16). En esencia, se trata del mismo diseño, pero, además, los capiteles reproducen también modelo vignolesco de ovas, aparecen las mismas traspilastras y se reitera el entablamento del edificio universitario, probablemente tomado de Serlio, aunque en el palacio de Malleza se permite la licencia de quebrarlo sobre las columnas. Por último, los aspectos novedosos de esta idea también nos llevan a Serlio, pues el balcón del primer piso aparece flanqueado por pilastras jónicas que sostienen un friso convexo bajo una cornisa con denticulos, que evidencian claramente su inspiración en el *Libro Quarto de Architectura* del tratadista boloñés.

Otro factor que influyó en la persistencia del clasicismo en Asturias fue la desaparición de los maestros que habían protagonizado la actividad arquitectónica a mediados del siglo. Velasco se había ido a Galicia en 1658, Cajigal falleció ocho años después y tan sólo Roza estaba cualificado para ocupar su espacio. La ausencia de estos arquitectos dificultó la evolución del estilo hacia las formas barrocas que ya se advertían en sus obras y Gregorio de la Roza, ya fuera por la inercia de la clientela o por sus propias limitaciones, se conformó con dar continuidad a los planteamientos artísticos de los maestros que lo precedieron, sin abordar auténticas novedades creativas.

Este retraimiento de los trasmeranos facilitó la hegemonía de los asturianos Menéndez Camina, quienes introdujeron el barroco decorativo en la



Fig. 15. Casas consistoriales de Avilés (1670-1677)

región. El planteamiento artístico de Francisco Menéndez Camina *el Viejo*, que tuvo continuidad en la obra de su hijo, Francisco Menéndez Camina *el Mozo* (h. 1662-†1719), es deudor de la propuesta gallega contemporánea, pero no se desvincula totalmente de la tradición, pues superpone unos recursos ornamentales caprichosos, imaginativos y, con frecuencia, exuberantes, sobre unos esquemas constructivos más conservadores<sup>99</sup>. Así sucede con su proyecto para la capilla de Santa Eulalia en la catedral de Oviedo (1690-96)<sup>100</sup>, donde se tiene muy presente la propuesta de Naveda para la capilla de la Anunciación, o sus trazas para las casas del marqués de Camposagrado en Avilés, donde, como ya se ha comentado, se toma como modelo la fachada del palacio de Valdés ideada por Portigiani. Para la capilla de Santa Eulalia, tras valorar con el promotor, el prelado fray Simón García Pedrejón (Torquemada, Palencia, 1618-Oviedo, 1696), al menos tres proyectos diferentes, idearon una planta centralizada cubierta con media naranja sobre pechinas y, al igual que Naveda en la Anunciación, sugirieron la posibilidad de dejar un óculo abierto sin linterna para iluminar el interior. Además, recurrieron también a la cornisa y a las pilastras corintias de la Anunciación, que suministran la misma sensación de orden gigante al distribuir el muro en dos niveles, pero se eliminaron las estrías del fuste para cajearlo y ocuparlo con una decoración de colgantes de hojas y frutos que truecan en el nivel inferior en recuadros vegetales. Semejante ornamento recuerda las ristas de frutos de las portadas de Serlio, pero muestra también un indudable parentesco con la temática del barroco



Fig. 16. Casas de Fernando de Malleza (1673-1675) en Oviedo, hoy sede del RIDEA

gallego contemporáneo (Monteagudo, Andrade o Romay). En cuanto al palacio del marqués de Camposagrado<sup>101</sup>, su vinculación con las torres de Valdés se aprecia en el esquema de cuerpo apaisado entre torres y en la generosa utilización de almohadillado en las esquinas y en la guarnición de los vanos, pero aporta como novedad una calle central organizada mediante la superposición de órdenes. No se trata, desde luego, de los órdenes clásicos, sino de una interpretación personal de los mismos elaborada por Menéndez Camina *el Viejo*, que su hijo recuperó para la fachada del monasterio de San Salvador de Cornellana en Salas (1694)<sup>102</sup>, aunque en una versión atrofiada. En la planta baja se disponen sendas columnas dóricas con fuste estriado y equino liso; en el piso principal aparecen columnas con capitel corintio estilizado y fuste de estrías torsas; en la planta superior se utilizan similares capiteles corintios, pero las columnas presentan fuste salomónico de cinco espiras decorado con pámpanos y racimos de vid. Todas las columnas están asociadas a sus correspondientes traspilastras de fuste cajeado y soportan fragmentos de entablamento con el

fuste decorado con motivos vegetales, pero resultan de difícil adscripción a un prototipo concreto.

Menéndez Camina *el Mozo* prosiguió también la adaptación o actualización barroca de los órdenes clásicos iniciada por su padre. En este aspecto, resulta ejemplar su propuesta para las casas del indiano Rodrigo García Pumarino (†1706) en Avilés (1700-1706)<sup>103</sup>, donde reinterpreta la fachada de las consistoriales de la ciudad –trazadas, según hemos visto, por Estrada imitando a Naveda– introduciendo el orden jónico. Se repite el módulo arco-balcón entre fajas con pórticos, pero las fajas lisas del consistorio se transforman en pilastras jónicas de orden gigante con fuste rehundido y un tratamiento muy estilizado. Se asume, por tanto, el modelo clasicista de Naveda-Estrada, cuya estructura y proporciones favorecen la integración en el entorno urbano, pero se le somete a un proceso de modernización que supone la introducción de una lectura personal de los órdenes clásicos y el empleo de ornamento en la mayor parte de los elementos (imposta, guarnición de las ventanas, rosca de los arcos, cornisa, friso). Semejante utilización de los órdenes se dio también en su proyecto para el conjunto de las casas del marqués de San Esteban del Mar de Natahoyo (1705-1716) y colegiata de San Juan Bautista en Gijón (1705-1734)<sup>104</sup>. La fachada principal del cuerpo central de las casas muestra una estructura reticular inspirada en la vicaría del monasterio de San Pelayo de Oviedo (1703-1704)<sup>105</sup>, que había trazado fray Pedro Martínez de Cardeña (fig. 17), pero el artefacto columnario diseñado por el fraile arquitecto se convirtió en un recurso mucho más estilizado, que sólo mantiene las columnas en la calle central y las sustituye en el resto de la obra por pilastras cajeadas. Además, Menéndez Camina volvió a interpretar los órdenes clásicos de forma caprichosa y utilizó soportes jónicos con fuste estriado en la planta baja, corintios con fuste de estrías torsas en el primer piso y probablemente corintios, pues se hace difícil la interpretación pues la erosión ha desfigurado los capiteles, en la planta superior. El rigor clasicista de Martínez de Cardeña quedó diluido, por tanto, en una visión más imaginativa y arbitraria. En cuanto a la colegiata, diseñó un gran templo de tres naves separadas por arcadas sobre pilares con pilastras de capitel jónico en correspondencia con los arcos fajones de la nave central. Estas pilastras presentan una solución an-



ticlásica y sugerente, pues su fuste se talla como si contuviese el fuste cilíndrico de una columna en su interior. Al exterior se retoma el almohadillado característico de las cercanas casas de Valdés y su portada meridional, similar a la utilizada en la capilla de Santa Eulalia en la catedral ovetense, se compone con dos columnas jónicas de fuste estriado tratadas con la habitual estilización de este maestro, pero que soportan sendos tramos de friso convexo, tal vez inspirados en láminas de Serlio.

La última causa que podría justificar la persistencia del clasicismo en la región probablemente tenga que ver con el menor coste de unas obras sobrias, carentes de ornato y funcionales, que se convirtieron en la solución más adecuada para un territorio con recursos limitados. De esta forma, es posible que pueda explicarse la adaptación para la iglesia y convento de las agustinas recoletas de Gijón (1669-1684; reformado en 1733) del proyecto que Ignacio de Cajigal había trazado para el convento de Nuestra Señora de la Encarnación de Llanes (1665), caracterizado por su contención y funcionalidad<sup>106</sup>.

Finalmente, durante las primeras décadas del siglo XVIII se erigieron dos obras singulares que remueven los modelos tradicionales y se distancian de la arquitectura local. En primer lugar, la vicaría del monasterio de San Pelayo (1703), ya mencionada, que fray Pedro Martínez trazó en Oviedo con sentido monumental y contención vitrubiana, aunque introduce las molduras mixtilíneas en la guarnición de los vanos, que adquirirán cierta fortuna en el panorama asturiano. Nos interesa especialmente su esmerado tratamiento de los órdenes, que combina con el sentido ornamental y compositivo del barroco. El arquitecto diseñó un cuerpo central de tres calles articuladas mediante rigurosa superposición de órdenes: toscano sobre elevado plinto y entablamento con friso de triglifos y metopas en la planta inferior, jónico sobre un pedestal de menor altura en el primer piso y corintio sin plinto en la planta superior. Como ya advirtió el profesor Ramallo, se juega con la disminución progresiva de estos soportes acorde con el diferente destino de cada nivel: arcadas, balcones y ventanas<sup>107</sup>. Además, cada columna se encuentra asociada a una serie de trasquilastras de su orden que aumentan en número según ascendemos. En consecuencia,



Fig. 17. Vicaría del monasterio de San Pelayo (1703-1704) en Oviedo

juegos visuales e integración de recursos clásicos con un renovado ornamento barroco, que se limita a las guarniciones de los vanos.

Por su parte, el maestro trasmerano Bernabé de Hazas (†1710) reconstruyó la capilla real o basílica del Rey Casto de la catedral de Oviedo (1705-1712), demoliendo la ancestral iglesia-panteón altomedieval (siglo IX) y recolocando los despojos reales de los miembros de la monarquía asturiana en un mausoleo con urnas, a los pies de la nueva construcción<sup>108</sup> (fig. 18). Este templo, erigido en plena Guerra de Sucesión como apoyo a la legitimidad del monarca borbón Felipe V (Versalles, 1683-Madrid, 1746), distingue sus espacios mediante el tratamiento diferenciado de las bóvedas –elipsoidal para el santuario mariano de la cabecera, cúpula sobre tambor octogonal para el crucero y crucería goticista para las naves–, pero destaca por su original diseño de los soportes. Se trata de pilares con semicolumnas y pilastras de orden corintio adosadas, que soportan tramos de entablamento sobre los cuales descansan los arcos que separan las naves. El entablamento, compuesto de arquitrabe, friso decorado con motivos vegetales y angélicos



Fig. 18. Capilla Real o Basílica del Rey Casto (1705-1712) de la catedral de Oviedo. Detalle de los pilares

y cornisa con dentículos y ovas, se va quebrando adaptándose a los capiteles de columnas y pilastras y se extiende por el muro interior proporcionando unidad al conjunto. Semejante concepción de los soportes recuerda el diseño de los pilares de inspiración antigua que Diego de Siloé (Burgos h. 1490-Granada, 1563) empleó la catedral de Granada y que en su momento se convirtieron en un auténtico sello de estilo<sup>109</sup>. En Oviedo, por lógicas razones de escala, Hazas prescindió de los pedestales semicilíndricos, pero sus pilares mantienen un indudable parentesco con la catedral granadina, que tal vez tenga que ver con el carácter de capilla y panteón real del templo asturiano.

### Epílogo. La restauración del clasicismo

A mediados del siglo XVIII, los arquitectos comprometidos con la reforma artística propusieron la recuperación de las formas clásicas como lenguaje del nuevo gusto ilustrado. En Asturias, el maestro Pedro Antonio Menéndez (Candás, Asturias, 1716-Oviedo, 1789), responsable del primer aliento reformista en la arquitectura regional, emprendió la restauración del clasicismo recuperando



Fig. 19. Hospicio y hospital real de huérfanos, expósitos y desamparados (1752-1770) en Oviedo, hoy Hotel de la Reconquista. Calle central de la fachada principal

modelos y esquemas constructivos, que, como se ha visto, nunca habían llegado a desaparecer del todo<sup>110</sup>. Su proyecto para el Hospicio y hospital real de huérfanos, expósitos y desamparados (1752-1770), hoy Hotel de la Reconquista en Oviedo, constituye el mejor ejemplo de esta propuesta creativa de carácter continuista. El hospicio había sido una iniciativa de Isidoro Gil de Jaz (Sangüesa, 1703-Madrid, 1765), regente de la audiencia de Oviedo (1749-1754) y destacado reformador ilustrado, que había concebido este centro como una institución novedosa para procurar la recuperación e integración social de los niños huérfanos y expósitos, pues tenían la oportunidad de aprender un oficio en sus instalaciones. La posibilidad de erigir un edificio para este fin, donde poner en práctica las ordenanzas elaboradas para su funcionamiento por el propio regente, quien se comprometió también con la idea general del conjunto, convirtieron esta iniciativa en un modelo digno de emulación. En su planteamiento general, Menéndez y Gil de Jaz recuperaron la planta tradicional de los hospitales renacentistas españoles, con una serie de patios, donde se utiliza como soporte la

columna toscana habitual en los interiores de los palacios asturianos de la Edad Moderna, y una capilla, trazada finalmente por Ventura Rodríguez (Ciempozuelos, Madrid, 1717- Madrid, 1785) en 1768, dispuesta en el eje axial del conjunto. Además, en la fachada principal del hospicio, edificada entre 1752 y 1758, se aprecia con nitidez el eco de las construcciones del clasicismo local (fig. 19). En ella, Menéndez recuperó el esquema compositivo de Naveda para las consistoriales ovetenses, configurado mediante la reiteración del eje arco-balcón entre fajas y con pórticos en la planta baja, y reprodujo en la calle central la composición vignolesca de las casas de Malleza que Gregorio de la Roza había tomado, a su vez, de la entrada de la Universidad de Oviedo. Así, al igual que Roza, Menéndez dispuso en la calle central columnas dóricas de fuste estriado sobre pedestales, que sostienen un entablamento quebrado con friso de triglifos y rosetas y tramos de frontón a ambos lados de un balcón flanqueado por sendos espejos con inscripción, que sustituyen a los escudos de las casas de Malleza. De esta forma, la restauración reformista comenzó asentándose sobre modelos clásicos muy próximos que mantuvieron su vigencia e interés a lo largo de la Modernidad.

Poco después, el arquitecto Manuel Reguera (Candás, Asturias, 1731- Oviedo, 1798), formado junto a Menéndez y su aparejador en la obra del hospicio, logró su titulación académica (1764) y se propuso imponer en Asturias el nuevo gusto artístico<sup>111</sup>. Con este fin, denunció al maestro de la catedral de Oviedo, José Bernardo de la Meana (1715-1790), el mejor representante del barroco decorativo en la región, y entre sus acusaciones le reprochó el desconocimiento de los órdenes clásicos, pues “siendo la parte principal en que comúnmente se ejercitan las cinco órdenes de arquitectura, no se verifica haya adaptado y puesto en obra alguna de ellas con las reglas y elegancia que le corresponde”<sup>112</sup>. Reguera no logró su objetivo de desplazar a Meana de los encargos arquitectónicos, pues éste también logró su titulación académica, pero en su escasa obra personal intentó mostrar su compromiso con la reforma mediante el empleo de tratados o la adaptación de prototipos castizos de innegable trascendencia clásica.

En el primero de los casos destaca el palacio que erigió para Pedro Velarde en Oviedo (1765-1770),



Fig. 20. Iglesia del convento de Santo Domingo de Oviedo. Pórtico (1767)

concebido como un auténtico prototipo reformista, donde plasma algunos asuntos ilustrados por Vignola, como los motivos de las metopas del orden dórico, que utiliza en el friso de la entrada, o la ventana del palacio de Caprarola, con la finalidad de actualizar un tipo arquitectónico tradicional<sup>113</sup>. En el segundo caso, se encuentra el pórtico de la iglesia del convento de Santo Domingo de Oviedo (1767), que se inspira en la fachada principal de la catedral de Valladolid<sup>114</sup> (fig. 20). Con este proyecto Reguera se incorporó a la corriente académica que postulaba la recuperación de la obra de Juan de Herrera como propuesta clasicista autóctona al servicio de la reforma ilustrada<sup>115</sup>, aunque probablemente desconociera que la fachada del edificio vallisoletano no se ajustaba a la idea inicial del arquitecto de El Escorial. En cualquier caso, el retorno a Herrera y a su escuela que efectuaron tanto Menéndez como Reguera evidencia no sólo su conocimiento de las corrientes artísticas contemporáneas, sino también la vigencia de una propuesta artística de carácter clasicista, que había arraigado con fuerza en la sensibilidad arquitectónica asturiana desde el siglo XVI.



## NOTAS

<sup>1</sup> Ramallo Asensio, Germán. 1995. "Una base de medida y dignidad arquitectónicas." In Madrid Álvarez, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración en Asturias*. Manuel Reguera 1731-1798, 13-17. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.

<sup>2</sup> La reflexión sobre el carácter de la arquitectura de la Edad Moderna en Asturias tuvo su primer episodio a finales del siglo XIX con el ensayo de Fortunato de Selgas sobre las construcciones *greco-romanas* de la región. En su opinión, los edificios asturianos de estos siglos no mostraron la inclinación hacia el barroquismo característica de otros lugares de España a causa de "la oposición que ha habido siempre en Asturias a aceptar toda arquitectura decorativa, como sucede con el gótico, el plateresco y el churriguerismo, en los cuales la riqueza de ornatos y la profusión de detalles, borran las líneas arquitectónicas que dan majestad y grandeza al monumento". Sin embargo, Selgas no valora esta constante como una voluntad artística, sino como el resultado de unas cuestionables limitaciones creativas caracterizadas por "la timidez, encogimiento y falta de inventiva". Selgas, Fortunato de. 1882. "La arquitectura greco-romana en Asturias." *Revista de Asturias*, nº 2: 17-23. También Selgas, Fortunato de. 1880. "Breves indicaciones sobre la arquitectura en Asturias." *Revista de Asturias*, nº 16: 247-251.

<sup>3</sup> Trelles Villademoros, José Manuel. 1760. *Asturias Ilustrada. Primitivo origen de la nobleza en España, su antigüedad, clases, y diferencias, con la descendencia sucesiva de las principales familias del reino*, t. III, 292. Madrid.

<sup>4</sup> González Sánchez, Irma. 2004. "Patrimonio económico de la nobleza en el Gijón del siglo XVIII." In Faya Díaz, María Ángeles (coord.), *La nobleza en la Asturias del Antiguo Régimen*, 204-205. Oviedo: KRK Ediciones. Puede consultarse un documentado estudio de la familia en González Sánchez, Irma. 2009. *Los Valdés, una casa nobiliaria en el Gijón de los siglos XVI y XVII*. Oviedo: KRK Ediciones. Véase también la semblanza de Juan Valdés publicada en Díaz Álvarez, Juan. 2012. "Arquitectura manierista

asturiana: el Palacio Valdés de Gijón." *Liño*, nº 18: 45.

<sup>5</sup> Juan de Valdés aparece en las mandas testamentarias del arzobispo de Sevilla; véase González Novalín, José Luis. 1971. *El Inquisidor General Fernando de Valdés 1483-1568. Cartas y documentos*, 382. Oviedo, Universidad de Oviedo.

<sup>6</sup> Acerca de la trayectoria artística de Juan Bautista Portigiani resulta imprescindible la consulta del estudio que el profesor González Santos dedicó a este arquitecto, escultor y orfebre florentino, donde se actualiza y repasa su actividad conocida en la península hasta ese momento; véase González Santos, Javier. 1986. "El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias." *BSAA*, nº 52: 297-310.

<sup>7</sup> Desde finales de los años setenta, la historiografía artística regional se ha ocupado con frecuencia de las casas de Valdés, poniendo de relieve su singularidad en el panorama regional y su marcada influencia sobre las construcciones posteriores. Sin embargo, hasta hace pocos años no ha sido posible aclarar su proceso constructivo, ni la personalidad de sus autores. La secuencia de estas aportaciones ha sido como sigue. El profesor Ramallo Asensio fue el primero en destacar su interés cuando en 1978 escribió que era "una de las obras más perfectas de toda la arquitectura civil asturiana y modélica en su concepción de volúmenes, ordenación y revestimiento decorativo". Sin embargo, aunque advierte en ella aspectos del siglo XVI, a falta de una documentación precisa, la sitúa en el primer tercio del siglo XVII (Ramallo Asensio, Germán. 1978. *La arquitectura civil asturiana (Época Moderna)*, 36-37 y 119-120. Salinas: Ayalga Ediciones). Poco tiempo después, Ramallo describió esta construcción como una "obra señera del clasicismo en Asturias y espejo y modelo para muchos otros palacios", ajustó su cronología a principios del siglo XVII y planteó la autoría de un "arquitecto intelectual" (Ramallo Asensio, Germán. 1981. "El Barroco." In AA. VV., *Arte Asturiano II (del Barroco a la actualidad)*, 22. Gijón: Silverio Cañada). Más tarde, profundizó en el análisis del diseño, sugirió que la erección del palacio hubiese precedido a la capilla y demostró el origen serliano

de sus recursos compositivos (Ramallo Asensio, Germán. 1992. "El particular caso de las capillas palaciegas en la arquitectura barroca asturiana." In AA. VV., *Actas VII CEHA*, 362-363 y 365. Murcia: Universidad de Murcia y Ramallo Asensio, Germán. 1993. "El palacio urbano en Asturias." In Ramallo Asensio, Germán (coord.), *Arquitectura señorial en el norte de España*, 86-88. Oviedo: Universidad de Oviedo). Algún tiempo más tarde, relacionó la obra con las construcciones renacentistas de la centuria anterior y planteó la posibilidad de la intervención de Juan de Naveda, que se ha revelado infructuosa, aunque Losada Varea no la descartó en su monografía sobre el arquitecto montañés (Madrid Álvarez, Vidal de la. 1996. "Arquitectura barroca civil." In Barón Thaidigsmann, Javier (dir.), *El arte en Asturias a través de sus obras*, 207-210. Oviedo: Prensa Asturiana; Losada Varea, Celestina. 2007. *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda*, 321-322. Santander: Universidad de Cantabria). Por esas mismas fechas García Cuetos sugirió la intervención del arquitecto Juan de Cerecedo *el Viejo* en las obras de una vivienda que sería anterior a la actual y estaría datada en torno a los años sesenta del siglo XVI (García Cuetos, María Pilar. 1996. *Arquitectura en Asturias 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*, 94-95. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos). Por fin, en 2005 Sampedro Redondo aclaró definitivamente la cuestión de la autoría de la fachada del palacio tras publicar las condiciones de la obra firmadas por Juan Bautista Portigiani (Sampedro Redondo, Laura. 2005. "Sobre la autoría del palacio de los Valdés en Gijón: de Juan de Cerecedo, el viejo, a Juan Bautista Portigiani." *De Arte*, nº 4: 55-62). Finalmente, González Santos y Díaz Álvarez aclararon la fecha y la autoría de la capilla (González Santos, Javier. 2000. "Les Artes n'Asturies en tiempo d'Anton de Marirreguera." In AA. VV., *Anton de Marirreguera y el Barroco Asturiano*, 96. Oviedo: Principado de Asturias; Díaz Álvarez, Juan. 2012. "Arquitectura manierista asturiana: el Palacio Valdés de Gijón." *Liño*, nº 18: 43-55).

<sup>8</sup> García Cuetos, *Arquitectura*, 94-95.

<sup>9</sup> Sampedro Redondo, "Sobre la autoría", 55-62.

<sup>10</sup> Caravita, Andrea. 1871. *I codici e le arti a Monte Cassino*, vol. III, 122 y 129. Monte Cassino.

<sup>11</sup> En 1568 Portigiani contrató el dorado y pintura de este retablo con el pintor Benito Rabuyate tomando como fiador al escultor Juan de Juni. A causa de algunas desacuerdos sobre la obra, Rabuyate entabló pleito contra ambos en 1570 y logró un fallo favorable en 1572. Sobre esta obra véase González Santos, "El escultor florentino", 298-299.

<sup>12</sup> González Santos, "El escultor florentino", 299 y 303-306.

<sup>13</sup> En opinión de Cadiñanos Bardeci "La documentación deja bien claro que la idea general para la construcción de estos arcos se debió a Pompeyo Leoni, aunque llevada a cabo por su aparejador Juan Bautista Portigiani (o Portiguiani)" y, además, "Leoni alegó que a él sólo le tocaba dar la traza y orden que debía llevar el arco, pero la ejecución, oficiales, materiales y pagos correspondía a la villa, como exponía el contrato. Pudo demostrar que Juan Bautista Portigiani había asistido continuamente a todo, en su nombre. Y, junto a él, habían trabajado Mateo Vicencio, Mateo Baral y el platero Estacio de Sevilla.", en Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 1998. "Pompeyo Leoni y los arcos de la entrada triunfal de Doña Ana de Austria." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 86: 180, 182 y 187. Véase también Velázquez Soriano, Isabel, Consuelo Gómez López, Antonio Espigares Pinilla y Ana Jiménez Garnica. 2007. *La relación de la entrada triunfal de Ana de Austria en Madrid de Juan López de Hoyos. Estudios, edición, crítica y notas*, 33. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En este estudio, los autores consideran a Sebastián Serlio la fuente de inspiración fundamental para el diseño de los arcos triunfales erigidos en los festejos.

<sup>14</sup> "El 14 de octubre se contrató con Juan Bautista Portigiano, extranjero (Portigiani en su firma) la ejecución de un castillo, que se especificaba habrá de ser de madera canteada por fuera de color de piedra berroqueña, con planta cuadrada de 30 pies de lado", Cruz Val-

dovinos, José Manuel. 1990. "La entrada de la reina Ana en Madrid en 1570." *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 28: 424.

<sup>15</sup> González Santos, "El escultor florentino", 300; Estella Marcos, Margarita. 1990. *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América*, 13-14 y 80-81. Madrid: CSIC; Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. II, 271, t. IV, 115 y t. V, 207. Madrid: Real Academia de San Fernando; Pérez Sedano, Francisco. 1914. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español I. Notas del archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el canónigo-obrero don ...*, 115. Madrid; Marías, Fernando. 2018. "Nicolás de Vergara el viejo y la lámpara de plata del Escorial." In Cañestro Donoso, Alejandro (coord.), *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, 167. Alicante: Universidad de Alicante.

<sup>16</sup> "En 7 de enero de 1574. Carta a las justicias de Villamayor para que permitiesen a Juan Bautista Portiguiani y Francisco de Acosta beneficiar la mina llamada del Viejo, término de dicha villa; dando fianzas de que si alguna persona tuviese derecho a ella, estarían con el á partido guardando las leyes y ordenanzas de minas del reino, y llamando las partes a quien tocara hiciesen justicia". González Carvajal, Tomás. 1832. *Registro y relación general de minas de la corona de Castilla. Primera parte. Comprende los registros, relaciones y despachos tocantes a minas, en que se expresan los pueblos y sitios en que se hallaron*, t. I, 687. [Madrid].

<sup>17</sup> Marías, Fernando. 1983. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. I, 165-175. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos y Marías, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI*, 376-385. Madrid: Taurus.

<sup>18</sup> El contrato del comitente con el maestro Helguera de 3 de mayo de 1564 precisa que "Juan Battista, arquitecto ytaliano, abía dado oy dicho día otra nueva traza para que conforme a ella, se hiziesen, traçasen y hedificasen las dichas casas". Sin embargo, las

condiciones elaboradas por Portigiani tan sólo describen la forma de realizar la fachada y, especialmente, las puertas, ventanas y saeteras del edificio, que deben acomodarse a "la planta y montea y debuxo que hizo Juan Batysta, que queda en poder del dicho Juan de Baldés, y todas la puertas y bentanas se arán conforme al debuxo". Pueden consultarse estos documentos en Sampedro Redondo, "Sobre la autoría", 58-60.

<sup>19</sup> Acerca de la serliana véase Marías, Fernando. 1992. "Los sintagmas clásicos en la arquitectura española del siglo XVI." In AA. VV., *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, 247-261. París: Picard y Parada López de Corselas, Manuel. 2018. "La serliana del palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura del poder entre España e Italia". In Galera, Pedro A. y Sabine Frommel (eds.), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*, 151-192. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

<sup>20</sup> Sobre el tratado de Serlio véase Sambricio, Carlos. 1986. "La fortuna de Sebastiano Serlio." In Serlio de Bolonia, Sebastián, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de ...*, 7-135. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias.

<sup>21</sup> Marías, *La arquitectura del Renacimiento*, 51.

<sup>22</sup> La documentación publicada por Díaz Álvarez demuestra que Pedro de Cubas de la Huerta elaboró trazas propias para la obra; véase Díaz Álvarez, "Arquitectura manierista", 49.

<sup>23</sup> Madrid Álvarez, Vidal de la. 2007. "Arte y mecenazgo indiano en la Asturias del Antiguo Régimen". In Sazatornil Ruiz, Luis (ed.), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, 322-326. Gijón: Ediciones Trea.

<sup>24</sup> Díaz Álvarez, "Arquitectura manierista", 47.

<sup>25</sup> Díaz Álvarez, "Arquitectura manierista", 52. Sobre la capilla de la Concepción véase Pedrayes Obaya, Juan José. 1990. "La capilla de la Concepción de Villaviciosa: una obra desconocida de Juan de Naveda." *Boletín Académico*, nº 12: 10-14.

<sup>26</sup> Ramallo Asensio, "El particular caso", 365.

<sup>27</sup> Cuando Gutierre Bernardo de Quirós y Las Alas Carreño (†1699), primer marqués de Camposagrado, contrató en 1693 la erección de la fachada meridional de su palacio de Avilés estableció que todos los huecos debían mostrar enmarcaciones de aparejo rústico reproduciendo lo realizado en Gijón más de un siglo antes: "Ha de ser todo de la misma fábrica y moldura de almadado de la forma que está labrada la casa de Don Pedro Valdés de Jijón"; véanse Ramallo Asensio, Germán. 1983. "Las casas urbanas de la familia Camposagrado." In AA. VV., *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, t. II, 575-592. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII; Madrid Álvarez, Vidal de la. 2010. "El palacio del marqués de Camposagrado en Avilés (Asturias) y la muralla de la villa a finales del siglo XVII." *Liño*, nº 16: 67-83; y Madrid Álvarez, Vidal de la. 2018. *Los Menéndez Camina y la arquitectura barroca en Asturias*, 168-170. Gijón: Trea.

<sup>28</sup> "La llegada del purismo clasicista a la región asturiana se produjo a través de dos vías, en cierto modo interrelacionadas: el legado valdesiano y las obras llevadas a cabo por las órdenes religiosas, desarrollándose una actividad constructiva continuada que nos dejó obras tan destacadas como la Universidad de Oviedo o la iglesia de S. Juan de Corias", Pastor Criado, María Isabel. 1991. "Las vías de penetración del purismo clasicista en Asturias y su proyección." *Príncipe de Viana. Anejo*, nº 12: 258. El papel trascendente jugado por la orden benedictina para la implantación del clasicismo en la región ha sido estudiado por vez primera en Ramallo Asensio, Germán. 1982. "Los monasterios benedictinos como promotores de la evolución artística en Asturias." In AA. VV., *Semana de historia del monacato cántabro-astur-leonés*, 421-453. Oviedo: Monasterio de San Pelayo.

<sup>29</sup> Miguel Vigil fue el primero en vincular documentalmente a Rodrigo Gil de Hontañón y a Juan del Ribero con la obra de la universidad ovetense en estos términos: "Por escritura otorgada el año de 1572 ante el Escribano de Oviedo Alonso de Heredia, se remata la importantísima obra de la Universidad literaria en favor de Rodrigo Gil, quien nombró por encargado y representante suyo por

contrato de 10 de Julio de 1575 a Juan del Rivero, natural de León y maestro de las obras de la Catedral de Salamanca" (Miguel Vigil, Ciriaco. 1889. *Colección Histórico-Diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*, 458. Oviedo). Unos años después, Canella Secades recogió esta información al mencionar a Rodrigo Gil como responsable de la obra y a Juan del Rivero como director de los trabajos y rematante en su nombre (Canella Secades, Fermín. 1903. *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito (Asturias y León)*, 28. Oviedo). En fechas más recientes, Ramallo Asensio atribuyó la autoría de la obra a Juan del Ribero como "absoluto responsable del aspecto material del edificio" (Ramallo Asensio, Germán. 1981. "El Renacimiento." In AA. VV., *Arte Asturiano II (del Barroco a la actualidad)*, 337. Gijón: Silverio Cañada; véase también Ramallo, *La arquitectura civil*, 89-90). Al año siguiente, Javier Rivera afirmó que Ribero se ocupó de la obra hasta 1600 "debiéndose a su traza, sin duda alguna, el claustro" (Rivera Blanco, Javier. 1982. *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*, 48-49. León: Institución "Fray Bernardino de Sahagún" y Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Por su parte, Pastor Criado, autora de un documentado estudio sobre la arquitectura clasicista en Asturias, asignó la autoría del conjunto a Rodrigo Gil como responsable de las trazas iniciales de la obra, pero esta propuesta fue cuestionada por los profesores Casaseca y García Cuetos, pues consideraron que el edificio actual no se ajustaba al estilo del maestro madrileño (Pastor Criado, María Isabel. 1987. *Arquitectura purista en Asturias*, 65 y 95. Oviedo, Principado de Asturias; Casaseca Casaseca, Antonio. 1988. *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*, 239. Salamanca: Juan de Castilla y León; García Cuetos, *Arquitectura*, 219-223). Finalmente, la profesora Faya Díaz publicó en 2004 y 2008 unos interesantísimos documentos, hasta entonces inéditos, sobre el desarrollo de los trabajos del edificio universitario, que incluyen las condiciones de obra iniciales del proyecto de Rodrigo Gil y la condiciones de obra de las reformas ordenadas por Juan Osorio. Esta documenta-

ción ha contribuido a clarificar el debate, pero no ha permitido despejar todas las dudas (Faya Díaz, María Ángeles. 2004. "Los Valdés Salas y la fundación de la Universidad de Oviedo." In Faya Díaz, María Ángeles (coord.), *La nobleza en la Asturias del Antiguo Régimen*, 147-197. Oviedo: KRK Ediciones y Faya Díaz, María Ángeles. 2008. "La fundación de la Universidad. Las memorias y obras pías del arzobispo Fernando de Valdés y sus vicisitudes." In Uría, Jorge, Carmen García y Aida Terrón (eds.), *Historia de la Universidad de Oviedo*, vol. I, 35-81 y 255-273. Oviedo: Universidad de Oviedo).

<sup>30</sup> Faya Díaz, "La fundación", p. 37. Sobre Fernando Valdés debe consultarse González Novalín, José Luis. 1971. *El Inquisidor General Fernando de Valdés (1483-1568)*, 2 vols. Oviedo: Universidad de Oviedo.

<sup>31</sup> Acerca de su inmensa fortuna escribió Fermín Canella que sus rentas "le hicieran tan rico y opulento que, a no constar de su última voluntad y fundaciones, se creería fabulosa la magnitud de sus riquezas", Canella Secades, *Historia de la Universidad*, 17. Faya Díaz, por su parte, reconoce la dificultad para calcular con exactitud la magnitud de su fortuna, pero recoge un memorial donde se cuantifica en 917.000 ducados el valor de los bienes y hacienda que dejó a su muerte, Faya Díaz, "Los Valdés Salas", 152-153.

<sup>32</sup> Faya Díaz, "Los Valdés Salas", 171.

<sup>33</sup> Faya Díaz, "Los Valdés Salas", 173-174. Sobre Rodrigo Gil de Hontañón véanse, al menos, Hoag, John D. 1985. *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait Ediciones y Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil*. Juan del Ribero, por su parte, carece aún de un estudio monográfico general de su obra, pero cuenta con numerosas publicaciones entre las que reseñamos las siguientes: Rivera Blanco, *La arquitectura*; Bustamante García, Agustín. 1983. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, 88-101. Valladolid: Institución Cultural Simancas; Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso y Antonio Casaseca. 1986. "Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en

Salamanca y Zamora." In AA. VV., *Herrera y el Clasicismo*, 95-109. Valladolid: Junta de Castilla y León; Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1986. "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada." *Academia*, nº 62: 121-154; González Echegaray, María del Carmen, Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera, Begonia Alonso Ruiz y Julio J. Polo Sánchez. 1991. *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico*, 563-569. [Santander]: Institución Mazarrasa y Universidad de Cantabria; Muñoz Jiménez, José Miguel. 1993. "Juan del Ribero Rada (1540-1600), arquitecto palladiano y antiherreriano." *Historias de Cantabria*, nº 6: 24-62; Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. 1994. "Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan del Ribero Rada." In AA. VV., *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español*, 467-474. Madrid: UNED; Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. 1995. "Juan del Ribero Rada y el orden dórico." *Academia*, nº 81: 517-541; Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. 1996. "Juan del Ribero Rada. Arquitecto clasicista." *Altamira*, nº 52: 127-166; Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. 2002. "Arte y cultura en la biblioteca de Juan del Ribero Rada." In Nieto Ibáñez, Jesús María, *Humanismo y Tradición Clásica en España y América*, 311-332. León: Universidad de León; Palladio, Andrea. 2003. *Los cuatro libros de Arquitectura de Andrea Palladio*, traducidos del italiano al castellano por Juan del Ribero Rada, estudio introductorio, edición y notas de María Dolores Campos Sánchez-Bordona. Salamanca: Junta de Castilla y León y Universidad de León.

<sup>34</sup> Sobre este asunto véanse: Rivera Blanco, *La arquitectura*, 179-180; Campos Sánchez-Bordona, "Juan del Ribero", 133-134 y Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. 2007. "Las transformaciones de la arquitectura señorial del renacimiento español, como reflejo del devenir histórico y del debate de las teorías restauradoras. El ejemplo del palacio de los Guzmanes de León." *De Arte*, nº 6: 173-176.

<sup>35</sup> Sobre el trasmerano Diego Vélez véanse Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 185-186 y González Echegaray y otros, *Artistas cántabros*, 688-689.

<sup>36</sup> García Cuetos, *Arquitectura*, 221. Véanse también Faya Díaz, "Los Valdés Salas", 175-179 y Faya Díaz, "La fundación", 48 y 69-70.

<sup>37</sup> Para la documentación del proceso constructivo del edificio universitario deben consultarse Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 64-85; García Cuetos, *Arquitectura*, 219-224; Faya Díaz, "Los Valdés Salas", 171-180 y Faya Díaz, "La fundación", 65-71.

<sup>38</sup> Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 74; García Cuetos, *Arquitectura*, 221; Faya Díaz, "Los Valdés Salas", 175-176 y 179.

<sup>39</sup> El texto completo de las condiciones del proyecto de Rodrigo Gil puede consultarse en Faya Díaz, "Los Valdés Salas", 191-197.

<sup>40</sup> "Yten se ha de hacer la puerta preñical con su guarnición de columnas ganvas arco con dintel al romano ansi en pedestrales vasas columnas capiteles y cornisa su moldura de la orden doricay que suva la portada todo el alto del primer suelo y ençima della se hara una bentana preñical que suva ella y su ornato hasta en baxo del texariz a rrematar y concluir su frontispicio y que tenga a los lados de la venta ençima de las columnas de la portada sus dos hescudos de armas en cada pte el suyo de muy buen tamaño obra y ornato y que en el frontispicio dentro de su vaco aya un hepitaño", Faya Díaz, "Los Valdés Salas", 193.

<sup>41</sup> El texto completo de las reformas ordenadas por Juan Osorio puede consultarse en Faya Díaz, "La fundación", 265-273.

<sup>42</sup> "en lo alto del se han de hacer dos espexos por dende ente la luz a la dha capilla, muy bien echos que salgan a la parte de afuera asta tres dedos fuera del bibo de la perez de labor almoada y que sean las unas piedras mas largas que las otras vien echos por la orden rustica.", Faya Díaz, "La fundación", 269.

<sup>43</sup> "conforme a la traça questo tiene del dho señor don Juan y de Diego Velez tampoco se altera en cosa ninguna mas de la forma de las puertas y ataxos que a de haber y ansi se seguira la traça que esta firmada de ambos a dos y mi escribano.", Faya Díaz, "La fundación", 271.

<sup>44</sup> Esta posibilidad ya ha sido apuntada por el profesor Casaseca al relacionar el patio universitario con el claustro del monasterio de las Bernardas de Salamanca, que también muestra ritmo doble en los soportes del primer piso (Casaseca Casaseca, Rodrigo Gil, 239). Aunque existe algún ejemplo clasicista con ritmo doble en la planta superior como el bramantesco claustro de Santa María della Pace en Roma (1500), su diseño también se justifica como un arcaísmo o influjo medieval: "I porticati sono divisi in campate che raddoppiano nella parte superiore, dove pertanto compaiono sostegni in falso, situati in corrispondenza della sommità dell'arco sottostante. Si tratta di una soluzione ricorrente nella tradizione medievale lombarda: essa rispondeva alla funzione, tipica dell'architettura gotica e già messa in evidenza, di imporre un peso sulla mezzera degli archi sottostanti a sesto acuto, allo scopo di contrastare la loro tendenza ad aprirsi in chiave. Il chiostro bramantesco, che pure rappresenta uno dei primi e principali esempi del ritorno all'antico, fu risolto in forme che contraddicevano il principio classico della corrispondenza fra pieni e vuoti, fra l'altro enunciato anche da Leon Alberti.", Simoncini, Giorgio. 2016. *La memoria del medioevo: nell'architettura dei secoli XV-XVIII*, 136-137. Roma: Gangemi Editore.

<sup>45</sup> Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 87, Campos Sánchez-Bordona, "Los órdenes clásicos", 469 y Campos Sánchez-Bordona, "Juan del Ribero Rada y el orden dórico", 530-533.

<sup>46</sup> Véanse Rodríguez G. de Ceballos y Casaseca, "Juan del Ribero", 101 y Campos Sánchez-Bordona, "Juan del Ribero Rada", 139-140.

<sup>47</sup> Sobre Domingo de Mortera y su obra véanse Pastor Criado, *Arquitectura Purista*, 70-78, 151-153, 168-172 y 190-192; González Echegaray y otros, *Artistas cántabros*, 441-442; Cagigas Aberasturi, Ana, Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera y Luis de Escallada González. 2001. *Los maestros canteros de Ribamontán*, 75-76. Ayuntamiento de Ribamontán al Mar y Ayuntamiento de Ribamontán al Monte; Kawamura, Yayoi. 2006. *Arquitectura y poderes civiles. Oviedo 1600-1680*, 27, 157 y 171. Oviedo: RIDEA y Kawamura, Yayoi.

2010. "El arquitecto Domingo de Mortera: acerca de su biblioteca y sus últimos trabajos." *BSAA arte*, nº 76: 71-80.

<sup>48</sup> Kawamura, Yayoi, "El arquitecto Domingo", 74-78.

<sup>49</sup> Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 151-153. Sobre Güemes Bramonte puede consultarse González Echegaray y otros, *Artistas cántabros*, 284.

<sup>50</sup> *Claustro del monasterio de Belmonte* en Quadrado, José María. 1855. *Recuerdos y Bellezas de España. Asturias y León*, entre las páginas 226-227. Madrid.

<sup>51</sup> Pastor Criado, *Arquitectura Purista*, 168-172.

<sup>52</sup> Acerca de la reforma impulsada por la Congregación de San Benito de Valladolid véase García Oro, José. 1979. "Conventualismo y observancia." In García-Villoslada, Ricardo (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, vol. 3, t. 1, 211-350. Madrid: BAC. Para el caso asturiano véase Fernández Conde, Javier. 1999. "Centralismo y reforma en los monasterios benedictinos asturianos a finales de la Edad Media: Implantación de la Congregación de la Observancia de San Benito de Valladolid." In *Aragón en la Edad Media*, nº 14-15: 509-520 y Ramallo Asensio, Germán, "Los monasterios benedictinos", 421-453. El protagonismo alcanzado por Juan del Ribero en la extensión del modelo clásico vinculado a la reforma de estas congregaciones ha sido estudiado en Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. 2012. "Juan del Ribero Rada. Intérprete e impulsor del modelo clasicista en la arquitectura monástica benedictina." *BSAA arte*, nº 78: 19-44.

<sup>53</sup> Campos Sánchez-Bordona, "Juan del Ribero Rada. Intérprete", 19-44.

<sup>54</sup> Yepes afirma que la anexión de la abadía de San Vicente de Oviedo a la Congregación de San Benito tuvo lugar mediante una bula expedida por el pontífice León X (1513-1521) en 1515, pero no se hizo efectiva hasta 1517; véase Yepes, Antonio de. 1610. *Coronica General de la Orden de San Benito, Patriarca de Religiosos*, t. III, 233. Universidad de Nuestra Señora de Irache.

<sup>55</sup> El profesor Ramallo Asensio estudió las transformaciones renacentistas

del monasterio de San Vicente como parte del impulso renovador que las comunidades benedictinas proporcionaron al arte asturiano de la época. En su análisis atribuyó la planta baja del claustro a Juan de Badajoz *el Mozo* (†1554) relacionó a Juan de Cerecedo *el Joven* con el primer impulso constructivo de la iglesia y sugirió la intervención de Juan del Ribero en su conclusión, aunque sin descartar a Juan de Tolosa (Ramallo Asensio, "Los monasterios benedictinos", 424-434; Ramallo Asensio, "El Renacimiento", 316-319 y 326-328). Posteriormente, la profesora Fernández del Hoyo documentó la intervención de Juan del Ribero en la iglesia mediante un contrato suscrito entre el maestro y el abad fray Pedro de Agüero en Valladolid (Fernández del Hoyo, María Antonia. 1983. "Juan del Ribero y la iglesia monasterial de San Vicente de Oviedo", *Astura*, nº 1: 69-70). Pastor Criado, por su parte, confirmó la relación de los Cerecedo con la obra de San Vicente -Juan de Cerecedo, *el Joven* se encontraba trabajando para el monasterio en 1571- y profundizó en el análisis de la intervención de Ribero en la iglesia (Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 124-133). Por último, García Cuetos documentó la autoría de Juan de Cerecedo *el Viejo* del primer proyecto de la iglesia y le atribuyó la planta superior del claustro (García Cuetos, *Arquitectura*, 164-169).

<sup>56</sup> Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 125 y García Cuetos, *Arquitectura*, 164-165.

<sup>57</sup> Sobre los diseños de Ribero para la reconstrucción del monasterio de San Benito de Valladolid véase AA. VV., *Herrera y el Clasicismo*, 215-219. Véase también Rivera, Javier (coord.). 1990. *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid VI Centenario 1390-1990*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, INEM y Escuela-taller Monasterio de San Benito.

<sup>58</sup> Ramallo Asensio, "El Renacimiento", 326 y Fernández del Hoyo, "Juan del Ribero", 69.

<sup>59</sup> Esa analogía ya ha sido mencionada por Isabel Pastor (Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 131). Sobre la portada del priorato de San Isidoro véase Rivera Blanco, *La arquitectura*, 138-142. Campos Sánchez-Bordona, por su parte,

relacionó esta portada también con la de la hospedería del monasterio de Santa Espina (1576-78) en Valladolid, donde se combinan las columnas jónicas en la calle central con las pilastras de este orden en las laterales, e identificó en estas estructuras un sentido volumétrico y escultórico que, en su opinión, distingue la obra de Ribero de la propuesta de Juan de Herrera, más severa y desornamentada (Campos Sánchez-Bordona, *Juan del Ribero Rada*, 139-140).

<sup>60</sup> Pastor Criado, Isabel. 1996. "Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI." In Barón Thaidigsmann, Javier, *El arte en Asturias a través de sus obras*, 192-194. Oviedo: Prensa Asturiana.

<sup>61</sup> Según Antonio Yepes, la anexión de la abadía de San Juan de Corias a la Congregación de San Benito tuvo lugar mediante una bula expedida por el pontífice Paulo III (1534-1549) en 1536; véase Yepes, Antonio de. 1617. *Coronica General de la Orden de San Benito, Patriarca de Religiosos*, t. VI, 23. Valladolid.

<sup>62</sup> Apenas contamos con documentación fidedigna sobre el proceso constructivo de la iglesia del monasterio de San Juan de Corias, por lo que siguen citándose las informaciones proporcionadas por Justo Cuervo, quien en 1894 afirmó haber leído un manuscrito que certificaba el inicio de las obras en 1593, durante el gobierno del abad Antonio Yepes, y su conclusión en 1604, aunque, curiosamente, también recoge una noticia que demora la bendición de la "iglesia nueva" hasta 1650 (Cuervo, Justo. 1894. "El monasterio de San Juan de Corias". In Bellmunt y Traver, Octavio y Fermín Canella y Secades, *Asturias*, t. I, 227. Gijón). Por su parte, el profesor Ramallo Asensio abordó el análisis de este templo, en su opinión, "el mejor y más grandioso ejemplo de arquitectura clasicista de toda Asturias", como una manifestación destacada de la renovación artística emprendida por los cenobios benedictinos a finales del siglo XVI, pero no plantea la autoría de Ribero (Ramallo Asensio, Germán. 1981. "La zona suroccidental asturiana: Tineo, Cangas del Narcea, Allande, Ibias y Degaña" *Liño*, nº 2: 228-233; Ramallo Asensio, "Los monasterios benedictinos", 434-443; Ramallo Asensio, "El Renacimiento", 329-330). Años más tarde, Pastor



Criado documentó a Ribero como autor de las trazas del claustro y le atribuyó el proyecto del templo (Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 137-144). Recientemente, Alejandro García ha efectuado un estudio de conjunto del monasterio aportando datos procedentes de las investigaciones arqueológicas realizadas durante el proceso de restauración (García Álvarez-Busto, Alejandro. 2016. *Arqueología de la arquitectura monástica en Asturias: San Juan Bautista de Corias*. Oviedo: Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias).

<sup>63</sup> Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 137-138.

<sup>64</sup> Sobre la reconstrucción del monasterio véase Morales Saro, María Cruz. 1978. "Datos sobre la construcción del monasterio de Corias (Cangas del Narcea)." *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 93-94: 295-313.

<sup>65</sup> Cuervo, "El monasterio", 227. Antonio Yepes afirma que la iglesia medieval se había arruinado en 1568 (Yepes, *Corónica General*, t. VI, 21).

<sup>66</sup> Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 140-141 y Fernández Martín, Luis. 1985. "Domingo de Argos, constructor de la iglesia de San Juan de Corias." *Astura*, nº 4: 79-83. Sobre Domingo de Argos véanse Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 187-188 y González Echegaray y otros, *Artistas cántabros*, 688-689, 52-53.

<sup>67</sup> La atribución a Juan del Ribero fue propuesta por Isabel Pastor (Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 139-140).

<sup>68</sup> Ramallo Asensio, "Los monasterios benedictinos", 437-438.

<sup>69</sup> "Ribero Rada comienza a desarrollar un tipo de portada muy elegante e italiano, formado por un arco de triunfo, columnas pareadas, entablamento y balcón. Este modelo, donde primero aparece es en San Isidoro de León", Bustamante García, *La arquitectura clasicista*, 549.

<sup>70</sup> Sobre Juan de Tolosa véanse Llaguno y Amirola, Eugenio y Ceán Bermúdez. Juan Agustín. 1977. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, t. I, 79-80. Madrid: Ediciones Turner (reedición de la de Madrid, Imprenta Real, 1829); Bonet Correa, Antonio. 1984. *La arquitectura en Galicia durante el siglo xvii*,

177-193. Madrid: CSIC (reimpresión de la de Madrid, 1966); Bustamante García, *La arquitectura clasicista*, 325-332; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1966. "Juan de Herrera y los jesuitas Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa." *Archivum Historicum Societatis Iesu*, nº 35: 285-321 y Ferro Couselo, Jesús. 1971. "Las obras del colegio e iglesia de Montederramo en los siglos xvi y xvii." *Boletín Auriense*, nº 1: 148.

<sup>71</sup> Sobre la fundadora pueden consultarse Villafaña, Juan de. [1723]. *La Limosnera de Dios. Relación histórica de la vida, y virtudes de la excelentísima señora Doña Magdalena de Ulloa Toledo Ossorio y Quiñones, mujer del Excelentísimo señor Luis Méndez Quixada Manuel de Figueredo y Mendoza*. Salamanca; Abad, Camilo María. 1959. *Doña Magdalena de Ulloa. La educadora de don Juan de Austria y fundadora del colegio de la Compañía de Jesús de Villagarcía de Campos (1525-1598)*. Comillas: Universidad Pontificia de Comillas y AA. VV. 1998. *Doña Magdalena de Ulloa, mujer de Luis Quixada (1598-1998). Una mujer de Villagarcía de Campos (Valladolid). Su profundo influjo social*. Valladolid: Diputación de Valladolid. La fundación ovetense ha sido documentada en Patac, José María y Elviro Martínez. 1991. *Historia del Colegio de San Matías de Oviedo*. Gijón: Biblioteca Asturiana (2ª edición corregida y aumentada de la 1976) y García Sánchez, Justo. 1991. *Los jesuitas en Asturias*. Oviedo: IDEA.

<sup>72</sup> Miguel Vigil, *Colección histórico-diplomática*, 504.

<sup>73</sup> El proceso constructivo del Colegio de San Matías de Oviedo ha sido estudiado por Ramallo Asensio, "El Renacimiento", 325-326 y "El Barroco", 20-21 y Pastor Criado, *Arquitectura purista*, 164-166.

<sup>74</sup> Sobre las transformaciones barrocas de la iglesia véase Madrid Álvarez, *Los Menéndez Camina*, 98-113.

<sup>75</sup> Acerca de los parentescos artísticos del templo véase Ramallo Asensio, "El Barroco", 20.

<sup>76</sup> Sobre Juan de Naveda pueden consultarse los trabajos de Germán Ramallo Asensio: *La Arquitectura Civil*, 103-113; "El Barroco", 16-20; 1996. "Arquitectura Barroca Religiosa (I): La catedral de Oviedo." In Barón Thaidigs-

mann, Javier (dir.), *El arte en Asturias a través de sus obras*, 230-234. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana; 1999. "El Barroco". In Caso, Francisco de, Cosme Cuenca, César García de Castro, HEVIA, Jorge Hevia, Vidal de la Madrid y Germán Ramallo, *La Catedral de Oviedo I. Historia y restauración*, 140-163. Oviedo: Nobel. También suministran informaciones y análisis sobre la obra de Naveda: Muñoz Jiménez, José Miguel. 1985. "Juan de Naveda y la arquitectura del manierismo clasicista en la villa de Santander (1600-1630)." *Altamira*, nº 45: 189-210; Muñoz Jiménez, José Miguel. 1992. "Reflexiones sobre la significación del arquitecto Juan de Naveda (1607-1640)." *Historias de Cantabria*, nº 2: 7-21; Pedrayes Obaya, Juan José. 1990. "La capilla de la Concepción de Villaviciosa: una obra desconocida de Juan de Naveda." *Boletín Académico*, nº 12: 10-14; Pedrayes Obaya, Juan José. 1996. "El arquitecto Juan de Naveda y la capilla de los Reyes Magos del Palacio de Villabona." *Astura*, nº 10: 61-68; González Echegaray y otros, *Artistas cántabros*, 458-461; Madrid Álvarez, "Arquitectura barroca", 202-206; Caso, Francisco de. 2001. "Algunos datos documentales sobre la capilla de los Vigiles y su retablo." *Astura*, nº 11: 57-65; Kawamura, Yayoi. 2003-2004. "Reflexión sobre el modelo del Panteón de Roma en la capilla del obispo Vigil de la catedral de Oviedo y otras precisiones." *BSAA*, nº 69-70: 359-372; Kawamura, *Arquitectura*, 30-31 y 80-90; Losada Varea, *La arquitectura en el otoño*; Díaz Álvarez, Juan. 2007. "La obra del arquitecto Juan de Naveda o la recepción del Clasicismo Herrero en la Asturias del primer tercio del siglo XVII". In Lordén Miñambres, Moisés y Juan Miguel Menéndez Llana (coords.), *I Congreso de Estudios Asturianos*, vol. 5, 31-49. Oviedo: RIDEA.

<sup>77</sup> Sobre la formación de Juan de Naveda véase Losada Varea, *La arquitectura en el otoño*, 102-155.

<sup>78</sup> "Francisco de Praves va a recoger toda la tradición clasicista iniciada en 1575 y la va a mantener viva hasta su muerte", Bustamante García, *La arquitectura clasicista*, 454. Véase también Ferrero Maeso, Concepción. 1995. *Francisco de Praves (1586-1637)*. [Valladolid]: Junta de Castilla y León.



<sup>79</sup> Ramallo Asensio explica este proceso en Ramallo Asensio, Germán. 1991. "Transformaciones morfológicas y de significado en la catedral de Oviedo durante los siglos del Barroco." In AA. VV., *Actas I Congreso Internacional do Barroco*, 299-321. Porto: Reitoría de Universidade do Porto - Governo Civil do Porto.

<sup>80</sup> La autoría de Naveda ha sido documentada por vez primera por Ramallo Asensio (Ramallo Asensio, *La arquitectura civil*, 103-104). Véanse también sus análisis en Ramallo Asensio, "El Barroco", 16-17 y "El Barroco" (1999), 140-149. Por su parte, Losada Varea dio a conocer el contrato de obra en *La arquitectura en el otoño*, 289.

<sup>81</sup> Sobre este asunto véase Gómez Martínez, Javier. 1998. *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de cruceira*, 55 y 201. Valladolid: Universidad de Valladolid.

<sup>82</sup> Para las reformas de la sacristía véase Madrid Álvarez, Vidal de la. 1998. *El arquitecto barroco Francisco de la Riva Ladron de Guevara (1686-1741)*, 148-153. Gijón: Ediciones Trea.

<sup>83</sup> Losada Varea, *La arquitectura en el otoño*, 299.

<sup>84</sup> Ramallo Asensio, "El Barroco" (1999), 151. También Losada Varea, *La arquitectura en el otoño*, 296.

<sup>85</sup> Losada Varea, *La arquitectura en el otoño*, 297. La preocupación de Naveda por la formación teórica ha quedado atestiguada con el conocimiento de parte de su biblioteca, que en 1614 ya contaba con volúmenes de Vitrubio, Alberti, Vignola y Serlio; véase Losada Varea, *La arquitectura en el otoño*, 54.

<sup>86</sup> Esta obra fue atribuida a Juan de Naveda por el profesor Ramallo Asensio (Ramallo Asensio, "Arquitectura barroca religiosa", 233). Posteriormente, Francisco de Caso (Caso, "Algunos datos") y Yayoi Kawamura (Kawamura, "Reflexión") lo confirmaron documentalmente. Véase también Losada Varea, *La arquitectura en el otoño*, 298-310.

<sup>87</sup> El profesor Ramallo Asensio fue el primero en identificar la relación de la capilla de la Anunciación con el panteón romano (Ramallo Asensio, "Arquitectura barroca religiosa", 234) y la profesora Kawamura confirmó esta hipótesis (Kawamura, "Reflexión").

<sup>88</sup> Ramallo Asensio, "El Barroco" (1999), 162.

<sup>89</sup> Losada Varea comenta también la inspiración viñolesca del retablo (Losada Varea, *La arquitectura en el otoño*, 308).

<sup>90</sup> Sobre Ignacio de Cajigal véanse: Ramallo Asensio, *La Arquitectura Civil*, 115-119; Ramallo Asensio, «El Barroco», 26-27; Ramallo Asensio, Germán. 1986. "Aportaciones para el conocimiento de la persona y obra de Ignacio de Cajigal, arquitecto de la mitad del siglo XVII." *Liño*, n° 6: 7-32; Ramallo Asensio, "Arquitectura Barroca Religiosa", 234-236; Ramallo Asensio, "El Barroco" (1999), 163-173; González Echegaray y otros, *Artistas cántabros*, 112-113; Madrid Álvarez, "Arquitectura barroca civil", 206-207; Madrid Álvarez, Vidal de la y Germán Ramallo Asensio. 1996. "Arquitectura barroca religiosa (II)". In Barón Thaidigsmann, *El Arte en Asturias*, 250-251; Madrid Álvarez, Vidal de la. 2009. *El convento del Santísimo Sacramento y Purísima Concepción de Nuestra Señora de Agustinas Recoletas de Gijón (1668-1842)*, 43-59. Gijón: Ediciones Trea; Kawamura, Yayoi. 2004. "El claustro procesional del monasterio de San Pelayo de Oviedo, obra realizada por el arquitecto Ignacio de Cajigal." *Studium Ovetense*, n° 32: 175-188 y Kawamura, *Arquitectura y poderes civiles*, 36-37, 58-59, 72-79, 126-140 y 188-197.

<sup>91</sup> Sobre el ayuntamiento de Oviedo véanse Ramallo Asensio, *Arquitectura civil*, 103-113; Ramallo Asensio, "El Barroco", 17-19; Kawamura, *Arquitectura y poderes civiles*, 80-90 y 99-119 y Madrid Álvarez, Vidal de la. 2013. "El arquitecto Juan de Estrada y la persistencia del clasicismo en Asturias." *BSAA arte*, n° 79: 93-116.

<sup>92</sup> Estas capillas han sido estudiadas por Predrayes Obaya, "La capilla de la Concepción", 10-14 y "El arquitecto Juan de Naveda", 61-68. También Losada Varea, *La arquitectura en el otoño*, 314-320.

<sup>93</sup> Para la obra de Melchor de Velasco en Asturias deben consultarse: Ramallo Asensio, "El Barroco", 24-26; Ramallo Asensio, Germán. 1994. "El arquitecto Melchor de Velasco antes de su llegada a Galicia". In AA. VV., *Tiempo*

y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa, 501-523. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; González Echegaray y otros, *Artistas cántabros*, 687-688; González Santos, Javier. 1996. *La Casa de Oviedo-Portal*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias; Madrid Álvarez y Ramallo Asensio, "Arquitectura barroca religiosa (II)", 247-250; Cagigas Aberasturi, Aramburu-Zabala y Escallada González, *Los maestros canteros*, 218-227; Kawamura, "El claustro procesional"; Kawamura, Yayoi. 2005. "Proyecto de Melchor de Velasco para el monasterio de San Pelayo de Oviedo." *Liño*, n° 11: 93-102; Kawamura, Yayoi. 2005. "Melchor de Velasco, tracista de la ampliación barroca del Monasterio de San Vicente de Oviedo." *BSAA arte*, n° 71: 193-214; Kawamura, Yayoi. 2006. "Traída de agua para el monasterio de Santa María de la Vega de Oviedo, proyecto del arquitecto Melchor de Velasco." *Liño*, n° 12: 89-97; Kawamura, *Arquitectura y poderes civiles*, 33-35, 67-72 y 90-99; Sanz Fuentes, María Josefa y María José Buría Fernández. 2002. "El arquitecto Melchor de Velasco y el claustro del monasterio de Obona." *De Arte*, n° 1: 81-88.

<sup>94</sup> Sobre las casas consistoriales de Avilés véanse Ramallo Asensio, *La arquitectura civil*, 110-113; Ramallo Asensio, "El Barroco", 27; Madrid Álvarez, "Arquitectura barroca civil", 204-206 y Madrid Álvarez, "El arquitecto Juan de Estrada", 106-116.

<sup>95</sup> Madrid Álvarez, "El arquitecto Juan de Estrada", 99-107.

<sup>96</sup> Acerca de Gregorio de la Roza véanse Ramallo Asensio, *La arquitectura civil*, 128-133; Ramallo Asensio, "El Barroco", 29-32; Cagigas Aberasturi, Aramburu-Zabala y Escallada González, *Los maestros canteros*, 227-232; Cofiño Fernández, Isabel. 2004. *Arquitectura religiosa en Cantabria 1685-1754*, 160-163. Santander: Universidad de Cantabria y Parlamento de Cantabria. Sobre la sala capitular del Mar véase Gómez Martínez, Javier. 1998. "Adiciones barrocas a la colegiata de Santillana del Mar", *Altamira*, n° 53: 125-148.

<sup>97</sup> "La capilla, en líneas generales, se clasifica dentro de la órbita del clasicismo posherrero difundido en el

norte de España por los maestros trasmeranos”, Kawamura, Yayoi. 2004. “Capilla de San Pedro en el valle de Rozadas, Villaviciosa. Obra de Gregorio de la Roza, promovida por Santos de San Pedro”, *BRIDEA*, nº 164: 248.

<sup>98</sup> Acerca de las casas de Malleza en Oviedo deben consultarse Ramallo Asensio, *La arquitectura civil*, 128-132; Ramallo Asensio, “El Barroco”, 30-31; Madrid Álvarez, “Arquitectura barroca civil”, 210-211; Kawamura, Yayoi. 2003. “Precisiones sobre la construcción de la casa palacio de Fernando de Malleza y Dóriga en Oviedo”, *BRIDEA*, nº 161: 161-171.

<sup>99</sup> Acerca de los Menéndez Camina deben consultarse Ramallo Asensio, Germán. 1979. “El decorativismo en la arquitectura barroca asturiana. Los Menéndez Camina.” In AA. VV., *1 Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*, 83-103. Gijón: Caja de Ahorros de Asturias; Ramallo Asensio, “El Barroco”, 33-35 y Madrid Álvarez, *Los Menéndez Camina*.

<sup>100</sup> La capilla de Santa Eulalia de la catedral de Oviedo ha sido estudiada en Ramallo Asensio, “El decorativismo”; Ramallo Asensio, “El Barroco” (1999), 174-181; Madrid Álvarez, Vidal de la. 2008. “El obispo fray Simón García Pedreón y la capilla de Santa Eulalia de Mérida en la catedral de Oviedo (1690-1696). Nuevas Aportaciones.” *Liño*, nº 14: 35-54 y Madrid Álvarez, *Los Menéndez Camina*, 130-156.

<sup>101</sup> El palacio del marqués de Camposagrado de Avilés ha sido analizado en Ramallo Asensio, *La arquitectura civil*, 133-140; Ramallo Asensio, “El Barroco”, 35; Ramallo Asensio, “Las casas urbanas”; Madrid Álvarez, “Arquitectura barroca civil”, 215-217; Madrid Álvarez, “El palacio del marqués” y Madrid Álvarez, *Los Menéndez Camina*, 156-178.

<sup>102</sup> Madrid Álvarez, *Los Menéndez Camina*, 211-222.

<sup>103</sup> La vinculación estructural entre las casas consistoriales de Avilés y la vivienda de Rodrigo García Pumarino fue apuntada por vez primera por el profesor Ramallo (Ramallo Asensio, *La arquitectura civil*, 126). Sobre esta obra véanse también [Rodríguez Vega, Sabina]. 1989. “Cine Marta y María (antigua

casa de García Pumarino)”. In Madrid Álvarez, Vidal (coord.), *El patrimonio artístico de Avilés*, 245-247. Avilés: Casa Municipal de Cultura de Avilés; Madrid Álvarez, “Arquitectura barroca civil”, 217-219 y Madrid Álvarez, *Los Menéndez Camina*, 226-235.

<sup>104</sup> Samaniego Burgos, José A. 1979. “Monumentos”. In AA. VV., *El Libro de Gijón*, 234. Gijón: Naranco; Ramallo Asensio, “El Barroco”, 39-40; Madrid Álvarez, Vidal de la. 1992. *Palacio Revillagigedo y Colegiata de San Juan Bautista*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias; Madrid Álvarez, “Arquitectura civil barroca”, 219-222 y Madrid Álvarez, *Los Menéndez Camina*, 235-258.

<sup>105</sup> Ramallo Asensio, Germán. 1976. “Documentación y estudio de la obra realizada por fray Pedro Martínez de Cardeña en el monasterio de San Pelayo, de Oviedo”, *BIDEA*, nº 87: 183-204.

<sup>106</sup> Sobre estos conventos agustinos véase Madrid Álvarez, *El convento del Santísimo Sacramento*.

<sup>107</sup> Ramallo Asensio, “Documentación y estudio”, 192-193.

<sup>108</sup> Ramallo Asensio. “El Barroco”, 40-41; Madrid Álvarez, Vidal de la. 1990. “La construcción de la capilla de Nuestra Señora del Rey Casto y Panteón Real de la catedral de Oviedo.” *Liño*, nº 9: 77-107; Ramallo Asensio, “El Barroco” (1999), 181-195 y Madrid Álvarez, Vidal de la. 2010. “La Capilla Real de la catedral de Oviedo, Felipe V y la Virgen de las Batallas: la creación de un instrumento de legitimación borbónica”. In Ramallo Asensio, Germán (coord.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, 511-548. Murcia: Universidad de Murcia.

<sup>109</sup> Acerca del pilar siloesco véase Rosenthal, Earl E. 1990. *La catedral de Granada*, 103-108. Granada: Universidad de Granada.

<sup>110</sup> Sobre Pedro Antonio Menéndez y su obra del hospicio véanse Ramallo Asensio, *La arquitectura civil*, 192-198; Ramallo Asensio, “El Barroco”, 45-46 y Madrid Álvarez, Vidal de la. 1997. *Pedro Antonio Menéndez. Un arquitecto entre el Barroco y la Ilustración*. Avilés: Azucel.

<sup>111</sup> Acerca de Manuel Reguera y su obra pueden consultarse Llaguno, Eugenio y Juan Agustín Ceán Bermúdez. 1829. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, t. IV, 319-321. Madrid: Imprenta Real; Ramallo Asensio, *La arquitectura civil*, 181-201; Madrid Álvarez, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración*; Madrid Álvarez, Vidal de la. 1999. “Arquitectura de la Ilustración (I): Manuel Reguera”. In Barón Thaidigsmann, Javier (dir.), *El arte en Asturias a través de sus obras*, 261-276. Oviedo: Prensa Asturiana y Madrid Álvarez, Vidal de la. 2007. “Manuel Reguera (Candás, 1731-Oviedo, 1798). In AA. VV., *Artistas Asturianos. Arquitectos*, 86-119. Oviedo: Hércules Astur de Ediciones.

<sup>112</sup> Madrid Álvarez, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración*, 90.

<sup>113</sup> Madrid Álvarez, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración*, 101-122 y Madrid Álvarez, Vidal de la. 2012. *El palacio de Velarde*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias.

<sup>114</sup> Madrid Álvarez, Vidal de la. 1993. “El pórtico del convento de Santo Domingo de Oviedo. Una propuesta herreriana en el siglo XVIII.” In AA. VV., *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio*, 261-266. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera y Universidad de Cantabria; Madrid Álvarez, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración*, 122-130.

<sup>115</sup> En este aspecto resulta muy reveladora la estampa de la portada de la edición española del *Compendio de Vitruvio* de Claudio Perrault, traducido por José Castañeda en 1761, donde se ilustra el monasterio de El Escorial y que sustituye a la lámina de la edición francesa, donde aparecían las obras más relevantes de Perrault. Véase Bérchez Gómez, Joaquín. 1981. “Estudio Introductorio.” In Perrault, Claudio, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, VII-XCIV. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-librería Yerba y Consejería del Cultura del Consejo Regional.

## REFERENCIAS

- AA. VV. *Herrera y el Clasicismo*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986.
- AA. VV. *Doña Magdalena de Ulloa, mujer de Luis Quixada (1598-1998). Una mujer de Villagarcía de Campos (Valladolid). Su profundo influjo social*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1998
- Abad, Camilo María. *Doña Magdalena de Ulloa. La educadora de don Juan de Austria y fundadora del colegio de la Compañía de Jesús de Villagarcía de Campos (1525-1598)*. Comillas: Universidad Pontificia de Comillas, 1959.
- Bérchez Gómez, Joaquín. "Estudio Introductorio." In Perrault, Claudio, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, VII-XCIV. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-librería Yerba y Consejería del Cultura del Consejo Regional, 1981.
- Bonet Correa, Antonio. *La arquitectura en Galicia durante el siglo xvii*. Madrid: CSIC, 1984 (reimpresión ed. Madrid, 1966).
- Bustamante García, Agustín. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. "Pompeyo Leoni y los arcos de la entrada triunfal de Doña Ana de Austria." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 86 (1998): 177-191.
- Cagigas Aberasturi, Ana, Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera y Luis de Escallada González. *Los maestros canteros de Ribamontán*. Ayuntamiento de Ribamontán al Mar y Ayuntamiento de Ribamontán al Monte, 2001.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. "Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan del Ribero Rada." In AA. VV., *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español*, 467-474. Madrid: UNED, 1994.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. "Juan del Ribero Rada y el orden dórico." *Academia* 81 (1995): 517-541.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. "Juan del Ribero Rada. Arquitecto clasicista." *Altamira* 52 (1996): 127-166.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. "Arte y cultura en la biblioteca de Juan del Ribero Rada." In Nieto Ibáñez, Jesús María, *Humanismo y Tradición Clásica en España y América*, 311-332. León: Universidad de León. 2002
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. "Las transformaciones de la arquitectura señorial del renacimiento español, como reflejo del devenir histórico y del debate de las teorías restauradoras. El ejemplo del palacio de los Guzmanes de León." *De Arte* 6 (2007): 167-194. <https://doi.org/10.18002/da.v0i6.1535>
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores.. "Juan del Ribero Rada. Intérprete e impulsor del modelo clasicista en la arquitectura monástica benedictina." *BSAA Arte* 78 (2012): 19-44.
- Canella Secades, Fermín. *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito (Asturias y León)*. Oviedo, 1903.
- Caravita, Andrea. *I codici e le arti a Monte Cassino*, vol. III. Monte Cassino, 1871.
- Casaseca Casaseca, Antonio. *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988.
- Caso, Francisco de. "Algunos datos documentales sobre la capilla de los Vigiles y su retablo." *Astura* 11(2001): 57-65.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800.
- Cofiño Fernández, Isabel. *Arquitectura religiosa en Cantabria 1685-1754*. Santander: Universidad de Cantabria y Parlamento de Cantabria, 2004.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. "La entrada de la reina Ana en Madrid en 1570." *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 28 (1990): 413-452.
- Cuervo, Justo. "El monasterio de San Juan de Corias." In Bellmunt y Traver, Octavio y Fermín Canella y Secades, *Asturias*, t. I, 225-238. Gijón, 1894.
- Díaz Álvarez, Juan. "La obra del arquitecto Juan de Naveda o la recepción del Clasicismo Herre-

- riano en la Asturias del primer tercio del siglo XVII." In Llordén Miñambres, Moisés y Juan Miguel Menéndez Llana, coords., *I Congreso de Estudios Asturianos*, vol. 5, 31-49. Oviedo: RIDEA, 2007.
- Díaz Álvarez, Juan. "Arquitectura manierista asturiana: el Palacio Valdés de Gijón." *Liño* 18 (2012): 43-55.
- Estella Marcos, Margarita. *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América*. Madrid: CSIC, 1990.
- Faya Díaz, María Ángeles. "Los Valdés Salas y la fundación de la Universidad de Oviedo." In Faya Díaz, María Ángeles, coord., *La nobleza en la Asturias del Antiguo Régimen*, 147-197. Oviedo: KRK Ediciones, 2004.
- Faya Díaz, María Ángeles. "La fundación de la Universidad. Las memorias y obras pías del arzobispo Fernando de Valdés y sus vicisitudes." In Uría, Jorge, Carmen García y Aida Terrón, eds., *Historia de la Universidad de Oviedo*, vol. I, 35-81 y 255-273. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2008.
- Fernández Conde, Javier. "Centralismo y reforma en los monasterios benedictinos asturianos a finales de la Edad Media: Implantación de la Congregación de la Observancia de San Benito de Valladolid." *Aragón en la Edad Media* 14-15 (1999): 509-520.
- Fernández del Hoyo, María Antonia.. "Juan del Ribero y la iglesia monasterial de San Vicente de Oviedo." *Astura* 1 (1983): 69-70.
- Fernández Martín, Luis. "Domingo de Argos, constructor de la iglesia de San Juan de Corias." *Astura* 4 (1985): 79-83.
- Ferrero Maeso, Concepción. *Francisco de Praves (1586-1637)*. [Valladolid]: Junta de Castilla y León, 1995.
- Ferro Couselo, Jesús. "Las obras del colegio e iglesia de Montederramo en los siglos xvi y xvii." *Boletín Auriense* 1 (1971): 145-186.
- García Álvarez-Busto, Alejandro. *Arqueología de la arquitectura monástica en Asturias: San Juan Bautista de Corias*. Oviedo: Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 2016.
- García Cuetos, María Pilar. *Arquitectura en Asturias, 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1996.
- García Oro, José. "Conventualismo y observancia." In García-Villoslada, Ricardo, dir., *Historia de la Iglesia en España*, vol. 3, t. 1, 211-350. Madrid: BAC, 1979.
- García Sánchez, Justo. *Los jesuitas en Asturias*. Oviedo: IDEA, 1991.
- Gómez Martínez, Javier. *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.
- Gómez Martínez, Javier. "Adiciones barrocas a la colegiata de Santillana del Mar." *Altamira* 53 (1998): 125-148.
- González Carvajal, Tomás. *Registro y relación general de minas de la corona de Castilla. Primera parte. Comprende los registros, relaciones y despachos tocantes a minas, en que se expresan los pueblos y sitios en que se hallaron*. [Madrid], 1832
- González Echegaray, María del Carmen, Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera, Begoña Alonso Ruiz y Julio J. Polo Sánchez. *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico*. [Santander]: Institución Mazarrasa y Universidad de Cantabria, 1991.
- González Novalín, José Luis. *El Inquisidor General Fernando de Valdés (1483-1568)*, 2 vols. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1971.
- González Sánchez, Irma. "Patrimonio económico de la nobleza en el Gijón del siglo XVIII." In Faya Díaz, María Ángeles, coord., *La nobleza en la Asturias del Antiguo Régimen*, 199-220. Oviedo: KRK Ediciones, 2004.
- González Sánchez, Irma.. *Los Valdés, una casa nobiliaria en el Gijón de los siglos XVI y XVII*. Oviedo: KRK Ediciones, 2009.
- González Santos, Javier.. "El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias." *BSAA* 52 (1986): 297-310.
- González Santos, Javier. *La Casa de Oviedo-Portal*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 1996.

- González Santos, Javier. "Les Artes n'Asturies en tiempo d'Anton de Marirreguera." In AA. VV., *Anton de Marirreguera y el Barroco Asturianu*, 91-113. Oviedo: Principado de Asturias. 2000.
- Hoag, John D. *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait Ediciones, 1985.
- Kawamura, Yayoi. "Precisiones sobre la construcción de la casa palacio de Fernando de Malleza y Dóriga en Oviedo." *BRIDEA* 161 (2003): 161-171.
- Kawamura, Yayoi. "Reflexión sobre el modelo del Panteón de Roma en la capilla del obispo Vigil de la catedral de Oviedo y otras precisiones." *BSAA* 69-70 (2003-2004): 359-372.
- Kawamura, Yayoi. "Capilla de San Pedro en el valle de Rozadas, Villaviciosa. Obra de Gregorio de la Roza, promovida por Santos de San Pedro." *BRIDEA* 164 (2004): 241-260.
- Kawamura, Yayoi. "El claustro procesional del monasterio de San Pelayo de Oviedo, obra realizada por el arquitecto Ignacio de Cajigal." *Studium Ovetense* 32 (2004): 175-188.
- Kawamura, Yayoi. "Proyecto de Melchor de Velasco para el monasterio de San Pelayo de Oviedo." *Liño* 11 (2005): 93-102.
- Kawamura, Yayoi. 2006. *Arquitectura y poderes civiles. Oviedo 1600-1680*. Oviedo: RIDEA.
- Kawamura, Yayoi. "Traída de agua para el monasterio de Santa María de la Vega de Oviedo, proyecto del arquitecto Melchor de Velasco." *Liño* 12 (2006): 89-97.
- Kawamura, Yayoi. "El arquitecto Domingo de Mortera: acerca de su biblioteca y sus últimos trabajos." *BSAA Arte* 76 (2010): 71-80.
- Losada Varea, Celestina. *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda*. Santander: Universidad de Cantabria, 2007.
- Llaguno y Amirola, Eugenio, y Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1829.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "La construcción de la capilla de Nuestra Señora del Rey Casto y Panteón Real de la catedral de Oviedo." *Liño* 9 (1990): 77-107.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. *Palacio Revillagigedo y Colegiata de San Juan Bautista*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1992.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "El pórtico del convento de Santo Domingo de Oviedo. Una propuesta herreriana en el siglo XVIII." In AA. VV., *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio*, 261-266. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera y Universidad de Cantabria, 1993.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "Arquitectura barroca civil." In Barón Thaidigsmann, Javier, dir., *El arte en Asturias a través de sus obras*, 197-228. Oviedo: Prensa Asturiana, 1996.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. *Pedro Antonio Menéndez. Un arquitecto entre el Barroco y la Ilustración*. Avilés: Azucel, 1997.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. *El arquitecto barroco Francisco de la Riva Ladrón de Guevara (1686-1741)*. Gijón: Ediciones Trea, 1998.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "Arquitectura de la Ilustración (I): Manuel Reguera." In Barón Thaidigsmann, Javier, dir., *El arte en Asturias a través de sus obras*, 261-276. Oviedo: Prensa Asturiana, 1999.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "Arte y mecenazgo indiano en la Asturias del Antiguo Régimen." In Sazatornil Ruiz, Luis, ed., *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, 317-348. Gijón: Ediciones Trea, 2007.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "Manuel Reguera (Candás, 1731-Oviedo, 1798)." In AA. VV., *Artistas Asturianos. Arquitectos*, 86-119. Oviedo: Hércules Astur de Ediciones, 2007.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "El obispo fray Simón García Pedrejón y la capilla de Santa Eulalia de Mérida en la catedral de Oviedo (1690-1696). Nuevas Aportaciones." *Liño* 14 (2008): 35-54.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. *El convento del Santísimo Sacramento y Purísima Concepción de Nuestra Señora de Agustinas Recoletas de Gijón (1668-1842)*. Gijón: Ediciones Trea, 2009.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "El palacio del marqués de Camposagrado en Avilés (Asturias) y



- la muralla de la villa a finales del siglo XVII." *Liño* 16 (2010): 67-83.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "La Capilla Real de la catedral de Oviedo, Felipe V y la Virgen de las Batallas: la creación de un instrumento de legitimación borbónica." In Ramallo Asensio, Germán, coord., *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, 511-548. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. *El palacio de Velarde*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2012.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. "El arquitecto Juan de Estrada y la persistencia del clasicismo en Asturias." *BSAA Arte* 79 (2013): 93-116.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. *Los Menéndez Camina y la arquitectura barroca en Asturias*. Gijón: Trea, 2018.
- Madrid Álvarez, Vidal de la, y Germán Ramallo Asensio. "Arquitectura barroca religiosa (II)." In Barón Thaidigsmann, *El arte en Asturias a través de sus obras*, 245-260. Oviedo: Prensa Asturiana, 1996.
- Marías, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983.
- Marías, Fernando. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1989.
- Marías, Fernando. "Los sintagmas clásicos en la arquitectura española del siglo XVI." In AA. VV., *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, 247-261. París: Picard, 1992.
- Marías, Fernando. "Nicolás de Vergara el viejo y la lámpara de plata del Escorial." In Cañestro Donoso, Alejandro, coord., *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, 163-178. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.
- Miguel Vigil, Ciriaco. *Colección Histórico-Diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*. Oviedo, 1889.
- Morales Saro, María Cruz. "Datos sobre la construcción del monasterio de Corias (Cangas del Narcea)." *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 93-94 (1978): 295-313.
- Muñoz Jiménez, José Miguel. "Juan de Naveda y la arquitectura del manierismo clasicista en la villa de Santander (1600-1630)." *Altamira* 45 (1985): 189-210.
- Muñoz Jiménez, José Miguel. "Reflexiones sobre la significación del arquitecto Juan de Naveda (1607-1640)." *Historias de Cantabria* 2 (1992): 7-21.
- Muñoz Jiménez, José Miguel. "Juan del Ribero Rada (1540-1600), arquitecto palladiano y antiherreriano." *Historias de Cantabria* 6 (1993): 24-62.
- Palladio, Andrea. *Los cuatro libros de Arquitectura de Andrea Palladio*, traducidos del italiano al castellano por Juan del Ribero Rada, estudio introductorio, edición y notas de María Dolores Campos Sánchez-Bordona. Salamanca: Junta de Castilla y León y Universidad de León, 2003.
- Parada López de Corselas, Manuel. "La serliana del palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura del poder entre España e Italia." In Galea, Pedro A. y Sabine Frommel (eds.), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*, 151-192. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018.
- Pastor Criado, María Isabel. *Arquitectura purista en Asturias*. Oviedo, Principado de Asturias, 1987.
- Pastor Criado, María Isabel. "Las vías de penetración del purismo clasicista en Asturias y su proyección." *Príncipe de Viana. Anejo* 12 (1991): 258.
- Pastor Criado, Isabel. "Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI." In Barón Thaidigsmann, Javier, *El arte en Asturias a través de sus obras*, 181-196. Oviedo: Prensa Asturiana, 1996.
- Patac, José María, y Elviro Martínez. *Historia del Colegio de San Matías de Oviedo*. Gijón: Biblioteca Asturiana, 1991 (2ª edición corregida y aumentada de la 1976).
- Pedrayes Obaya, Juan José. "La capilla de la Concepción de Villaviciosa: una obra desconocida de Juan de Naveda." *Boletín Académico* 12 (1990): 10-14.



*El orden subyacente: arquitectura y órdenes clásicos en Asturias durante la edad moderna*

- Pedrayes Obaya, Juan José. "El arquitecto Juan de Naveda y la capilla de los Reyes Magos del Palacio de Villabona." *Astura* 10 (1996): 61-68.
- Pérez Sedano, Francisco. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español I. Notas del archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el canónigo-obrero don ...* Madrid, 1914.
- Quadrado, José María. *Recuerdos y Bellezas de España. Asturias y León*. Madrid, 1855.
- Ramallo Asensio, Germán. "Documentación y estudio de la obra realizada por fray Pedro Martínez de Cardeña en el monasterio de San Pelayo, de Oviedo." *BIDEA* 87 (1976): 183-204.
- Ramallo Asensio, Germán. *La arquitectura civil asturiana (Época Moderna)*. Salinas: Ayalga Ediciones, 1978.
- Ramallo Asensio, Germán. "El decorativismo en la arquitectura barroca asturiana. Los Menéndez Camina." In AA. VV., *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*, 83-103. Gijón: Caja de Ahorros de Asturias, 1979.
- Ramallo Asensio, Germán. "El Renacimiento." In AA. VV., *Arte Asturiano II (del Barroco a la actualidad)*, 313-344. Gijón: Silverio Cañada, 1981.
- Ramallo Asensio, Germán. "El Barroco." In AA. VV., *Arte Asturiano II (del Barroco a la actualidad)*, 13-86. Gijón: Silverio Cañada, 1981.
- Ramallo Asensio, Germán.. "La zona suroccidental asturiana: Tineo, Cangas del Narcea, Allande, Ibias y Degaña." *Liño* 2 (1981): 185-271.
- Ramallo Asensio, Germán. "Los monasterios benedictinos como promotores de la evolución artística en Asturias." In AA. VV., *Semana de historia del monacato cántabro-astur-leonés*, 421-453. Oviedo: Monasterio de San Pelayo, 1982.
- Ramallo Asensio, Germán. "Las casas urbanas de la familia Camposagrado." In AA. VV., *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, t. II, 575-592. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, 1983.
- Ramallo Asensio, Germán. "Aportaciones para el conocimiento de la persona y obra de Ignacio del Cajigal, arquitecto de la mitad del siglo XVII." *Liño* 6 (1986): 7-32.
- Ramallo Asensio, Germán. "Transformaciones morfológicas y de significado en la catedral de Oviedo durante los siglos del Barroco." In AA. VV., *Actas I Congreso Internacional do Barroco*, 299-321. Porto: Reitoria de Universidade do Porto - Governo Civil do Porto, 1991.
- Ramallo Asensio, Germán. "El particular caso de las capillas palaciegas en la arquitectura barroca asturiana." In AA. VV., *Actas VII CEHA*, 359-372. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- Ramallo Asensio, Germán. "El palacio urbano en Asturias." In Ramallo Asensio, Germán, coord., *Arquitectura señorial en el norte de España*, 81-107. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993.
- Ramallo Asensio, Germán. "El arquitecto Melchor de Velasco antes de su llegada a Galicia." In AA. VV., *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, 501-523. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Ramallo Asensio, Germán. "Una base de medida y dignidad arquitectónicas." In Madrid Álvarez, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración en Asturias. Manuel Reguera 1731-1798*, 13-17. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1995.
- Ramallo Asensio, Germán. "Arquitectura Barroca Religiosa (i): La catedral de Oviedo." In Barón Thaidigsmann, Javier, dir., *El arte en Asturias a través de sus obras*, 229-244. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana, 1996.
- Ramallo Asensio, Germán. "El Barroco." In Caso, Francisco de, Cosme Cuenca, César García de Castro, Jorge Hevia, Vidal de la Madrid y Germán Ramallo, *La Catedral de Oviedo I. Historia y restauración*, 140-163. Oviedo: Nobel, 1999.
- Rivera Blanco, Javier. *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*. León: Institución "Fray Bernardino de Sahagún" y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.
- Rivera, Javier, coord. *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid VI Centenario 1390-1990*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, INEM

- y Escuela-taller Monasterio de San Benito, 1990.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. "Juan de Herrera y los jesuitas Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa." *Archivum Historicum Societatis Iesu* 35 (1966): 285-321.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada." *Academia* 62 (1986): 121-154.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, y Antonio Casaseca. "Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora." In AA. VV., *Herrera y el Clasicismo*, 95-109. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986.
- Rodríguez Vega, Sabina. "Cine Marta y María (antigua casa de García Pumarino)." In Madrid Álvarez, Vidal, coord., *El patrimonio artístico de Avilés*, 245-247. Avilés: Casa Municipal de Cultura de Avilés, 1989.
- Rosenthal, Earl E. *La catedral de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- Sambrić, Carlos. "La fortuna de Sebastiano Serlio." In Serlio de Bolonia, Sebastián, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de ...*, 7-135. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986.
- Sampedro Redondo, Laura. "Sobre la autoría del palacio de los Valdés en Gijón: de Juan de Cerecedo, el viejo, a Juan Bautista Portigiani." *De Arte* 4 (2005): 55-62. <https://doi.org/10.18002/da.v0i4.1569>
- Sanz Fuentes, María Josefa, y María José Buría Fernández. "El arquitecto Melchor de Velasco y el claustro del monasterio de Obo-na." *De Arte* 1 (2002): 81-88. <https://doi.org/10.18002/da.v0i1.1621>
- Selgas, Fortunato de. "Breves indicaciones sobre la arquitectura en Asturias." *Revista de Asturias* 16 (1880): 247-251.
- Selgas, Fortunato de. "La arquitectura greco-romana en Asturias." *Revista de Asturias* 2 (1882): 17-23.
- Simoncini, Giorgio. *La memoria del medioevo: nell'architettura dei secoli XV-XVIII*. Roma: Gangemi Editore, 2016.
- Trelles Villademoros, José Manuel. *Asturias Ilustrada. Primitivo origen de la nobleza en España, su antigüedad, clases, y diferencias, con la descendencia sucesiva de las principales familias del reyno*, t. III. Madrid, 1760.
- Velázquez Soriano, Isabel, Consuelo Gómez López, Antonio Espigares Pinilla y Ana Jiménez Garnica. *La relación de la entrada triunfal de Ana de Austria en Madrid de Juan López de Hoyos. Estudios, edición, crítica y notas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Villafañe, Juan de. *La Limosnera de Dios. Relación histórica de la vida, y virtudes de la excelentísima señora Doña Magdalena de Ulloa Toledo Ossorio y Quiñones, mujer del Excelentísimo señor Luis Méndez Quixada Manuel de Figueroa y Mendoza*. Salamanca, [1723].
- Yepes, Antonio de. *Coronica General de la Orden de San Benito, Patriarca de Religiosos*. Universidad de Nuestra Señora de Iruya, 1610.



# NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA. DEL CAOS A UN NUEVO TIEMPO ARTÍSTICO (SEVILLA, DE 1650 A 1660)

Fernando Quiles

Universidad Pablo de Olavide

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0946-3012>

## RESUMEN

Más allá de las secuelas demográficas y económicas, la peste de 1649 provocó importantes cambios a nivel de mentalidades. En este estudio nos ocupamos principalmente de lo ocurrido en relación con el mundo artístico, con referencia a una evolución en el sistema creativo que se produjo en apenas una década.

Palabras clave: peste negra (1649), Sevilla, barroco, mentalidad y arte, cambio artístico

## ABSTRACT

Beyond its demographic and economic consequences, the Great Plague of 1649 brought about a significant change in attitudes. In this study, we deal mainly with events in the artistic world, focusing on a development in the creative system that occurred in the space of just a decade.

Keywords: the Great Plague of Seville (1649), Seville, Baroque, attitudes and art, artistic change

*Estaba despierto; pero mis ideas iban poco a poco tomando esa forma extravagante de los ensueños de la mañana, historias sin principio ni fin, cuyos eslabones de oro se quiebran con un rayo de enojosa claridad y vuelven a soldarse apenas se corren las cortinas del lecho. La vista se me fatigaba de ver pasar, eterna, monótona y oscura como un mar de asfalto, la línea del horizonte, que ya se alzaba, ya se deprimía, imitando el movimiento de las olas (Gustavo A. Bécquer: Desde mi celda)*

Desde la mía, abril/julio de 2020

En las páginas que siguen trato de resignificar una década que fue muy importante en la evolución de las artes sevillanas, inaugurada con una epidemia de peste negra, que tanto condicionó la vida ciudadana durante los años siguientes. El contagio diezmo la población sevillana y además desencadenó una profunda crisis social, de incalculables consecuencias. La década se inició en el abismo y al cabo de diez años todavía seguían perceptibles los estigmas. En las duras condiciones de vida, el arte, en sus distintas manifestacio-

nes, fue dando respuestas a las necesidades de cada momento, en un itinerario que se prolongó hasta los sesenta. Se ha podido verificar el proceso que se dio desde la devastación del cuarenta y nueve, que sumió a la ciudad en el caos, hasta el tiempo que finalmente culminó con un nuevo arte. No es nueva la asunción de esta crisis en la evolución de las artes sevillanas, aunque sí el marco temporal, que algún especialista ha llevado incluso hasta los setenta<sup>1</sup>.



Fig. 1. Anónimo. El carnero del Hospital de las Cinco Llagas. O/I. Sevilla, Hospital del Pozo Santo, 1649

### De partida...

Lo dejó escrito fray Antonio de Lorea, pero no era nuevo: "suele una enfermedad turbar el orden aun en la casa mas concertada..."<sup>2</sup>. Y para mejor ilustrar este comentario, el lienzo, de autor desconocido, titulado *La peste en Sevilla*. Es la representación del carnero abierto ante el Hospital de las Cinco Llagas, para enterrar a los fallecidos en el lugar a consecuencia de la peste. La mortífera enfermedad se había adueñado de la ciudad, contándose por cientos los muertos diarios. Lo que arrastró al borde del abismo, tal como muestra el lienzo. No hay otra imagen, por explícita, capaz de captar el momento en que se trata de poner orden en el caos; lo que es a todas luces imposible, a la vista del reguero de inconsecuencias. Y al cabo más parece un retrato de circunstancias, de la benemérita institución que luchaba enconadamente por salvar vidas y cuyo edificio preside la composición, con un heterogéneo grupo humano que acompaña a sus difuntos en el momento de la inhumación. Y así, los pocos difuntos que se diseminan por el lugar pierden en cierto modo el protagonismo frente a los vivos, que más parecen estar paseando que enfrentando una situación realmente calamitosa. En cierto modo se persigue

el equilibrio entre la crudeza del relato y el freno a la impostura, en un escenario fantasmagórico. Difícil resulta observar el lienzo sin que provoque cierto desasosiego (fig. 1).

Pero el desorden se mantuvo en los meses siguientes, con la crítica situación socioeconómica que derivará del contagio. En el cincuenta y uno, una vez superado el trance, en la confianza de que no rebrotaría, "comenzaron otras penalidades, parte reliquias de la pasada por falta de gente para los empleos públicos y beneficio de los campos, y parte por esterilidad de todos frutos, que aun sin la que causó de alteración en la moneda, hubiera bastado a hacer resultar carestía de mantenimientos y hambre"<sup>3</sup>. No vamos a recrear el ambiente, contaminado por el conflicto social ocasionado finalmente por la carestía del precio del pan. Yendo del caos en la ciudad apestada, al desorden que debía ser corregido. Se buscó el camino de retorno, siendo la Iglesia la principal involucrada en ello, sobrando los indicios que muestran su actitud protectora. Amparó a la feligresía en lo que pudo. Y a riesgo de la vida de sus miembros trató de dar soluciones al problema, franqueando la entrada a sus templos y asistiendo a los enfermos. Luego, durante la revuelta urbana, abrió su granero en

la esperanza de abaratar el coste de la hogaza de pan. El Prelado, fray Domingo Pimentel, hizo lo posible por aliviar el sufrimiento de sus fieles. Sin embargo, la calma se impondrá por la fuerza, con el ejercicio de su autoridad por parte del Asistente, quien, pese a ello, no cejó en su empeño por reconducir la situación, atenuando la necesidad de cereal. Él mismo tenía la idea de “que el total remedio consistía en enviar mucho pan”, y asistido por algunos de sus colaboradores, logró hacerlo llegar a la ciudad<sup>4</sup>. La propia Corona ordenó a sus representantes en la ciudad –bien el juez de la Audiencia de Grados o el alcalde de su casa Cuadra–, que pugnaran por

*abrir el comercio de granos y proceder en el negocio que de yusso en esta nra carta se hara mençion salud y graçia... [pues] nos fue hecha rrelaçion que despues que auia padecido tantas calamidades de hambre y peste y otras tan notorias y sensibles quando para su alibio esperaba una gran cosecha este preste año se le abia desbaneçido assi por los pecados del pueblo como por la maliçias del los colaboradores de los lugares de aquella prouinçia que hallandose tan sobrados con las grandes bentas que le abian hecho de los que tenian estos años por gosar aun de mayor conbenensia los abian estancado y serrado la saca en tal manera que abian subido a tan exsesibos preçios en su alhondiga que pasaban por siete ducados la fanega de trigo y tres la de çebada cossa no bista en tal tiempo y lo que mas temia era que yban creciendo...<sup>5</sup>*

Aunque la ciudad quedó paralizada, pues después de la mortandad que vació barrios enteros, vivió el adormercimiento de su economía. A poco que se purguen las fuentes nos dan noticias como la referida a Francisco Lineta, quien poseía ocho tiendas con sus casas principales en la calle Francos, que estuvieron cerradas, y dos años después “todavía estan las quatro della basias por la falta de jente y comercio”<sup>6</sup>.

Esta crisis de subsistencia deviene en julio de 1652 en lo que se ha dado en llamar el *motín de la Feria*, que representa la culminación de un proceso conflictivo, que se mantuvo larvado durante años en el seno de la sociedad sevillana y estimuló la peste<sup>7</sup>. Ortiz de Zúñiga dedica unas páginas en sus *Anales* para relatar cómo se produjo esta revuelta ciudadana. Una ciudad de “triste semblan-



Fig. 2. José Maldonado Dávila y Saavedra. *Tratado verdadero del Motin que huvo en la ciudad de Sevilla este año de 1652* (AHPs, ES.41003.AHPSE/2.1.2 // Piezas aisladas, 28796)

te... llena de sustos y desconsuelos”, temerosa de que en el verano repitiera el brote<sup>8</sup> (fig. 2).

El motín no fue asunto menor. La ciudad sufrió intensamente los efectos sobre el cotidiano desenvolvimiento. Luis Méndez de Haro, conde-duque de Olivares, aludía en carta autógrafa, dirigida a Bernardo de Valdés, a “los alborotos de la plebe” y “las inquietudes desa çidad”<sup>9</sup>. A modo de ilustración, recordemos un caso singular y representativo a la vez. El de Juan de Villasís y Sandoval, “que murió del mucho trauajo y cansancio q tubo en el tiempo que asistio sirbiendo a Su magd en el tumulto y alboroto que vbo en esta ciud por el mes de mayo del año passado de mil y seisos y cinçta y dos asistiendo en el cuerpo de guardia Armado y con toda prebencion de que se le ocasiono un corrimto al pecho que le fue continuando hasta que murio”<sup>10</sup>.

Al fin no hubo más remedio que aplastar la “sedición” por la fuerza. La detención y ajusticiamiento de los líderes de la revuelta fue definitivo





Fig. 3. Fray Pedro de Tapia. Grabado del libro *El siervo fray Pedro de Tapia*, de Antonio de Lorea, 1676

para concluir con el problema y empezar a superar la situación<sup>11</sup>.

Volviendo sobre una de las figuras estelares del momento, que brilló en tan mortecino ambiente, el Arzobispo, cabe señalar que cumplió con su misión pastoral, en los pocos meses que ocupó la sede sevillana. Su cercanía al poder político le llevó a Roma, donde finalmente concluyó su carrera, al recibir el capelo cardenalicio de manos de Inocencio X, siendo sustituido en la sede sevillana por fray Pedro de Tapia, una vez normalizada la vida ciudadana en enero de 1653. El nuevo mitrado se convirtió en una figura providencial en el proceso de cicatrización de las heridas de su redil. Ortiz de Zúñiga, siguiendo probablemente a su biógrafo Lorea (1676), lo tuvo en mucha estima, reconociendo su labor meritoria, "mezclando diestrisimamente el zelo con la suavidad"<sup>12</sup>. Además, hay que celebrar la actitud de este prelado con respecto a la nueva fábrica del Sagrario, el edificio más representativo del nuevo tiempo que estamos analizando. A Tapia hay que atribuirle una parte del cambio barroco de este recinto. Él fue el primero en enterrarse en el panteón de los arzobispos<sup>13</sup> (fig. 3).

Frente a estas comprometidas autoridades, la del Asistente, don Diego de Cárdenas y Herrera, fue poco más que irrelevante en la gestión de la crisis epidémica, ni más ni menos que otras autoridades como el Corregidor o los Caballeros Veinticuatro. Todos ellos se vieron igualmente sobrepasados por los sucesos<sup>14</sup>.

#### *Un rastro casi imperceptible*

Y si volvemos la mirada hacia nuestras figuras estelares, los artistas, todavía queda mucho por aclarar acerca de la incidencia de la peste sobre sus comunidades, así como las escuelas creativas. Personalmente, me he ocupado de los pintores que efectuaron el tránsito a un nuevo tiempo y tomaron la crisis de salud como una oportunidad para insertarse en un medio por entonces saturado. No hay cifras, pero sí referencias fiables que apuntan en la dirección de que los talleres artísticos tuvieron durante la primera mitad de la década, y a pesar de todo, alguna carga de trabajo. La peste, lejos de acabar con el sistema productivo, motivó un cambio trascendental, que he podido apenas rastrear en las fuentes documentales. La desaparición o decaimiento de viejos maestros y su sustitución por otros, jóvenes, recién examinados, que se harán cargo del refuerzo de las nuevas líneas creativas. Murillo, por edad, resistió el embate de la plaga, aunque tuvo muertos en su familia. Además se benefició de la protección del arzobispo Agustín Spínola, quien en cierto modo le facilitó el acceso al templo mayor para atender importantes encargos, siendo clave los lienzos de san Isidoro y san Leandro (1655). En la catedral tuvo la oportunidad de desarrollar un arte nuevo que se ha entendido influenciado por Herrera el Mozo. Nos faltan datos para precisar cómo fue ese giro artístico. Por ejemplo, qué hay de Francisco López, con quien compartió el encargo que el cabildo le hizo para recopilar noticia de las imágenes existentes en la ciudad de San Fernando<sup>15</sup>. El documento que se generó en ese momento nos regala una información valiosa en relación con el sentir de los pintores de vanguardia. Aludía López, que a la sazón tenía 52 años, con diez, conoció a Vasco Pereira, alababa sus pinturas en Santa María de las Cuevas en términos tan positivos como que "eran de lo mejor que



Fig. 4. Ignacio de Iriarte. *Paisaje con pastores*. Oil. Madrid, Museo del Prado, 1655

pintaba el dicho "... y añadía que pintaba "siendo viejo muy diferentemente"<sup>16</sup>.

Al margen de estas personalidades artísticas sobradamente conocidas, fueron muchos los creadores que sufrieron en sus carnes y en sus conciencias los efectos de la peste y de la quiebra del mundo en que hasta la fecha habían vivido. Como he adelantado, el cambio generacional que se produjo dentro de la comunidad de pintores tiene su secuela en determinados signos en la evolución de la pintura local a partir del cincuenta. Sutiles cambios en temáticas, como la paisajística, tienen que ver con ello, como se ha podido verificar con el plantel de artistas recién examinados. Pero no podemos pasar por alto un detalle que, no por quedar perdido en las fuentes, dejó de tener su influencia en el orden artístico sevillano: las vivencias personales de todos y cada uno de los maestros. Valga el detalle, uno de tantos que podríamos traer a colación, el del dorador Antonio de Páez, a quien le tocó acompañar en su muerte a José Suero, siendo testigo en la declaración de sus últimas voluntades<sup>17</sup>. Bartolomé López de Aedo falleció en la coyuntura, también tuvo que forzar una declaración testamentaria de carácter "nuncupativo", pudiendo haberse involucrado en el acto algunos de sus conocidos, como Francisco Caro, Diego de Velasco o Alonso García<sup>18</sup> (fig. 4).

El tiempo de crisis, iniciado en 1649, es más o menos largo, en función de los parámetros elegidos para las métricas. E igualmente su incidencia no fue igual para todas las artes. Notoria fue, por ejemplo, con relación a la producción libraria. Se ha hablado de "la decadencia material del libro" e incluso de portadas de "épocas de crisis"<sup>19</sup>.

Más abajo volveremos sobre la particular situación de la albañilería y la arquitectura, pero consideremos en este punto un detalle de respuesta necesaria a la crisis: las intervenciones "paliativas". Operaciones "quirúrgicas" sobre espacios sagrados que habrían de realizarse en la medida en que el conflicto entre las urgencias administrativas y las complacencias religiosas lo permitieran. Valga el caso que se dio en la parroquia de san Juan de la Palma, que en 1649 sufrió una importante reforma a nivel de solería, tanto en el cuerpo de iglesia, como en el coro. El maestro Alonso Ortiz de Viedma asumió la obra, que cifró en 1771 reales<sup>20</sup>. Me pregunto si estuvo motivada la intervención por la epidemia, en la necesidad de dar tierra a los hermanos de las cofradías.

Otra situación que se produjo con el fallecimiento de algunos maestros que tenían a su cargo obras, es el del traspaso o paralización de las mismas. Valga uno de tantos casos, el que se dio con el retablo del comulgatorio de san Basilio, que Juan de Torres contrató. Su viuda, María de



Fig. 5. Juan de Valdés Leal. *In ictu oculi*. Ol. Sevilla, Hospital de la Caridad, 1670-1672

la Encarnación, nuevamente casada con un zapatero, tuvo que hacer frente a la finalización de este<sup>21</sup>. Evidentemente, quedaban fuera de lugar las estipulaciones de índole estilística. Y no fue la única obra en proceso, truncada por la peste.

### I/Vuelta al orden

No hay duda del duro impacto de la peste sobre una sociedad no especialmente saludable. La mortandad fue grande, tal como se ha contado y de alguna manera se ha podido medir. La crisis económica aparejada, fue tan profunda que a punto estuvo de dejar a Sevilla fuera de este orden global en que se había situado por su lugar en la red mercantil hispana. No bien el contagio fue remitiendo se pudo ver un panorama muy negro, con una ciudad herida, en estado agónico, y en parte vacía. Lo cuentan las crónicas, que se hacen eco del vaciamiento de barrios enteros. En su momento me hice eco del recuento efectuado por orden gubernamental en tres de los sectores más perjudicados en semejante coyuntura<sup>22</sup>.

#### *¿La arboleda perdida?*

Además, la peste despertó ciertos terrores asociados a los espacios que, de un modo u otro, se relacionaron con el contagio. A modo de ilustración recordemos las cautelas que se tuvieron

con los lugares que se sabían contaminados o relacionados con fallecimientos. He ahí un ilustrativo caso, el de los mayordomos de las cofradías Sacramental y de Ánimas de Onmium Sanctorum, Pedro Romero y Pedro Bermúdez, que enfrentaron una causa criminal por “desir aber abierto las bobedas de la dha yglesia donde estaban enterrados algunos cuerpos apestados”<sup>23</sup>. Y más sorprendente la cautela que hubo de tener Jerónimo de Arredondo Agüera, Contador de Resultas de Su Majestad, pues encargó dos camas de granadillo y dos espejos para remitiría a la Corte y tuvo que asegurar que “es nuevo y sin estrenar, sin hauer estado en sitio ni donde aya auido mal de contagio...”<sup>24</sup>.

Terrores que afloraron en múltiples circunstancias y se manifestaron también a través de las artes. De entre las múltiples referencias que se presentan como secuelas sobre las mentalidades de la época, cabe resaltar la imagen de la muerte en forma de cadáver o calavera. De alguna manera la más impactante representación cadavérica en el arte sevillano se produjo de la mano de un artista que había sufrido las consecuencias de la peste, Valdés Leal, a instancias de un encargo promovido por un patrono que tampoco pudo superar las vivencias personales, Miguel de Mañara. En sus dos famosas vánitas, *In ictu oculi* o *Gloriae finis mundi*, juega con el esqueleto como prefiguración de la muerte como alegoría, pero también con los cadáveres en sus ataúdes, envueltos en sudarios y con los insectos iniciando su tarea. No faltan antecedentes en la configuración de estas obras, bien que en la base habría que considerar la travesía del 49 (fig. 5).

Y hablando de imágenes de muertos, ¿qué decir del lienzo del carnero de las Cinco Llagas? ¿quién y por qué se hizo este relato visual? Una vista caballera de la fantasmagórica situación, de lóbrega pintura, de tintas que refuerzan un celaje con nubes que más parecen el humo que anuncia un incendio. Los cadáveres, envueltos en sus sudarios, se reparte por doquier, diseminados entre los grupos humanado. Como he avanzado, resulta una imagen poco menos que desconcertante, por cuanto los vivos se desenvuelven con una naturalidad inapropiada en el lugar y el momento.

Y frente a esta extravagante interpretación de un entierro comunitario, otro retrato de ciudad



Fig. 6. Anónimo. *Vista de Sevilla*. O/l. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, h. 1660

realizado algunos años -quizás meses- después, que en cierto modo no se encuentra libre de los efectos de la peste. Me refiero a la vista del puerto de Sevilla y que pertenece a la colección Focus (fig. 6). Y, al margen de la divergencia cualitativa entre ambas obras, muy superior en el segundo de los lienzos, hay que poner la atención en otra instantánea que habla de un orden que, supuestamente, se ha trastocado con la crisis del 49: el económico. La principal fuente de riqueza de la ciudad se presenta a través de este cuadro, pero también una galería de tipos humanos, que se exhibe orillando el escenario principal, a modo de retrato colectivo. Se ha dicho que la obra pudo haber sido realizada por un artista holandés, a expensas de algún agente comercial extranjero, que ante todo quiso tener un retrato de tan importante puerto<sup>25</sup>. En cierto modo, se trataba de recuperar la imagen de una arboleda, en metafórica alusión a los palos de los navíos. En las fechas en que pudo realizarse esta obra, Sevilla pierde relevancia al lado de Cádiz, en relación con el tráfico colonial. Sin embargo, no son pocos los holandeses en ella establecidos con tratos comerciales, algunos tan conocidos como Josua van Belle o Gaspar Pluym<sup>26</sup>.

La comparación con las fuentes grabadas, las vistas de Mathäus Merian y de Rombout Van den Boyen (fig. 7), en las que se han visto las bases de composición y representación, evidencia dos detalles significativos: ante todo, la presencia de embarcaciones que siguen unas pautas muy similares, entre las que se alinean embarcadas y las que transitan por el río, bien de llegada o de salida. El Arenal siguió siendo el sostenedor de la vida económica de la ciudad. Y las fuentes alternativas a las propias de Indias, hacen pensar en la continuidad del flujo de plata a la ciudad pasada la mediación de siglo<sup>27</sup>. Pero al fin el fraude se impone, con el consiguiente ocultamiento de información precisa en los registros de entrada de bienes. Para la década de los setenta, cobra sentido el comentario de un viajero asiduo, el carmelita fray Isidoro de la Asunción, que llega a decir: "todos los cargadores y los que pasan en la flota procuran ocultar cuando pueden y pasarlo sin pagar derechos; y es mucho más de lo que importan los indultos"<sup>28</sup>.

Mucho se ha escrito sobre la ciudad que puso a prueba su resiliencia durante el contagio, y que llegó a la quinta década del siglo mermada en su pujanza económica. Y aun así tardaría en perder





Fig. 7. Mathäus Merian. *Hispania vulgo Sevilleae urbis toto orbe celeberrimae primariae effigies Hispaniaeque*. Talla dulce. Frankfurt, 1683

su esencia, que la convirtió en una nueva Babilonia, tal como Lope de Vega cantó:

*Eso hay en el Arenal,  
¡oh, gran máquina Sevilla!  
¿Esto sólo os maravilla?  
Es a Babilonia igual!*<sup>29</sup>

Una idea que sedujo a Miguel de Mañara, si bien volvió sobre el parangón con un sentido más amargo, al reconocer en su testamento, al final de sus días, haber servido “a Babilonia”<sup>30</sup>. En efecto, esa Babilonia que había podido conocer desde su juventud y, sobre todo, contemplarla desde la institución donde se refugió, el hospital de la Caridad, que se erigió a la sombra de las atarazanas y con puerta al Arenal.

El caso de Mañara es relevante, por demás, dada su posición en la ciudad y su evolución personal, que refleja en cierto modo lo que ocurrió con el conjunto de la población. Se le ubica en el ámbito público ya en 1649, con sólo 22 años. Vinculado, entonces, al Concejo y la Universidad de Mercaderes. Además, de tener una posición de privilegio dentro de la Orden de Calatrava<sup>31</sup>. Desde 1655 figura como miembro de las juntas del Consulado, por lo que fue comisionado a la Corte un año más tarde, retornando en 1658 como caballero Veinticuatro, en representación de la ciudad para felicitar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero. Pero tan brillante trayectoria quedó frustrada con el fallecimiento de su esposa, en septiembre de 1661. A consecuencia de ello sufrió un proceso introspectivo que le llevó, finalmente, a encarnar el espíritu de la cultura

barroca tal como se manifiesta en su propia obra, la iglesia del hospital de la Caridad<sup>32</sup>.

*Una década para curar heridas y restituir el orden*

La década de los cincuenta, sobre todo en su primera mitad, transcurrió salpicada por el brote de peste, la carestía económica y el posible extravío de los artistas en su nebulosa creativa. En la práctica fue un tiempo dedicado a la cura de heridas y de retorno a una normalidad que quizás no llegara como se esperaba. Todavía en el verano de 1650 se temía la reproducción del brote. Y aún en el cincuenta y cinco no eran pocos los pintores que pugnaban por abrir tienda en un mercado que podría estar desarticulado. Al respecto son muchos los matices que permitirían cambiar nuestra visión de esa realidad. Una realidad que a través del parco relato notarial pudiera parecer de retorno a la cotidianidad previa al contagio, aunque una mirada crítica genera dudas, pues permite sospechar que pasarían años antes de que ello ocurriera.

Al arzobispo Pedro de Tapia le tocó en suerte arreglar las costuras de la lacerada piel sevillana. Su indomable espíritu derrochó generosidad al punto de no buscar otra cosa que el beneficio de los necesitados, poniendo mucho cuidado incluso en favorecer a las mujeres. Lorea, que conocía bien esta actitud, dijo: “Buscaba con sus limosnas el remedio de la necesidad, no su crédito, ni sustentar con ellas a olgaçanes, quando sobran tantos en todas partes, padeciendo calamidades, y miserias”<sup>33</sup>.

Don Pedro era dominico, poco dado a la ostentación y la alharaca, pero sintiendo como obligación asistir a su rebaño más menesteroso. En él encontró su mejor aliado para dar cumplimiento a sus compromisos con la fábrica catedralicia Alonso Ramírez de Arellano. Ante todo, logró de su munificencia el aporte de veinte mil ducados que, con otros tantos había aportado su antecesor, permitió rematar al fin la fábrica del Sagrario, que llevaba décadas en un proceso constructivo iniciado décadas antes, con don Pedro de Castro<sup>34</sup>. De quien le precedió en la sede, Pimentel, supo de los beneficios del trato directo con los fieles. Llegó a decirle, de cara a sus visitas pastorales, que cambiara de actitud con relación





Fig. 8. Lucas Valdés. *La Virgen del Rosario preside la batalla de Lepanto*. O/I. Iglesia de la Magdalena, 1709-1715

a ellos, "que mudase de traje, pues venia a tierra más distinta, que distante, pues la umildad que era de exemplo en Castilla, seria de poca estimacion en Andalucía, donde era menester portarse conforme al natural de la Prouincia"<sup>35</sup>. Recomendaciones que siguió en el cumplimiento de su ministerio en la primavera de 1654.

#### *El bálsamo espiritual*

La Iglesia que había sido muy diligente y activa en plena crisis, cediendo espacios, dando sustento y confortando anímicamente, empujó desde distintos ámbitos la renovación de ciertas formas de culto mayoritarias, sobre todo, el Rosario y la Inmaculada, sin olvidar el culto universal a San Fernando. El proceso de reivindicación de la imagen de Fernando como santo, en que se involucró Murillo, se frustró con la peste. Sin embargo, se siguieron moviendo los hilos de la causa, al punto de que en 1655 Roma asumió el culto inmemorial del santo rey.

La terrible coyuntura se hizo notar en la reorientación de valores sociales. El sentimiento de ser tan vulnerables y no tener una defensa física frente a la acometida del agente contaminante, dio más sitio a la religiosidad más recalcitrante. Prácticas religiosas impregnadas de pietismo, respuesta a veces incontrolada en semejante situación<sup>36</sup>. En algún caso con miradas al pasado, como la celebración de la batalla de Lepanto,

como hizo la hermandad de la Oración en el Huerto, del colegio dominico de Montesión, en octubre de 1656, pintando para la ocasión un anónimo pintor –que se ha pensado era Murillo– unas sargas<sup>37</sup>. Sin saber cómo se concretó semejante escenario naval, cabe pensar en referentes que por entonces circularon por algunos centros artísticos españoles, como Toledo. En nuestra ciudad tenemos un modelo más tardía de Lucas Valdés, que en a la postre es una recreación de poder naval hispano (fig. 8).

El estímulo al culto sacramental es una de las más claras manifestaciones de esta nueva sensibilidad postraumática. A principios de 1651 Miguel Cid contribuye a la exaltación eucarística con la fundación de una fiesta en San Martín<sup>38</sup> y otra en *Omnium Sanctorum*<sup>39</sup>. Sin embargo, fue el dogma de la Inmaculada Concepción el que más vibró en el corazón de los sevillanos. El estímulo al culto concepcionista es notorio en los primeros años de la década. La demanda espiritual tras el contagio creció a instancias de los franciscanos y de un meritorio fraile, fray Juan de Quirós, siendo Murillo el gran intérprete de la matriz artística, que fijó en un lienzo, el mismo que presidió la iglesia conventual a partir del verano de 1651<sup>40</sup>. Asimismo, otros personajes tomaron parte en la empresa, como el duque de Arcos, que llevó a reclamar al gran artista para que le hiciera un trabajo en su villa, Marchena. Y aun cuando no ha podido verificarse cuál fue la encomienda de

los Ponce de León, se ha pensado que podría ser la que guarda hoy en día el Louvre<sup>41</sup>.

#### *La ficción como itinerario*

Al fin, el arte da continuidad de este trastoque y respuesta a una nueva inquietud comunicativa. El abanico de posibilidades que se abre a partir de estas ansias expresivas, se manifiesta en todos los ámbitos de la creación artística y literaria. Y en este sentido considero fundamental el lugar ocupado por el mundo del teatro. Y, sin embargo, a la luz de los documentos, los corrales dejaron de ser escenarios para la comedia y lo fueron en exclusiva para la tragedia. Las cifras de muerte en estas viviendas colectivas fueron elevadísimas<sup>42</sup>. A pesar de ello, todo apunta a que, aun en plena crisis epidémica, los autores de comedias y los actores y las actrices, siguieron dando muestras de la vitalidad de este arte. No faltan referencias documentales a acuerdos laborales entre autores y compañías para seguir con la actividad, incluso en el vórtice de la epidemia. Igual es una clara muestra de la vitalidad del teatro, como la necesidad de afrontar la crisis de vida con una ficción alternativa. En el verano del cincuenta el autor de comedias Francisco de Castro acordó con José Rafael, a cuyo cargo estaba el corral del Coliseo, efectuar cuarenta representaciones<sup>43</sup>. El contrato especifica que en modo alguno se habría de actuar en la Montería, lo que pone de manifiesto el hecho de que seguía siendo un lugar alternativo muy popular. Así lo reflejan los documentos, los mismos que aluden al éxito de convocatoria tras de la epidemia. La Corte está en el horizonte de varias de las compañías teatrales. Recordemos el caso de Luis López, autor de comedias, quien en septiembre de 1652 realiza una "gira" por Córdoba y la Corte<sup>44</sup>.

La capacidad transmisora del teatro es indudable. Y así, contrariamente a lo ocurrido dos décadas más tarde, la comedia llegaría a ser celebrada por la propia Iglesia. No de otro modo se explicaría el hecho de que la orden de san Juan de Dios, en su convento hospital de la Misericordia de Cádiz, contratara al autor de comedias Pedro de la Rosa, para que con su compañía representara treinta comedias diferentes<sup>45</sup>. El parentesco de este arte dramático con el arte de la representación litúrgica, de manifiesto en los

autos sacramentales, está claro y la conectividad es plena<sup>46</sup>.

#### *Oratoria y narrativas barrocas*

El teatro es mucho más que Calderón y el Coliseo madrileño, más que la Montería y los pasacalles del Corpus. Es un arte "total", que incluso traspasó los muros del ámbito sacro. Con toda clarividencia lo expuso Juan de Zabaleta, en *El día de fiesta por la tarde* (Madrid, 1660):

*Quien hubiera gustado de un Templo sin gente podrá decir quàn celestiales gustos están allí escondidos... Si alza los ojos a los Altares verá las Imágenes de muchos Santos; quédense mirándolos a ellos en ellas, y ellos con la acción en que están figurados representan vivísimamente muchas de sus virtudes. El templo se vuelve teatro y teatro del Cielo. No entiende bien de teatros quien no dexa por el Templo el de las Comedias<sup>47</sup>*

Y es que en los templos también se dramatizó, siendo uno de los ámbitos primordiales de esta teatralidad sacra, el púlpito, donde el orador despliega su talento persuasivo y su capacidad comunicativa. Y así la retórica que en este siglo se "literaturiza", tanto por la "densidad conceptual" como por el desarrollo del "ornato". Los jesuitas, conocedores de las ilimitadas posibilidades de la oratoria, despliegan todo un arte que se ha sintetizado en estos términos:

*Es cierto que la oratoria de este siglo insiste mucho más en la ilustración deleitosa, en la sensibilización y en sentimentalización de los mensajes que en la fuerza persuasiva de los argumentos racionales para doblegar la voluntad. Se trata, en definitiva, de una actitud muy barroca que pretende impresionar y mover deleitando, persuadir más que de convencer desde con pruebas racionales<sup>48</sup>.*

Llevando a lo límites este arte expresivo, fray Luis de Granada puso las bases de la teoría de tonos, para que la desarrollara el padre Escardo, que llegó a dar indicaciones sobre las destrezas del predicador, explicando que "De la voz que ha de usar el predicador en cada parte del sermón, ó de los Tonos, y de que vicios se ha de guardar en la pronunciación"<sup>49</sup>. Al fin la conexión entre la oratoria y el arte se hizo precisa, porque fortalecía el mensaje o bien permitía su pervivencia en el tiempo. Además era preciso conjugar el riesgo

que entre un público adocenado tenía la repetición de los sermones con el fin de facilitar la asunción de la palabra de Dios. Y así “la predicación, en términos de “retórica sacra”, encontró su última vía de sobrevivencia en el arte”<sup>50</sup>.

Esta teatralización de la liturgia, con la que el fiel es espectador, puede estar en la base de la reducción de los sermones impresos durante la segunda mitad del XVII<sup>51</sup>.

#### *Un nuevo orden artístico, con el agotamiento de un sistema*

Quizás sea el retablo donde mejor se pone en claro la respuesta artística a una necesidad expresiva y conceptual. El sistema tetrástilo contribuyó a organizar el relato bíblico o hagiográfico en los altares mayores de las iglesias. Se atribuye a Felipe de Ribas la aportación más genuina de la retablistica de mediados de siglo. El retablo mayor de los mercedarios, de 1646, es novedoso. Dabrio resalta que con esta obra “el arquitecto dará un paso hacia adelante, al concebir una estructura de gran tamaño articulada por un orden gigante de columnas, que presentan como novedad el fuste salomónico, utilizado en Sevilla antes de ahora sólo con carácter decorativo, pero no estructural”<sup>52</sup>.

El salomónico podría ser el signo del nuevo tiempo. Se ha considerado el retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera, construido entre 1636 y 1639 con traza de Alejandro de Saavedra, aunque se ha sugerido que pudo ser el flamenco José de Arce, que se ocupó de la labor escultórica, quien pudo motivar la introducción de ese elemento en la nueva arquitectura en madera. Su paso por Roma bien podría justificar esa influencia<sup>53</sup>. También se tiene a Cano como otro de los introductores del salomónico. Valgan sus dibujos sobre la “Puerta Salomónica” o el detalle de retablo con columnas “tuertas”<sup>54</sup>. En este sentido habría que al menos sospechar en la “conciliación” ideológica entre un conjunto de artistas que coincidieron en tiempo y lugar, entorno al retablo nuevo y a mediados del XVII. A Saavedra se le ha atribuido la paternidad del primero de los retablos salomónicos en el antiguo reino sevillano. Tuvo a su lado a Arce. En la catedral vieja de Cádiz coincidió con el escultor Alonso Martínez y Juan Gómez Couto, dorador, quien a su vez trabajó con Martín Moreno. Y al fin el vínculo con

Felipe de Ribas y, lo más importante, la relación de maestro-discípulo entre Saavedra y Bernardo Simón de Pineda (1651). Un desarrollo que involucra la periferia sevillana, como a la sazón eran ambas ciudades gaditanas.

Con todo este debate formal no podemos pasar por alto los condicionantes expresivos. Hay quien ha observado que hacia 1650 se produce un cambio, con un “desinterés argumental” y un “reforzamiento elocutivo”. Un reforzamiento del adorno como forma de persuasión, con un juego en la disposición de los nichos, desajustados los centrales respecto de los laterales como forma de dinamizar la lectura. Al fin la lectura de esos libros abiertos sigue dando sentido a la trama organizativa del retablo<sup>55</sup>.

Martín González hacía otra interpretación en la manera de conducir la lectura en el retablo, al considerar la ruptura de la horizontalidad en la disposición de los cuerpos, que refuerza el barroquismo en los retablos<sup>56</sup>.

Y con el retablo el conjunto de las artes involucradas. La arquitectura que se plantea como mero estructurador de contenidos, para facilitar la lectura del repertorio hagiográfico. Hasta tanto no se adopte las nuevas estructuras de altares con baldaquinos, de la mano de Pineda, estas construcciones no son más que una amalgama de piezas, obra de artífices de muy diversa formación. En este punto resulta cuando menos significativo resaltar el papel jugado por los pintores-doradores. La policromía implica una operación global, que atañe tanto a las estructuras como a los elementos figurativos, cuando no el muro inmediato, pero también una actividad parcial, diferenciado elementos arquitectónicos, de los decorativos y los figurativos. Todavía a principios de la década de los cincuenta, se contratan operaciones parciales sobre las esculturas. Como nos descubre el acuerdo firmado por Francisco de Fonseca, con el convento de Santa Clara de Carmona, “el estofar, dorar y encarnar nueue cuerpo de santos y seis niños y dos tarjas para el retablo del altar mayor del dho convto que los seis niños y dos tarjetas se computaron por dos cuerpos”<sup>57</sup>.

*Paradigmas constructivos e inercia funcional*

Un pequeño detalle que testimonia cómo en la década de los cincuenta, la ciudad ha de recuperar su equilibrio, con medidas paliativas, algunas puramente epidérmicas, otras de índole estructural. Revertir la situación implicó al conjunto de los poderes públicos, tanto civiles como eclesiásticos. En el ámbito constructivo, más allá de intervenciones que devolviera la confianza a los ciudadanos hacia los espacios públicos, de los que huyeron para ponerse a salvo y que algún día habrá que analizar, cabe destacar la renovación de la Cárcel Real. Después de la profunda reforma que hizo Pedro Sánchez Falconete del viejo recinto hay que recordar la operación efectuada entre 1659 y 1660 por Pedro del Valle<sup>58</sup>. Evidentemente los conflictos urbanos recientes aconsejaron a los responsables de la institución su mejora.

El Sagrario fue una empresa artística de la mayor relevancia, en que se involucró el cabildo y especialmente algunos próceres locales que comprometieron su persona y dinero, para refuerzo del culto a la Inmaculada, las fiestas asociadas, más luego la adecuada conformación del espacio interior en que tomaron parte artistas que habrían de situarse en la vanguardia artística, como José de Arce, que en 1657 realiza las ocho bultos que se apoya en el antepecho de la tribuna, con la que se trata de renovar una arquitectura que en 1652 no deja de ser anticuada. Un proyecto inicial manierista de Juan de Zumárraga, que respetaron con fidelidad sus seguidores<sup>59</sup>.

Por último, llamo la atención sobre la pervivencia del teatro y los corrales de comedia. En la primavera del cuarenta y nueve fueron cerrados e incluso cancelados los autos sacramentales del Corpus. Y sin embargo no había acabado el año, sin que pudiera garantizarse la seguridad del público, cuando se autorizó la apertura del corral de la Montería. Hasta cinco representaciones fueron permitidas. Sin embargo, ante el evidente riesgo para los espectadores, la Junta de Salud obligó a cancelar los espectáculos<sup>60</sup>.

*Regenerando los talleres artísticos, frente a una demanda aminorada*

La regeneración del taller de pintura, que he podido en cierto modo ilustrar a partir de las

fuentes notariales, se produjo principalmente por la incorporación de nuevos artistas en un número superior a lo que habitualmente ocurría, según las necesidades de taller. No voy a entrar en detalle sobre las prácticas de taller que llevaron a esa renovación, principalmente los exámenes de maestro, pero sí quiero retornar a las conclusiones de aquellos estudios previos. Algunos de los nombres de los nuevos titulares de taller han sido identificados incluso con una producción artística, como Ignacio de Iriarte, que provocó un importante cambio en la evolución del paisaje. De Llanos y Valdés, quien había enviudado en tan aciaga circunstancia, se conoce la macabra serie de cabezas cortadas, aunque son más tardías, cabe pensar en una corriente creativa dramática, en la que se incluye el conjunto de su obra, con especial relevancia de obras con el *San Jerónimo* del Museo, que apoya su libro en una calavera.

En principio, la renovación del taller se produjo con el ingreso de una numerosa serie de nuevos pintores, que se examinaron en los años que siguieron al de la peste<sup>61</sup>. No obstante, quienes lideraron la escuela fueron los maestros de las dos generaciones anteriores que habían logrado salvarse del contagio. El papel de Murillo, por diversas circunstancias, será capital a partir de ahora. No obstante, algunos de los neófitos también lograron situarse en el mercado con reconocimiento de su producción.

Curiosamente, las circunstancias sobrevenidas dieron al traste con el orden gremial y se dieron situaciones tan anómalas, como la que refiere un documento de 1651. Se trata de la cancelación de un contrato de aprendizaje establecido entre el maestro Alonso de Zamora y el iniciado Tomás Toledano. El acuerdo, firmado en 1646, concretaba un tiempo de formación de siete años. Y a falta de los dos últimos, se decidió dar por finalizado el periodo de aprendizaje, al haber cumplido con una ardua tarea creativa, algo que no ha trascendido en otros casos: "Consentia y consso quedandole el dho aprendiz çiento y beinte lienços pintados como le ordenare de a dos baras o dos baras... cada uno acauados en toda perfecçion acauados a satisfaçion suia luego que de acauados los dhos çiento y beinte quadros a de ser y qdar libre como si berdadermte se obiera acauado los dhos siete años"<sup>62</sup>. Quizás no se

trate de un acuerdo de obra en compensación por el tiempo de aprendizaje, sino más bien una propuesta para medir el proceso de formación, el tiempo dedicado a la tarea.

No hay estudios sobre la demanda artística tras de la peste. Evidentemente hubo de resentirse, con la reducción poblacional, pero también con el cambio de sensibilidad. Sería interesante volver sobre ella para tratar de explicar la evolución del arte en esta década. Hasta qué punto esa demanda condicionó la producción de los artistas.

Ante todo, cabría considerar el fallecimiento de algunos promotores, con lo que probablemente hubo de producirse mermas en los pagos, pese a las garantías legales. Quizás fuera la razón de que un artífice tan popular en la época con Blas de Escobar, a quien se le confieren diversos contratos en la fecha, como el retablo principal de los mercedarios gaditanos, tuviera que pedir prestado a su colega Alfonso Martínez hasta 158 pesos y medio<sup>63</sup>.

A nivel de escultura he podido conocer cómo en el tiempo de la peste y meses sucesivos, la mortandad dejó muchos encargos sin entregar. En abril de 1654 el escultor Manuel de Morales dejaba expuesto en su testamento la situación personal vivida a raíz de la epidemia, con varias obras realizadas a demanda de su clientela y que en algún caso no logró cumplir por fallecimiento<sup>64</sup>. La venta en tienda, más habitual de lo que se refiere en las crónicas, pudo verse muy perjudicada con esta dramática coyuntura. Y de otro lado, muchas de estas obras menudas que transitaban por esta vía comercial, acabado su itinerario en los ámbitos conventuales y eclesiásticas, cuya relevancia se hizo notar, al contrario de lo que ocurrió en otros ámbitos de la privacidad.

Algunos pintores aprovecharon la coyuntura para separarse del maestro y poner tienda propia, como ocurrió con Juan Rodríguez Mejía quien planteó el examen como el modo de poner orden en su situación profesional: "Digo que yo a muchos años que uso el arte de la pintura y por la estrechesa de los tiempos no he podido de examinarme y atento a mi mucha pobreza suplico a Vsa sea servido a darme licencia para usar el dicho arte por el tiempo que Vsa fuese servido en que recibiere merced de su grandeza"<sup>65</sup>. Sin embargo, por otro escrito, presentado por Luis

de Silva al cabildo secular, en el verano de 1676, tenemos noticias de la actitud coercitiva de los del oficio con quienes ejercían sin título: "Para sustentarme y a mi mujer y dos hijos trabajando en el oficio de pintor haciendo algunos cuadros o floreros que me encargan y es así que por los veedores del dicho oficio me han hecho y me hacen muchas extorsiones y amenazas de quitarme los útiles de mi arte"<sup>66</sup>.

La crisis pudo motivar cierto reacomodo de los talleres artísticos. Algunas de las collaciones más afectadas por el impacto de la peste, que dieron asiento a importantes sectores de la producción artística, como las que arriman a la línea de muralla, como la de *Omnium Sanctorum*. Precisamente, la calle de la Feria, que se adentra en San Juan de la Palma, a cuyos flancos se situaban muchos obradores de pintura, hubo de sufrir el más duro revés. Y, sin embargo, las collaciones de San Bartolomé y San Nicolás, que tampoco lograron abstraerse de ese mismo envite, mostraron en los primeros años de la década cierta mejoría. A fines de 1650 se coloca el lienzo de Murillo de la Santa Cena en su altar. Y por esas mismas fechas el maestro, recién salido de la dolorosa coyuntura, se estableció en san Nicolás, en cuyo padrón consta en 1651, acompañado de sus dos aprendices, Juan Jacinto Guerra y Juan López Carrasco<sup>67</sup>. Es evidente que el comercio de Indias, que había marcado este territorio como de su propiedad, tuvo una más rápida y mejor respuesta inmediata tras la calamidad. Aun cuando se habla del empobrecimiento de la ciudad y de las graves mermas en su tráfico con Indias, muchos de los traficantes repartidos por estos barrios colindantes con el de Santa María la Mayor, actuaron con mayor agilidad para salir de la sima.

No podemos dejar de lado una circunstancia relacionada con el consumo privado de arte, que tiene que ver con la pervivencia de los usos tradicionales en los espacios domésticos. Ello motivó la dotación artística de los mismos, manteniéndose la capilla y el estrado como espacios para alojar las obra de arte sacro. Y el patio, más que el vestíbulo, mantendrán su vínculo con el arte profano. Hay documentos que hablan de la existencia en los hogares a principios de los cincuenta, de bodegones de procedencia flamenca, referidos como "nuevos"<sup>68</sup>.



## II/Los sesenta y el nuevo sistema creativo

El año sesenta fue muy significativo para la ciudad y su población. Y justo empezó poniendo el broche a una década desconcertante. Lo puso el auto de fe celebrado a mediados de abril de ese año<sup>69</sup>. Hasta ochenta fueron los reos, en su mayoría, acusados de judaizantes. El lienzo, que es de propiedad privada, primero se encargó a Francisco de Herrera el Mozo, aunque debido al elevado precio en que se tasó, fue traspasado a otro artista, quien probablemente es el que lo hizo en gran parte<sup>70</sup>. De otro lado, hay que significar la celebración en Sevilla del acuerdo de paz de España con Francia. Señalándose la efeméride con “fiestas y común alegría”<sup>71</sup>.

Hablamos de los sesenta como un nuevo tiempo en que los procesos creativos del cincuenta se concretan en un código formal. Como punto de partida, siguen una serie de indicaciones.

### *Al cabo de la Corte*

En Madrid se produjo la confluencia de diversas corrientes creativas, en convivencia con una nutrida e influyente élite socioeconómica, que dio protección a algunas de las iniciativas que acabaron en cambios sustanciales en el arte cortesano y en su proyección hacia la periferia. En este sentido hay que considerar la importancia del teatro en la Corte y su incidencia en el desarrollo general de las artes locales. La *quadratura* que se asocia con la escenografía, propia de un nuevo arte amparado por Calderón y su escuela, tuvo un extraordinario desarrollo por el aporte de dos grandes maestros boloñeses, que había acudido al llamamiento de la Corona. Mitelli y Colonna tuvieron una influencia notoria en la proliferación de este arte. Pero también hay que considerar la alternativa de Herrera el Mozo, con un concepto más cortonesco en sus propuestas creativas. En la década de los cincuenta, en la conjunción de todo esto, surge una nueva pintura escenográfica<sup>72</sup>.

En el caso de Mitelli y Colonna, se tiene noticia de su labor en el Alcázar y en el Palacio del Buen Retiro, a partir de 1658<sup>73</sup>.

En el ámbito cortesano se acrisolan las nuevas formas e ideas artísticas que harán suyas los más destacados artistas locales. Retrato como géne-

ro de preferencia, perspectiva y geometría en el arte, dibujo como soporte de la creación. Y por encima de todo un concepto que se concreta en este momento, el de la integración de las artes. Santa María la Blanca es el ejemplo.

### *El periplo cortesano de dos maestros: Murillo y Valdés*

También la Corte ejerció su influencia sobre este lado de la periferia, por lo que respecta al arte, de la mano de un conjunto de ideas que circularon de uno a otro, con la intermediación de varios artistas, principalmente Murillo y Valdés Leal.

Con seguridad hubo de tener influencia en el devenir de escuela el viaje de Murillo. Palomino, que seguramente tenía información de primera mano, alude a que el viajero “vio repetidas veces las Eminentes Pinturas de Palacio, y del Escorial y otros Sitios Reales, y Casas de Señores; y Copió muchas de Ticiano, Rubens, y Vandic... no descuidándose en el dibujo por las Estatuas, y en las Academias de esta Corte...”<sup>74</sup>. La historiografía reciente ha confirmado dicha estancia en 1658, confirmándola un documento notarial del 30 de abril<sup>75</sup>.

Para Murillo fue importante la estancia cortesana, tal como se puede verificar a través de su arte, por el reforzamiento técnico, con atención al dibujo como base de sus creaciones, lo que asimismo le llevó a fundar la Academia de la Lonja. Y también fue muy importante esa experiencia por lo que respecta a la redefinición del retrato como género artístico de especial significación. Hay mucho de leyenda en relación con la estancia cortesana del sevillano, del mismo modo que hay dudas sobre la asunción del modelo de retrato cortesano, que Murillo hará suyo y reproducirá para beneficio de distinguidos miembros de las élites locales. Una circunstancia que pude constatar años atrás, que adelantó a los años cuarenta sus primeras experiencias en este terreno, es la que le vincula con el arzobispo Agustín Spínola y los retratos de familia. El pintor no sólo tuvo la oportunidad de conocer de primera mano los retratos familiares, especialmente los del marqués de Leganés y de su esposa, sino que llegó a hacer su propia versión<sup>76</sup>. Es decir que antes del cuarenta y nueve Murillo conocía los retratos del holan-

dés Van Dyck. De otro lado, habría que considerar la cualificada opinión de Valdovinos, al considerar que el retrato del Marqués de Legarda lo pintó el artista sevillano durante su estancia madrileña<sup>77</sup>.

Y también Valdés Leal tuvo un notorio progreso en su arte en la visita a Madrid. Su viaje está fechado en 1664. Se dice que lo hizo para ver célebres pinturas. “No se sabe, que hiziesse cosa de Pintura, solo si me dixo Claudio Coello, que avia ido a la Academia, y que dibujaba dos, o tres figuras cada noche”<sup>78</sup>.

El viaje a Madrid, donde tanta inspiración pudo tener de la pintura del taller de corte y de lo dispuesto en los grandes palacios madrileños, sino que pudo quedar influido para la etapa creativa que inicia recién retornado a Sevilla, el de la pintura escenográfica. Valdés, en realidad, no es un gran artífice de la perspectiva, como lo sería su hijo, al que se ha debido devolver algunas atribuciones antiguas al padre. En noviembre de 1659 firma con Pedro de Ribas la realización del retablo mayor de la iglesia de San Benito de Calatrava. El primero de una serie donde inicia su despliegue creativo, más allá de policromar la madera. Hoy los muros de la citada iglesia guardan memoria de las andanzas de un lejano seguidor de Valdés, Domingo Martínez, pero es muy probable sobre la vieja creación valdesiana. Otra obra que nos permite caracterizar esta parte de la creación de Valdés es el altar mayor de San Antonio de Padua (1667), el de san Clemente (1680). Y, sin duda, la culminación de un proceso parateatral que permite asimismo hablar de bel composto: el retablo mayor del Hospital de la Caridad, acompañado por Pedro Roldán y Bernardo Simón de Pineda. El alcance de su obra en estos encargos queda de manifiesto en el contrato firmado en 1667 por el que se compromete a hacer “el dorado y estofado del retablo mayor de la iglesia del convento de San Antonio de Padua, con la pintura de las paredes y bóveda del presbiterio”<sup>79</sup>. Y eso mismo le ocupará en otras obras, siendo de destacar la pieza paradigmática, la del hospital de la Caridad.

#### *Lo parateatral en la cultura barroca*

El teatro en este nuevo tiempo aún tendrá mayor protagonismo en su proyección hacia el resto de las artes. Este desarrollo tendrá que ver

con el impulso dado en la Corte a la generación de nuevos espacios escénicos.

La feliz iniciativa del Conde Duque de Olivares de construir el Palacio del Buen Retiro, con su Coliseo, a partir de 1630, está en la base de un cambio sustancial en la relación del teatro con el medio cortesano. Y con ella el desarrollo de la arquitectura y el arte escénico. Las mutaciones que empiezan contribuyendo a la generación del espacio escénico, acaban convirtiéndose en el soporte de todo un arte pictórico decorativo, en el que tomaron parte los artistas que acabarían por desenvolverse en el arte de la *quadratura*. Al final, se desarrolla desde mediados de siglo un arte que bien podríamos denominar “parateatral”, por el hecho de haberse vinculado con el teatro, aun cuando tenga otro uso. Pero será la llamada “comedia grande o de tramoya” la que concierte la acción de todas las artes para general un espectáculo integral<sup>80</sup>. Y a ello hay que añadir la aportación de Calderón de la Barca, quien en apenas dos décadas, escribió diversas obras que fueron representadas con ayuda del ingeniero Cosme Lotti. La culminación de este proceso personal y creativo se dio con *La púrpura de la rosa* (1660), que se ha considerado “una representación musical”<sup>81</sup>. El gusto de los principales seguidores de las representaciones de palacio, la familia real, junto con su séquito, que le acompañaba en muchas de ellas, fomentó el despliegue escénico, al punto de que Calderón tuvo conflicto con el arquitecto Lotti, llegando a exponer su queja en estos términos: “Yo he visto una memoria que Cosme Lotti hizo del teatro y apariencias que ofrece hacer a Su Majestad en la fiesta de la noche de San Juan; y aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Y habiendo yo, Señor, de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da” (fig. 9).

En Sevilla tuvo continuidad la cultura teatral cortesana, mediando el siglo. Se ha podido localizar al autor de comedias “por Su Magestad”, Fernando Miguel Bermúdez itinerando por los corrales de Sevilla y Jerez<sup>82</sup>.

El teatro fue el crisol donde se fundieron todas estas ideas, pero también motivó un conflicto con



Fig. 9. Baccio del Bianco. *Adróméda y Perseo*, de Pedro Calderón de la Barca. Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro, 1653 (MS Typ 258, Houghton Library, Harvard University)

la Iglesia, que sólo se resolvió en 1679, con la clausura de los últimos corrales de comedias<sup>83</sup>. Curiosamente, en el desenlace de una campaña de descrédito de este arte, fue trascendental la intervención de Miguel de Mañara. Y lo que es aún más llamativo por volver al punto de retorno de este ensayo, según diría el padre Tirso González: "...que no entraría la peste en Sevilla si se desterrasen las comedias..."<sup>84</sup>. Y con ello también retrocedo para recordar las palabras de Gómez Piñol, al situar en ese suceso el final de una etapa en la historia de esta ciudad.

A todo lo dicho hay que añadir un hecho trascendental en la evolución de las artes del retablo, que junto con la pintura escenográfica, dan la pauta del cambio en los sesenta. El agotamiento del sistema compositivo en uso hasta el momento y su sustitución por uno nuevo, que se hace eco de los desarrollos escénicos.

Se marca hasta 1660 la vigencia del "modelo tetrástilo" en el ámbito de la retabística<sup>85</sup>. Lo que se ha dado en llamar "protobarroco" muestra la primacía de la estructura sobre la decoración. Arquitectura que responde a un sistema expresivo motivado por la Compañía, con un arquitecto que pautó el proceso que llevó al canon, con un sistema tetrástilo de orden colosal<sup>86</sup>. Una visión del arte arquitectónico de raíces romanas, que se asoció bien a Palladio y Serlio, pero que tuvo alternativas en la figura de Herrera y el ámbito cortesano, con el Escorial como referente. Lo

que, luego de la invención de Alonso Cano y la precedencia de Alonso Matías, concretó el orden tetrástilo, que culminó su trayectoria en 1660. Se ha hablado de revolución barroca con respecto a este orden colosal en clave palladiana<sup>87</sup>.

En el cambio de 1660 hay que consignar un elemento clave, que conecta con el concepto arriba mencionado: la columna salomónica que se presenta como elemento que conciliaba estructura en madera con teatro. Se ha puesto de relieve la importancia del *Templo de Salomón*<sup>88</sup>. Aunque hay autores que llaman la atención sobre unos inicios más remotos, anteriores a Pineda. Concretamente se ha aludido a la Cartuja de Jerez, en cuyo retablo mayor aparecen, atribuyéndose la idea del soporte salomónico a José de Arce<sup>89</sup>. Sería Felipe de Ribas el responsable último de este cambio que contribuye a la plenitud del barroco en el retablo. Reconfiguró el tetrástilo con el aporte del salomónico<sup>90</sup>.

#### *Academia, formación y dignidad artística, en un nuevo rumbo creativo*

Del once de enero de 1660 es el acta fundacional de la Academia. En el primer pasaje se pone en consideración de los lectores, que "Nos los profesores de el arte de la Pintura de cuyos nombres va firmado este instrumento, dezimos que por quanto entre todos los de nuestro Arte esta dispuesto instituir y fundar una academia en que se exerciten nuestros estudios y abiliten a los que se vibieren de vsar ..." <sup>91</sup>.

#### *La Academia y la Lonja y la República de las Letras*

Kinthead calculó que unos 350 pintores trabajaron en la ciudad en la segunda mitad del XVII. Y aunque se firmaron centenares de contratos de aprendizaje, en una evolución que se ha dibujado como dientes de sierra, con un crecimiento continuado desde el cincuenta hasta el setenta<sup>92</sup>. No llegó a la décima parte los que se involucraron en un trascendental cambio en el refuerzo formativo, propiciado por la Academia de la Lonja, con cuya "institución y fundación" se inaugura la década. Se atribuye a Murillo su creación y por ello se le da su nombre. También se sitúa a Herrera el Mozo en su origen. La más que evidente complicidad

entre ambos artistas, puesta de manifiesto en la evolución artística del primero a partir del retorno del segundo a Sevilla, tuvo que pesar en la decisión de separar técnica e idea, de trascender el trabajo de obrador para llegar al dibujo y el natural como argumentos. Pero también hubo de influencia la experiencia que tuvo en su visita a la Corte, justo dos años antes. Incluso el propio Ceán Bermúdez adelanta al 1658 la fecha en que Murillo concibió la idea de instituir dicho centro formativo<sup>98</sup>. Todo parece indicar que los asistentes no siempre asumieron a plenitud los principios de la Academia, recogidos en los *Estatutos*.

El proyecto, que se inspira en el modelo boloñés de los Carracci, pero toma también en consideración las experiencias cortesanas, trata de generar un espacio adecuado para la enseñanza del dibujo sirviéndose de modelos vivos<sup>94</sup>.

La Academia prologó su vida hasta 1674. Adoleció de problemas económicos, a pesar de la protección del conde de Arenales. Corzo resume los problemas del primer año de vida en estos términos: "...no debió obtener el éxito esperado, tanto por la falta de adecuación del espacio disponible como porque buena parte de los que se comprometieron en enero en mantenerla perdieron su interés y dejaron de abonar las cuotas; tampoco parece que la distribución de cargos fuera eficaz..."<sup>95</sup>.

Tal vez no haya correlación entre la creación de la Academia de la Lonja, de pintores y escultores, y la República de las Letras, hermandad de poetas. Sin embargo, no puede negarse que algo había cambiado cuando a principios de la década de los sesenta se produjeron ambas concrecciones. Al menos desde 1662 se ha podido constatar la concurrencia en Academias Literarias, siempre en torno a la celebración del Carnaval. Tan ilustre escritor como Fernando de la Torre Farfán jugó un papel protagonista en la conformación del grupo. Él mismo recordaba en 1665 que no era la primera vez que ejercía como presidente<sup>96</sup>. No fue privativo de Sevilla, ni tan siquiera se ciñó al XVII, puesto que el concepto de "República de las Letras" tuvo una larga maduración que empezó ya en el siglo XVI, derivando hacia el mundo de la filosofía.<sup>97</sup>

Los conciliábulos, celebrados en vísperas de la Cuaresma, tenían un carácter festivo, que con

dificultad se conjugaba con los valores religiosos de sus impulsores<sup>98</sup>. He ahí la singularidad de estas convocatorias, en las que tenían un lugar destacado las justas poéticas<sup>99</sup>. Y con Torre Farfán ejerciendo como máximo exponente de la escuela poética sevillana, al tiempo que lanzó puentes hacia el mundo de las artes. Su conexión con la catedral, las fiestas de la Inmaculada y de san Fernando, para las que redactó algunos textos panegíricos, oportunamente ilustrados con algunas de las mejores creaciones artísticas del momento, le puso en el centro de uno de los más relevantes procesos de cambio de los tiempos barrocos<sup>100</sup>. Conocidas son sus relaciones con Herrera el Mozo, Murillo, Valdés y otros maestros del momento, sin olvidar a Matías de Arteaga que tuvo el acierto de retratarlo para el libro del santo rey<sup>101</sup>.

#### *De las Artes Liberales al Bel Composto*

Nuevamente, la Corte fue el medio en que se alimentó un cambio entre los artistas sevillanos. En 1623 inició el Gremio de Pintores y Doradores madrileños el litigio con la Corona por la onerosa carga de la alcabala. La defensa de la dignidad del arte de la pintura vuelve a la palestra. Un largo itinerario legal que bien podría culminar con el alegato de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, autor de la *Notizia general para la estimación de las artes*<sup>102</sup>. El eco de la pugna con el alcabalero llega a la periferia, donde Sevilla da continuidad en 1652. En abril de ese año el arte de la pintura conoce "la escritura que ganó Angelo Nardi" en el pleito con el Consejo de Hacienda por la exención del pago de la alcabala<sup>103</sup>.

Un retorno a la normalidad se produce, desde el arte, con una especie de revuelta legal del colectivo frente a la administración. Así el 20 de diciembre de 1653, los representantes corporativos apoderan a los procuradores de la Real Audiencia para que realicen acciones legales que hoy desconocemos. Y dos años más tarde se repite la acción con sendos poderes otorgados a dos procuradores en los meses de septiembre y octubre. Cuestiones que se nos escapan, pero sin duda relativas al funcionamiento del arte y oficio de la pintura.

Otro signo de este nuevo tiempo es el progreso de las artes hacia su integración. La presencia

de Herrera el Mozo en Sevilla pudo ser capital para cambiar el orden de las cosas en el seno de los talleres sevillanos y, probablemente, en los gustos en la clientela. Herrera testimonió a través de las pocas obras que hizo en el tiempo que permaneció en la ciudad, antes de retornar a la Corte, su bagaje italiano y probablemente la influencia berniniana, que tanto impacto ocasionó en la ciudad. Baldinucci alabó en Bernini (en su *Vida del Caballero Bernini*) una cualidad por encima de otras, al ser “el primero que intentó unir la arquitectura con la escultura y la pintura de tal manera que todas hiciesen una hermosa mezcla” o lo que es lo mismo un “bel composto”<sup>104</sup>.

Al menor de los Herrera luego le encontramos enfrentado al maestro de obras reales José del Olmo, a propósito de la construcción de la basílica del Pilar, en Zaragoza<sup>105</sup>. Habría que leer a Palomino para descubrir la paradójica personalidad artística de Herrera. Aunque categorizado en nuestro medio como pintor, tuvo mayor proyección y reputación en el ámbito cortesano, ejerciendo como arquitecto. El mismo teórico de

la pintura nos descubre su talante, en las palabras que supuestamente pronunció: «¡El diablo tiene esta pintura en el cuerpo! Porque si he querido ser geómetra, lo he conseguido; si aritmético, también; si arquitecto, lo mismo; y en este diablo de la Pintura, con tanto como me he desvelado en ella, voto a N. que aún no sé dibujar un ojo»<sup>106</sup>. En la Corte fue habitual la intromisión de pintores y escultores en el terreno de los arquitectos, con el triunfo del barroco a mediados de siglo, dada sus cualidades plásticas y ornamentales<sup>107</sup>.

La proyección de este espíritu integrador sobre el arte sevillano se verifica años más tarde, avanzada la década del sesenta y ya dentro del setenta. Y probablemente serían dos obras las que nos permitirían constatarlo: la obra de la iglesia hospitalaria de la Caridad y el montaje de las estructuras y elementos decorativos utilizados para celebrar la fiesta de San Fernando. Aun siendo las más relevantes no fueron las únicas. Sin embargo, la mayoría de las referencias que podemos traer ahora pertenecen a la década siguiente. Y ello queda para otra ocasión.



## NOTAS

<sup>1</sup> Clarividente fueron Emilio Gómez Piñol y M<sup>o</sup>. Isabel Gómez González, concretando su opinión en este pasaje: "En el plano general de la situación del arte sevillano se observa que, paradójicamente, a partir del trágico año de la devastadora peste de 1649, se activaron misteriosas sinergias espirituales y artísticas que determinaron la apertura de una treintena de años decisivos en el arte y la cultura hispalenses que hemos delimitado hasta la fecha crítica de 1679, año en el cual Miguel Mañara, artífice decisivo de una campaña impulsada por algunos medios eclesiásticos, logró del Consejo de Castilla la supresión en Sevilla de las comedias teatrales." Emilio Gómez Piñol y M<sup>o</sup> Isabel Gómez González. "El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla." *Cuadernos de Restauración de Iberdrola VIII* (2004): 21.

<sup>2</sup> Fray Antonio de Lorea. *El siervo de Dios... Fr. Pedro de Tapia, de la Orden de Predicadores, obispo de Segovia, Sigüenza, Cordova y arzobispo de Sevilla... historia de su apostólica vida y prodigiosa muerte*. Madrid: Imprenta Real, 1676, 285.

<sup>3</sup> Completando el pasaje: "fatigaba ya esta a lo fines del año, y no se esperaba el alivio de traerse granos de tierras ultramarinas, porque de ellas se tenía noticia de escasez, que los subiría de precio, y el que tenían los premios de la plata era tan grande, que ponía mayor impedimento a que se alentasen los Mercaderes, que otras veces causaron el alivio con la conducción de gruesas cantidades de trigo y cebada". Ortiz, 75, año 1651.

<sup>4</sup> Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía* (Madrid: Imprenta Real, 1796), V, 86. Entre ellos el marqués de Villamanrique y don Fernando Enríquez de Ribera.

<sup>5</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla [AHPs. PN.], lib. 1806, fols. 603-608.

<sup>6</sup> AHPs. PN., lib. 1806, fol. 459.

<sup>7</sup> José Maldonado y Dávila le dedica un texto, que se conserva manuscrito: *Tractado verdadero del Motin*

*que huuo en la Ciudad de Sevilla este año de 1652*. AHPs, Piezas aisladas, lib. 28796. Antonio Domínguez Ortiz, "Documentos sobre el motín de la Feria en 1652," *Archivo Hispalense* 221-22 (1947): 69-93. José Calvo Poyato, "Resesión y hambre en Sevilla: El Motín de la Feria," *La Aventura de la historia* 171 (2013): 40-44. Juan Carpio Elías, "Actitudes religiosas durante el levantamiento popular de la Feria: Sevilla, 1652." *Hespérides: Anuario de investigaciones* 13-14 (2005-2006): 27-42.

<sup>8</sup> Ortiz de Zúñiga, *Anales*, 74.

<sup>9</sup> "E Reçeuuido mucho gusto biendo el buen estado que los alborotos de la plueue desa ciud hauia tomado con tanta Reputacion del seruicio de Sumag y credito de la justia por medio de l anobleça que con tanto valor... dispuisiõn acudieron a ello de que su magd dios... a hecho la estimacion que es justo yo estoy muy..." AHPs. PN. lib. 1807, fol. 991.

<sup>10</sup> AHPs. PN., lib. 556, fols. 944-6; 23-IV. Probanza de don Juan de Villacís y Sandoval. En el punto 2º, fol. 954r, refiere el documento: "saua que por el año pasado de mil y seios y cinta y dos al tiempo que vbo en esta ciud tumulto y alboroto en el barrio de la feria asistio en ella el dho don Juº de Villacis por cauo y gobernador de los amotinados procurando con muchas beras Reducirlos y aquietarlos estando todo el tiempo que duro el dho motin en el cuerpo de guarda que hicieron en la casa del sr Marques de la algaua asi de dia como de noche hasta el domingo de la sma trinidad que se les dio el asalto y que es cosa muy constante que trauajo mucho el dho don Juº de Villacis en ello por andar Armado y preuendio rezelandose no le matasen de cuyo ejercicio y del que tubo prebiniendo los demas cuerpos de guarda para el asalto que se dio y las boces y serenos de aquellas noches se le origino vna destenplanza en el celebró de que se le siguio vna estiliacion al pecho y pulmones con tanto ynpetu y biolencia que le sofocaua y aogaua con el mucho umor que caya en las partes que siruen a la respiracion y que aunque se le asistio con mucho cuydado a la cara deste achaque abriendole fuentes y dandole muchas sangrias y vsando de los demas remedio sque conbenian pº su curacion no obstante le apreto por

ynterbalos que avnque se aliuiaua algo, con la continuacion y perseberancia del corrimto no bastaron todos los dhos remedio pues murio de la dha enfermd y que esto que tiene dho lo saue por el mucho conocimto que tubo con el dho don Juº de Villacis y pñor hauerle curado de la dha enfermd hasta que murio dellla juntamte con el doctor Alº granados..."

<sup>11</sup> "...Fueron presos de los más culpados, y arcabuceados luego... enviando otros á la Cárcel Real, de que luego sacaron a justiciar con igual supplico... [a] los más insolentes en el motín". Ortiz de Zúñiga, *Anales*, 99.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 107.

<sup>13</sup> José Jaime García Bernal, "El ritual funerario de los Arzobispos de Sevilla según los cuadernos manuscritos de los maestros de ceremonias de la catedral hispalense (siglos XVII-XVIII)." *e-Spania* [En ligne], 17, 2014, mis en ligne le 26 février 2014, consulté le 09 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/23398> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.23398>.

<sup>14</sup> A pesar de los años, sigue siendo la lectura obligada en relación a este tema: Juan Ignacio Carmona García. *La peste en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento, 2004. Y por lo que respecta al motín quiero recordar el valioso trabajo de Antonio Domínguez Ortiz: "Documentos sobre el motín de la Feria de 1652." *Archivo Hispalense* 21-22 (1947): 69-93. No son los únicos trabajos, pero sí son los más oportunos para fundamentar este estudio.

<sup>15</sup> Me ocupé de ello en el artículo "En los cimientos de la Iglesia sevillana. Fernando III, rey y santo." *Bol. del Museo e Instituto Camón Aznar* 75-76 (1999): 203-250. También fue objeto de estudio de Amanda Wunder: "Murillo and the Canonisation Case of San Fernando, 1649-52." *The Burlington Magazine* 143:1184 (2001): 670-675; "Un pintor, un cadáver, y un retratola imaginaria de Fernando III en la Sevilla barroca." *Estudios de historia iberoamericana. XXXIII Reunión de la SSPHS*, M<sup>o</sup> Soledad Gómez Navarro y José M. de Bernardo Ares, coords. (Córdoba: Universidad, 2003): 128-132.

<sup>16</sup> Pablo Hereza, *Corpus Murillo. Biografía y documentos* (Sevilla: ICAS, 2017), 250.

<sup>17</sup> Testificó en la declaración de la última voluntad de José Suero, fallecido con la peste: "...Sae que el susodho estando en el articulo de la muerte por no ayer escribano ante quiepoder lo otorgar hiço y otorgo la dha memeoría que le a ssido leida". AHPS. PN., Lib. 540, fol. 416, 20-VIII-1649.

<sup>18</sup> Tal como queda expuesto en el testamento de 26 de agosto. AHPS. PN. Lib. 1801, fols. 568-570.

<sup>19</sup> Término acuñado por Fermín de los Reyes Gómez, en "La estructura formal del libro antiguo español." *Paratesto* 7 (2010): 21. También Carlos M. Collantes Sánchez. "La búsqueda del mecenazgo a través de la poesía sevillana impresa (1649-1682)." *Janus* 9 (2020): 96.

<sup>20</sup> Alonso Hortiz de Viedma, maestro albañil de la collación de Omnium Sanctorum, da carta de pago a Fernando Moreno, mayordomo de la fábrica de la iglesia de San Juan de la Palma, por valor de 1771 reales, el monto total de la solería que hizo para el citado templo, con el levantamiento de la del coro. Más 48 reales percibidos por los peones. AHPS. PN. Lib. 541, fol. 520; 30-XI-1649.

<sup>21</sup> AHPS. PN. Lib. 548, fol. 433. El nuevo contrato se firmó el 30 de junio de 1650.

<sup>22</sup> Fue Jesús Aguado de los Reyes quien primero hizo balance del registro documental: "La peste de 1649: Las collaciones de Santa Cruz y San Roque." *Archivo Hispalense* 72 (1989): 45-56.

<sup>23</sup> El 25 de septiembre de 1651. Fernando Quiles. "Sevilla, barroca y renaciente (1649-1675)." In: M<sup>a</sup>. de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya. *Espacios y muros del barroco iberoamericano* (Sevilla-Santiago: Enredars-Andavira, 2019): 13-37.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Hay que hacer un expurgo de la historiografía, puesto que más allá de Hamilton, que usó la documentación oficial de la Casa de Contratación, para la que se ocultó no poco contrabando, habría que considerar las referencias de

registros holandeses que apuntan en otra dirección. Ramón María Serrera Contreras. "¿Esplendor o declive?: Sevilla en 1650 y la plata americana." In M<sup>a</sup> Salud Elvás y Sandra Olivero, coords. *Redescubriendo el Nuevo Mundo: Estudios americanistas en homenaje a Carmen Gómez* (Sevilla: Universidad, 2012): 17-29.

<sup>26</sup> Juan A. Sánchez Belén. "El comercio holandés de las especias en España en la segunda mitad del siglo XVII." *HISPANIA. Revista Española de Historia* LXX/236 (2010): 649.

<sup>27</sup> Michel Morineau. "Un aluvión de oro y plata: Los caudales de Indias," in *España y América: Un océano de negocios, 1503-2003*, coord. Guiomar de Carlos Boutet (Sevilla: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 2003): 220. Más en: Stanley J. Stein y Barbara H. Stein. *Plata, comercio y guerra: España y América en la formación de la Edad moderna* (Barcelona: Crítica, 2002).

<sup>28</sup> María Josefa Arnall Juan. "El 'Itinerario a Indias' (1673-1679) del P. Fr. Isidoro de la Asunción, C.D. (Manuscrito 514 de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona)." *Boletín Americanista* 28 (1978): 222 y ss.

<sup>29</sup> Más en Ramón M<sup>a</sup>. Serrera Contreras. "Lope de Vega y 'El Arenal de Sevilla'." *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 35 (2007): 163.

<sup>30</sup> "Yo, don Miguel Mañara, ceniza y polvo, pecador desdichado, pues lo más de mis logrados días ofendí a la Majestad altísima de Dios, mi Padre, cuya criatura y esclavo vil me confieso. Servía a Babilonia y al demonio, su príncipe, con mil abominaciones, soberbias, adulterios, juramentos, escándalos y latrocinios; cuyos pecados y maldades no tienen número y sólo la gran sabiduría de Dios puede numerarlos, y su infinita paciencia sufrirlos, y su infinita misericordia perdonarlos". Así se expresa Miguel de Mañara en su testamento. Tomo el pasaje de Francisco Martín Hernández. *Miguel de Mañara* (Sevilla: Universidad, 1981): 49.

<sup>31</sup> Se ha podido constatar documentalmente la ceremonia de imposición del hábito de caballero de la Orden de Calatrava de don Diego Fernández de Córdoba, siendo padrino don Juan

de Villasis y testigos, aparte Miguel de Mañara, otros próceres locales. La ceremonia se celebró el 1 de agosto de 1650, en el convento de Sta. María de las Dueñas, od. San Benito y san Bernardo y, en suma, supuso que "los señores don Luis federigui y don migl mañara le pusieron y calçaron dos espuelas doradas y el dho don Pedro nuñez de v<sup>o</sup> vicencio puso al dho Don Diego fernandez de Cordoua una espada dorada y asi puesta y ceñida se la boluio a sacar de la bayna y teniendola desnuda en la mano le dijo y pregunto tres beces Don Diego fernandez de Cordoua quereis ser caullero y otras tantas beces el susodho dijo y respondió si quiero ser caullero y otras tres veces el dho señor don pedro nuñez de v<sup>o</sup>vicencio dijo Dios todo poderoso os haga buen caullero y el señor san Venito y san Berndo sean nuestro abogados y le toco con la dha espada en la caueza y en los ombros y se la boluio a entrar en la Bayna el dho don Pedro nuñez de villavicencio a todo lo qual los dhos ses caualero estuvieron bestidos con sus mantos blancos con ynsinias de la dha horden de Calatraua y el dho señor Don Diego fernandez de Cordoua pidió a mi el dh son pu<sup>o</sup> le de por testim los sudoho para que en todo tiempo conste... //vto. Y el dho señor Don frey martin pizarro dijo que las obedeçia y obedeçio con el respeto debido y que esta presto de las cumplir (provisiones) y de dar el auito e ynsine de la dha horden de calatraua a el dho don diego fernandez de cordoua como su magd lo manda... y en presencia de ls dhos señores caualleros y de mi el dho esno y testigos el dho sr don fray martin piçarro hico sentar en el suelo a l dho don diego fernandez de cordoua y se le leyeron por vn libro de las constituciones de la dha horden de Calatraua ciertas pregatas y puesto de rodillas le bistio y puso vn escapulario y manto blanco con la dha ynsinia de la dha horden..." AHPS. PN. Lib. 544, fols. 395-396.

<sup>32</sup> Oliver Piveteau. *Don Miguel Mañara. Frente al mito de Don Juan*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2007.

<sup>33</sup> Fray Antonio de Lorea. *El siervo de Dios...* 234.

<sup>34</sup> El socorro a la obra se relata en: *Ibidem*, 234-235.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 243.

<sup>36</sup> José Antonio Maravall. *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, reimpr. 1985): 327; Fernández Basurte, Federico. "Epidemias y manifestaciones religiosas en la Málaga del siglo XVII. La Virgen de la Victoria." *Baética: Estudios de arte, geografía e historia* 16 (1994): 307.

<sup>37</sup> Las fuentes refieren una "fiesta de la batalla naval". Hereza, *Corpus Murillo* 298-299. La atribución a Murillo es de Jorge Bernales Ballesteros. "Presencia de Murillo en las fiestas barrocas de Sevilla." *Murillo y su época* (Sevilla: Ministerio de Cultura, 1982): 1-43.

<sup>38</sup> Miguel Cid registra la fundación de una fiesta en beneficio de la cofradía del Stmo. Sacramento de San Martín. Documento fechado el 13 de enero de 1651. AHPs. PN., Lib. 546, fols. 195-199.

<sup>39</sup> La fiesta al Santísimo de Omnium Sanctorum, con un juro de 15.049 reales, en: AHPs. PN., Lib. 546, fols. 247-253.

<sup>40</sup> Hereza, *Corpus Murillo*, doc. 54, pág. 271.

<sup>41</sup> Diego Angulo. "Murillo en Marchena. El retablo de San Agustín de Sevilla. Las copias de los cuadros de La Caridad." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 149 (1961): 25-36.

<sup>42</sup> Jesús Aguado de los Reyes, *La peste*.

<sup>43</sup> Francisco de Castro, autor de comedias, acuerda con don Joseph Rafael, que tiene a su cargo el corral del Coliseo, cuarenta representaciones, desde la fecha y por 270 reales diarios. Referido queda que no se han de efectuar las representaciones en el corral de la Montería. AHPs. PN., Lib. 544, fol. 802; 1650.

<sup>44</sup> Acuerdo con los carreteros de mulas de la Puente de don Gonzalo, para que desde Córdoba lleven "a Luis lopez autor de comedias, que de prte rezide en la dha çudad de cordoba, para la villa de md con su gente y toda su ropa con siete carros de a dos mulas cada uno". AHPs. PN., Lib. 1808, fols. 667-668; 1652.

<sup>45</sup> La Misericordia tenía corral de comedias propio, donde se celebrarían representaciones veinte días después del Corpus. AHPs. PN., Lib. 550, fols. 660-1; 1652.

<sup>46</sup> Y el valor didáctico de los autos sacramentales ha sido puesto de relieve en numerosas ocasiones. Valga a modo de ejemplo un caso tan significativo como el de la producción franciscana en la Nueva España durante el XVI, estudiado por Jesús Lara Coronado en "La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España." *Perfiles educativos* 34 (2012): 79-97. Recuperado en 19 de julio de 2020, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26982012000200006&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982012000200006&lng=es&tlng=es).

<sup>47</sup> *El día de fiesta por la tarde* (Madrid: Impr. María de Quiñones, 1660): 47.

<sup>48</sup> José Antonio Hernández Guerrero. "Defensa de la retórica barroca". *Edad de oro* 23 (2004): 41-51.

<sup>49</sup> Juan Bautista Escardó. *Rhétorica Christiana* (Mallorca: Herederos de Gabriel Guasp, 1647). Más en Luis Robledo Estaire. "El sermón como representación: Teatralidad y musicalidad en la oratoria sagrada española de la Contrarreforma." *Revista de musicología* 26/1 (2003): 127-186. Por lo que respecta al papel del predicador: Jaume Garau Armengual. "La predicación de Juan Bautista Escardó (Palma de Mallorca [1581]-1652) a través de uno de sus sermones." In *Actas IV Congreso AISO*. M<sup>a</sup>. Cruz García de Enterría y Alicia Cerdón Mesa, eds lits. (Alcalá: Universidad, 1998): 625-630. También: Juan Luis González García. "Técnicas jesuíticas de predicación misional, del Viejo al Nuevo Mundo (c. 1550-1650)". In *Barroco vivo, Barroco continuo*, Fernando Quiles y M<sup>a</sup> del Pilar López, eds. lits. (Bogotá/Sevilla: UNC/Enredars, 2019): 368-385.

<sup>50</sup> Perla Chincilla Pawling. "Sobre la retórica sacra en la era barroca." *Estudios de Historia Novohispana* 29 (2003): 109.

<sup>51</sup> Miguel Ángel Núñez Beltrán hizo recuento de 239 sermones, de los que sólo 78 son de la segunda mitad de siglo, una reducción que achaca al descenso de la producción libraria y la crisis de la predicación. *La oratoria sagrada de la época del barroco. doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII* (Sevilla: FOCUS, 2000): 60.

<sup>52</sup> María Teresa Dabrio González. "El retablo en la escuela sevillana del Seiscientos." *Imafronte* 3-5 (1987-1989): 198.

<sup>53</sup> Teodoro Falcón Márquez. "El arquitecto de retablos y escultor Martín Moreno y los primeros retablos con columnas salomónicas en Sevilla." *Boletín de arte* 34 (2013): 72.

<sup>54</sup> La columna "tuerta", como Vignola la llama en su *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura*, que en España fue conocida por la edición de Patricio Caxés, de 1593. Véase: Fernand Marías. "Alonso Cano y la columna salomónica." *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre las obras de Alonso Cano* (Madrid: Fundación Argentaria, 1999): 291-321. Y también: Falcón, "El arquitecto", 72.

<sup>55</sup> Ricardo González. "Los retablos barrocos y la Retórica cristiana." *Actas III CIBI: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (Sevilla: UPO, 2001): 578.

<sup>56</sup> Juan José Martín González. "Avance de una tipología del retablo barroco." *Imafronte* 3-5 (1987-1989): 127.

<sup>57</sup> AHPs. PN., Lib. 553, fol. 532; 11-III-1653. M<sup>a</sup>. Teresa Dabrio González. *Felipe de Ribas* (Sevilla: Diputación Provincial, 1985): 82, 348-9 y Kinkead, *Pintores*, 180.

<sup>58</sup> Teodoro Falcón Márquez. "La Cárcel Real de Sevilla." *Laboratorio de Arte* 9 (1996): 164.

<sup>59</sup> Gómez Piñol y Gómez González, "El Sagrario", 13-145.

<sup>60</sup> José Sánchez-Arjona. *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* (Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1898): 386.

<sup>61</sup> Fernando Quiles. "...Eppur si muove. La pintura sevillana después de la peste negra (1650-1655)." *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte* 21 (2009): 195.

<sup>62</sup> El pintor Alonso de Zamora está avecinado en la collación de San Juan de la Palma. AHPs. PN., Lib. 546, fol. 511, 3-III-1651.

<sup>63</sup> AHPs. PN., Lib. 549, Fol. 308; 4-XII-1651.

<sup>64</sup> Fernando Quiles. "Entre mediano y pequeño, entre la capilla y el hogar. Consumo privado de escultura menuda en la Sevilla barroca". En prensa.

<sup>65</sup> Quiles, "Eppur", 196

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Hereza, *Corpus*, 249.

<sup>68</sup> En la dote de doña Ines Blandón, doncella e hija de Fernando Pinto Blandón y doña Guiomar de Quadros, ambos difuntos, que contrae matrimonio con don Joseph de Alderete, hijo Domingo de Alderete y Monroi y doña Catalina Bazquez, también fallecidos, figura este pasaje: Sr. "Yten seis fruteros de flandes nueueos a tres ducados". También seis cuadros de devoción que son descritos como "usados". AHPs. PN., Lib. 545, fol. 425r; 27-X-1650.

<sup>69</sup> Rafael Japón. "El Auto de Fe de 1660El gran teatro de la muerte en Sevilla." *Revista de la Inquisición (Intolerancia y derechos humanos)* 19 (2015): 119-137.

<sup>70</sup> Consuelo Maqueda Abreu. *El auto de fe* (Madrid: Istmo, 1995): 152.

<sup>71</sup> Ortiz de Zúñiga, *Anales*, lib. XVII, 128.

<sup>72</sup> A su llegada a Madrid, en 1660, "donde su fama creció como diseñador de pinturas murales al introducir formas compositivas cortonescas frente a las *quadraturas* boloñesa que venían realizándose." Antonio García Baeza. "Francisco de Herrera el Mozo, un artista al servicio de Carlos II." *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte* 28 (2016): 142.

<sup>73</sup> García Cueto, David. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Granada: Universidad, 2005.

<sup>74</sup> García Cueto, *La estancia*, 420.

<sup>75</sup> Inicialmente dado a conocer por Angulo: "La Piedad de Murillo del Museo de Sevilla. El viaje del pintor a Madrid." *Archivo Español de Arte* 32/126 (1959): 146-149. Transcrito en: Hereza, *Corpus*, 341-343, doc. 99.

<sup>76</sup> Quiles, "El cardenal".

<sup>77</sup> José Manuel Cruz Valdovinos. "Notas sobre la clientela de Murillo." In *Murillo ante su IV Centenario. Perspectivas historiográficas y culturales. Actas del Congreso Internacional*, Benito Na-

varrete Prieto, dir. (Sevilla: Universidad/ICAS, 2019) 196-197.

<sup>78</sup> Antonio Palomino Velasco. *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724), 438, t. III. José Fernández López. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII* (Sevilla: Universidad, 2002): 223.

<sup>79</sup> Duncan T. Kinkead. *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos* (Bloomington: AuthorHouse, 2007), 579.

<sup>80</sup> Díez Borque, José María. «Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey.» In *La década de oro en la comedia española, 1630-1640: Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Felipe B. Pedraza Jiménez, coord. (Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997): 170.

<sup>81</sup> Valga la síntesis de Erwin Heverbeck. "El teatro cortesano del siglo XVII". *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 10 (1984), 31-39.

<sup>82</sup> 454-5. En 1654, F. Miguel Bermúdez, autor de comedias por Su Magstad, se compromete a actuar con su compañía en el corral de Jerez de la Frontera, de acuerdo a las condiciones fijadas con los administradores del mismo, Cristóbal Pacheco y Pedro Jorge Adalid. AHPs. PN., Lib. 556, fols. 454-5. Algunos días más tarde se concreta acuerdo también con el Coliseo sevillano. Idem, fols. 470-1.

<sup>83</sup> Interesante texto, al respecto, el de Piedad Bolaños Donoso. "De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispo (1679-1731)." In *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Dolores González Martínez, coord. (Lleida: Universitat, 2002): 65-88.

<sup>84</sup> Según Antonio Estúriz Laso de Estrada, *Defensa de la poesía Cómica, Trágica y otras diversiones* (Sevilla: Manuel Nicolás Vázquez, 1769): 41; tomado de Piedad Bolaños Donoso. "De cómo hostigó..." , 65.

<sup>85</sup> Andrés Luque marca nítidamente las fechas de la trayectoria de este modelo: 1600-1660. Andrés Luque Teruel, "Origen del retablo barroco en Sevilla: El modelo tetrástilo, 1600-1660." *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias Humanas*, 22 (2008): 143-189.

<sup>86</sup> Luque, "Origen", 144.

<sup>87</sup> Luque, considerando la opinión de Harold E. Wethey. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto* (Madrid: Alianza, 1983) 38.

<sup>88</sup> Luque, "Origen", 172.

<sup>89</sup> Luque, "Origen", 172. Sobre la Cartuja valgan los comentarios de César Pemán en "La reconstrucción del retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera." *Archivo Español de Arte* 23/91 (1950): 203-228.

<sup>90</sup> Luque, "Origen", 173.

<sup>91</sup> Ramón Corzo. *La Academia de Arte de la Pintura se Sevilla, 1660-1674*. Sevilla: Instituto de Academias de Andalucía, 2009: 21. Al respecto podrían considerarse algunas lecturas complementarias, como las más actualizadas de Antonio García Baeza, titulada *Entre el obrador y la academia: la enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos* (Sevilla: ICAS, 2014) y la de Rafael de Besa Gutiérrez, sobre "La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla." In *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico. Su proyección en Europa y América*, Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, coords. (Sevilla: Universidad, 2018): 713-726.

<sup>92</sup> Quiles, Eppur, 197.

<sup>93</sup> Juan A. Ceán Bermúdez. *Carta de D. Juan Agustín Cean Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (Cádiz: Casa de la Misericordia, 1806): 64.

<sup>94</sup> Corzo, *La Academia*, 15.

<sup>95</sup> Corzo, *La Academia*, 35.

<sup>96</sup> Cipriano López Lorenzo. "Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666, y 1667." *Etiopicas. Revista de letras renacentistas* 10 (2014): 153-154.

<sup>97</sup> Interesante síntesis es la de José Pardo Tomás. *El libro científico en la República de las Letras*. Madrid: CSIC, 2010.

<sup>98</sup> López, "Academias literarias, 161.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Montero, Juan. "Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del XVII. El *Templo panegírico* (1663) de Fernando de la Torre Farfán atacado y defendido." *Bulletin Hispanique* 115-1 (2013): 27-48.

<sup>101</sup> Montero, "Una polémica", 28.

<sup>102</sup> Díez-Monsalve Giménez, Juan Antonio y Susana Fernández de Miguel. "Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: El largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal." *Archivo Español de Arte*, 330 (2010) 154. Cervelló Grande, José M<sup>a</sup>. *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su "Noticia general para la estimación de las artes*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006

<sup>103</sup> Kinkead, *Pintores*, 66.

<sup>104</sup> Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. "El 'bel composto' berniniano a la española." In monográfico dedicado a *Cultura, poder y mecenazgo*, Alfredo M. Vigo Trasancos, ed. *Semata. Ciencias sociais e humanidades* 10 (1998), 267.

<sup>105</sup> Blasco Esquivias, Beatriz. "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera,

Olmo, Donoso y Ardemans." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* 4 (1991), 159-194.

<sup>106</sup> Un pasaje de la obra de Antonio Palomino (*Vidas*. Madrid: Alianza, 1986, 284), que subraya Blasco "Sobre el debate", 159.

<sup>107</sup> Blasco, "Sobre el debate", 168.



## REFERENCIAS

- Aguado de los Reyes, Jesús. "La peste de 1649: Las collaciones de Santa Cruz y San Roque." *Archivo Hispalense* 72 (1989): 45-56.
- Angulo, Diego. "La Piedad de Murillo del Museo de Sevilla. El viaje del pintor a Madrid." *Archivo Español de Arte* 32/126 (1959): 146-149.
- Angulo, Diego. "Murillo en Marchena. El retablo de San Agustín de Sevilla. Las copias de los cuadros de La Caridad." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 149 (1961): 25-36.
- Arnall Juan, M<sup>a</sup>. Josefa. "El 'Itinerario a Indias' (1673-1679) del P. Fr. Isidoro de la Asunción, C.D. (Manuscrito 514 de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona)." *Boletín Americanista* 28 (1978): 222 y ss.
- Bernales Ballesteros, Jorge. "Presencia de Murillo en las fiestas barrocas de Sevilla." In *Murillo y su época*, 1-43. Sevilla: Ministerio de Cultura, 1982.
- Blasco Esquivias, Beatriz. "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* 4 (1991), 159-194. <https://doi.org/10.5944/etfvii.4.1991.2172>
- Bolaños Donoso, Piedad. "De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispo (1679-1731)." In *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Dolores González Martínez, coord., 65-88. Lleida: Universitat, 2002.
- Calvo Poyato, José. "Recesión y hambre en Sevilla: El Motín de la Feria." *La Aventura de la historia* 171 (2013): 40-44.
- Carmona García, Juan Ignacio. *La peste en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento, 2004.
- Carpio Elías, Juan. "Actitudes religiosas durante el levantamiento popular de la Feria: Sevilla, 1652." *Hespérides: Anuario de investigaciones* 13-14 (2005-2006): 27-42.
- Ceán Bermúdez, Juan A. *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*. Cádiz: Casa de la Misericordia, 1806.
- Cervelló Grande, José M<sup>a</sup>. *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su "Noticia general para la estimación de las artes"*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. 2006.
- Chinchilla Pawling, Perla. "Sobre la retórica sacra en la era barroca." *Estudios de Historia Novohispana* 29 (2003): 97-122. <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.2003.029.3600>
- Collantes Sánchez, Carlos M. "La búsqueda del mecenazgo a través de la poesía sevillana impresa (1649-1682)." *Janus* 9 (2020): 92-118.
- Corzo, Ramón. *La Academia de Arte de la Pintura se Sevilla, 1660-1674*. Sevilla: Instituto de Academias de Andalucía, 2009.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. "Notas sobre la clientela de Murillo." In *Murillo ante su IV Centenario. Perspectivas historiográficas y culturales. Actas del Congreso Internacional*, Benito Navarrete Prieto, dir., 196-197. Sevilla: Universidad/ICAS, 2019.
- Dabrio González, M<sup>a</sup>. Teresa. *Felipe de Ribas*. Sevilla: Diputación Provincial, 1985.
- Dabrio González, M<sup>a</sup>. Teresa. "El retablo en la escuela sevillana del Seiscientos." *Imafronte* 3-5 (1987-1989): 187-206.
- De Besa Gutiérrez, sobre "La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla." In *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico. Su proyección en Europa y América*, Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, coords., 713-726. Sevilla: Universidad, 2018.
- De los Reyes Gómez, Fermín. "La estructura formal del libro antiguo español." *Paratesto* 7 (2010): 9-59.
- Díez Borque, José María. "Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey." In *La década de oro en la comedia española, 1630-1640: Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Felipe B. Pedraza Jiménez, coord., 167-189. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Díez-Monsalve Giménez, Juan Antonio y Susana Fernández de Miguel. "Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: El largo camino recorrido por los artistas del

- siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal." *Archivo Español de Arte*, 330 (2010), 149-158. <https://doi.org/10.3989/aearte.2010.v83.i330.422>
- Domínguez Ortiz, Antonio. "Documentos sobre el motín de la Feria en 1652." *Archivo Hispalense* 221-22 (1947): 69-93.
- Escardó, Juan Bautista. *Rhêtorica Christiana*. Mallorca: Herederos de Gabriel Guasp, 1647.
- Estúriz Laso de Estrada, Antonio. *Defensa de la poesía Cómica, Trágica y otras diversiones*. Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, 1769.
- Falcón Márquez, Teodoro. "La Cárcel Real de Sevilla." *Laboratorio de Arte* 9 (1996): 157-170.
- Falcón Márquez, Teodoro. "El arquitecto de retablos y escultor Martín Moreno y los primeros retablos con columnas salomónicas en Sevilla." *Boletín de arte* 34 (2013): 69-87.
- Fernández Basurte, Federico. "Epidemias y manifestaciones religiosas en la Málaga del siglo XVII. La Virgen de la Victoria." *Baética: Estudios de arte, geografía e historia* 16 (1994): 305-320.
- Fernández López, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad, 2002.
- Garau Armengual, Jaume. "La predicación de Juan Bautista Escardó (Palma de Mallorca [1581]-1652) a través de uno de sus sermones." In *Actas IV Congreso AISO*, M<sup>a</sup>. Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, eds lits., 625-630. Alcalá: Universidad, 1998.
- García Baeza, Antonio. *Entre el obrador y la academia: la enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*. Sevilla: ICAS, 2014.
- García Baeza, Antonio. "Francisco de Herrera el Mozo, un artista al servicio de Carlos II." *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte* 28 (2016): 141-152.
- García Bernal, José J. "El ritual funerario de los Arzobispos de Sevilla según los cuadernos manuscritos de los maestros de ceremonias de la catedral hispalense (siglos XVII-XVIII)." *e-Spania* [En ligne], 17, 2014, mis en ligne le 26 février 2014, consulté le 09 juillet 2020. <https://doi.org/10.4000/e-spania.23398>
- García Cueto, David. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Granada: Universidad, 2005.
- Gómez Piñol, Emilio, y M<sup>a</sup> Isabel Gómez González. "El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla." *Cuadernos de Restauración de Iberdrola* VIII (2004): 9-62.
- González, Ricardo. "Los retablos barrocos y la Retórica cristiana." In *Actas III CIBI: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 45. Sevilla: UPO, 2001.
- González García, Juan Luis. "Técnicas jesuíticas de predicación misional, del Viejo al Nuevo Mundo (c. 1550-1650)." In *Barroco vivo, Barroco continuo*, Fernando Quiles y M<sup>a</sup> del Pilar López, eds. lits., 368-385. Bogotá/Sevilla: UNC/Enredars, 2019.
- Heverbeck, Erwin. "El teatro cortesano del siglo XVII." *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 10 (1984): 31-39.
- Japón, Rafael. "El Auto de Fe de 1660El gran teatro de la muerte en Sevilla." *Revista de la Inquisición (Intolerancia y derechos humanos)* 19 (2015): 119-137.
- Kinkead, Duncan T. *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*. Bloomington: AuthorHouse, 2007.
- Hereza, Pablo. *Corpus Murillo. Biografía y documentos*. Sevilla: ICAS, 2017.
- Hernández Guerrero, José Antonio. "Defensa de la retórica barroca". *Edad de oro* 23 (2004): 41-51.
- Lara Coronado, Jesús. "La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España." *Perfiles educativos* 34 (2012): 79-97. Recuperado en 19 de julio de 2020, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26982012000200006&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982012000200006&lng=es&tlng=es).
- López Lorenzo, Cipriano. "Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666, y 1667." *Etiopicas. Revista de letras renacentistas* 10 (2014), 151-188.

- Lorea, Fray Antonio de. *El siervo de Dios... Fr. Pedro de Tapia, de la Orden de Predicadores, obispo de Segovia, Sigüenza, Cordova y arzobispo de Sevilla... historia de su apostólica vida y prodigiosa muerte*. Madrid: Imprenta Real, 1676.
- Luque Teruel, Andrés. "Origen del retablo barroco en Sevilla: El modelo tetrástilo, 1600-1660." *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias Humanas*, 22 (2008): 143-189.
- Maldonado y Dávila, José. *Tractado verdadero del Motin que huuo en la Ciudad de Sevilla este año de 1652*. Ms: AHPS. Piezas aisladas, 28796.
- Maqueda Abreu, Consuelo. *Auto de Fe*. Madrid: Istmo, 1995.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1985.
- Marías, Fernando. "Alonso Cano y la columna salomónica." *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre las obras de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria, 1999.
- Martín González, Juan José. "Avance de una tipología del retablo barroco." *Imafronte* 3-5 (1987-1989): 111-156.
- Martín Hernández, Francisco. *Miguel de Mañana*. Sevilla: Universidad, 1981.
- Montero, Juan. "Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del XVII. El *Templo panegírico* (1663) de Fernando de la Torre Farfán atacado y defendido." *Bulletin Hispanique* 115-1 (2013): 27-48. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2328>
- Morineau, Michel. "Un aluvión de oro y plata: Los caudales de Indias." In *España y América: Un océano de negocios, 1503-2003*, coord. Guiomar de Carlos Boutet, 209-222. Sevilla: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 2003.
- Núñez Beltrán, Miguel Ángel. *La oratoria sagrada de la época del barroco. doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla: FOCUS, 2000.
- Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*. Madrid: Imprenta Real, 1796, t. V.
- Palomino, Antonio. *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724, t. III.
- Palomino, Antonio. *Vidas*. ed. de Nina Ayala Mallory. Madrid: Alianza, 1986.
- Pardo Tomás, José. *El libro científico en la República de las Letras*. Madrid: CSIC, 2010.
- Pemán, César. "La reconstrucción del retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera." *Archivo Español de Arte* 23/91 (1950): 203-228.
- Piveteau, Oliver. *Don Miguel Mañara. Frente al mito de Don Juan*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2007.
- Quiles, Fernando. "En los cimientos de la Iglesia sevillana. Fernando III, rey y santo." *Bol. del Museo e Instituto Camón Aznar* 75-76 (1999): 203-250.
- Quiles, Fernando. *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación, 2007.
- Quiles, Fernando. "...Eppur si muove. La pintura sevillana después de la peste negra (1650-1655)." *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte* 21 (2009): 193-204.
- Quiles, Fernando. "El arzobispo Agustín Spínola, promotor de las artes sevillanas del barroco (1645-1649)." In *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)*, Manuel Herrero Sánchez, Yasmina Rocío Ben Yessef Garfía, Carlo Bitossi, Dino Puncuh, coords., II 731-752. 2011.
- Quiles, Fernando. "Sevilla, barroca y renaciente (1649-1675)." In *Espacios y muros del barroco iberoamericano*, M<sup>a</sup>. de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya, eds., 13-37. Sevilla-Santiago: Enredars-Andavira, 2019.
- Quiles, Fernando. "Entre mediano y pequeño, entre la capilla y el hogar. Consumo privado de escultura menuda en la Sevilla barroca". En prensa.
- Robledo Estaire, Luis. "El sermón como representación: Teatralidad y musicalidad en la oratoria sagrada española de la Contrarreforma."

- Revista de musicología* 26/1 (2003): 127-186. <https://doi.org/10.2307/20797781>
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. "El 'bel composto' berniniano a la española." *Semata. Ciências sociais e humanidades. Monográfico Cultura, poder e mecenazgo*, A. Vigo Trasan- cos, ed., 10 (1998), 265-279.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. "El bel composto berniniano a la española." *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Argenteria, 1999.
- Sánchez-Arjona, José. *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1898.
- Sánchez Belén, Juan A. "El comercio holandés de las especias en España en la segunda mitad del siglo XVII." *HISPANIA. Revista Española de Historia* LXX/236 (2010): 633-660. <https://doi.org/10.3989/hispania.2010.v70.i236.327>
- Serrera Contreras, Ramón M<sup>a</sup>. "Lope de Vega y 'El Arenal de Sevilla'." *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 35 (2007): 149-168.
- Serrera Contreras, Ramón M<sup>a</sup>. «¿Esplendor o declive?: Sevilla en 1650 y la plata americana." In *Redescubriendo el Nuevo Mundo: Estudios americanistas en homenaje a Carmen Gómez, M<sup>a</sup> Salud Elvás y Sandra Olivero*, coords., 17-29. Sevilla: Universidad, 2012.
- Stein, Stanley J., y Barbara H. Stein. *Plata, comercio y guerra: España y América en la formación de la Edad moderna*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Wethey, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983.
- Wunder, Amanda. "Murillo and the Canonisation Case of San Fernando, 1649-52." *The Burlington Magazine* 143:1184 (2001): 670-675.
- Wunder, Amanda. "Un pintor, un cadáver, y un retrato: la imaginería de Fernando III en la Sevilla barroca." In *Estudios de historia iberoamericana. XXXIII Reunión de la SSPHS*, M<sup>a</sup> Soledad Gómez Navarro y José M. de Bernardo Ares, coords., 128-132. Córdoba: Universidad, 2003.





# SOCIALITÀ, IDENTITÀ E “DISORDINE” NEI QUARTIERI POPOLARI DEL SECONDO DOPOGUERRA IN ITALIA

Carolina De Falco

Università della Campania “Luigi Vanvitelli”

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8209-0024>

## SOMMARIO

La progettazione dei quartieri popolari del secondo dopoguerra in Italia risente dell’allontanamento dai temi principali del Movimento Moderno: le case in linea parallele, disposte ordinatamente lungo l’asse eliotermico, sono sostituite da gruppi di residenze differenti per tipologia, sfalsate o ruotate fra loro, in modo da ottenere spazi a verde e luoghi urbani per incentivare la socialità. Inoltre, per evitare la conformità, gli edifici presentano varietà nelle aperture e nella *texture* delle facciate, tanto da caratterizzare il paesaggio urbano, alla ricerca di armonia, bellezza e valori identitari. L’apparente disordine, infatti, è in realtà governato da una regola, che si rivela nel momento in cui il degrado e l’incuria portano a trasgredirla. Nella prospettiva della storia dell’architettura e della città, si propone il risultato di alcuni casi studio in Italia che rendono evidenti tali riflessioni.

Parole chiave: storia della città, quartieri popolari, secondo dopoguerra, INA-Casa, socialità e identità

## ABSTRACT

The design of working-class neighbourhoods in post-war Italy was influenced by a departure from the main themes of the Modern Movement: terraced houses, arranged neatly along the heliothermic axis, were replaced by groups of residences of different types, staggered or rotated in relation to each other to create green and urban spaces that encourage sociability. To avoid uniformity, buildings offered variety in the openings and texture of the facades, so as to characterise the townscape in a quest for harmony, beauty and identity. This apparent disorder was, in actual fact, governed by a rule, which is revealed when degradation and neglect result in it being transgressed. From the perspective of the history of architecture and the city, this paper proposes the results of some cases study in Italy that make these points clear.

Keywords: history of the city, working-class neighbourhoods, post-war architecture, INA-Casa, sociability and identity

La città è certamente il luogo dove si rende maggiormente necessario il tentativo dell’uomo di imporre un ordine che ne renda vivibile gli spazi. La definizione di norme e piani in campo urbanistico è determinate nell’individuare le strategie più opportune a prefigurarli. In ogni caso, l’ordine non può essere esclusivamente formale, ma deve riguardare anche l’organizzazione sociale, la vita economica, il potere politico, nonché la cultura che esprime il sentire collettivo, in qualsiasi

periodo storico. D’altro canto, il disordine non deve essere considerato solo con un’accezione negativa, ma anche come segnale della vitalità sociale di una determinata città e ciò provoca una dialettica dove in realtà ordine e disordine «si oppongono in una specie di lotta senza quartiere, ma pur opponendosi sono elementi dinamici l’uno dell’altro, si sostengono vicendevolmente, non si contrappongono»<sup>1</sup>. È quanto accade nel caso delle periferie, nate come ampliamento dei

centri urbani, le quali pur se differenti tra loro per cronologia costruttiva, dislocazione, funzionalità per il territorio, nonché per lo stato del degrado che le caratterizza, «costituiscono un contributo alla particolare forma di ordine di quella determinata città e insieme una continua incentivazione al disordine»<sup>2</sup>.

Esiste inoltre un ulteriore aspetto da considerare, quello percettivo. In particolare, la cultura architettonica dei primi anni Cinquanta, dedicando particolare attenzione al contesto in cui gli edifici si inseriscono, mette in risalto il valore della stratificazione storica. L'apparente disordine determinato da un tessuto urbano sviluppatosi nel tempo può invece risultare armonico proprio per l'accostamento di edifici nuovi ad altri preesistenti ed appartenenti ad epoche diverse e «ciò avvenne in quanto l'artista intuì la propria opera in uno con la natura circostante, la quale, nella fattispecie, era costituita da opere d'arte preesistenti. In tal modo ebbe origine la bellezza di talune piazze o strade, o complessi di edifici, che, nate in epoche lontane l'una dall'altra, costituiscono ormai un tutto inscindibile, al pari di un'opera d'arte»<sup>3</sup>.

Nel secondo dopoguerra, tale consapevolezza genera l'esigenza di ricreare nel progetto dei nuovi quartieri l'"effetto di città vissuta" piuttosto che realizzata in maniera simultanea. Accade allora che ci si allontana da quanto era stato costruito in maniera ordinata in ottemperanza ai dettami del Razionalismo, a partire dagli esempi in Germania. Senza contare che gli edifici funzionalisti e le "stecche" di case orientate lungo l'asse eliotermico avevano già sollevato non poche critiche relative all'eccessiva uniformità tra gli stessi contemporanei. D'altra parte, in Italia, l'avanguardia del Futurismo aveva posto l'accento sull'eterogeneità degli elementi che definiscono la città: edifici, strade, fabbriche, in una visione dinamica che si contrapponeva a quella della cultura classica.

I quartieri popolari dei primi anni Cinquanta evidenziano dunque la ricerca critica di nuovi modelli di aggregazione degli edifici, secondo un accostamento non schematico e in un'apparente "disordine", volto alla creazione di scorci e visuali differenti, anche sulla scia degli studi di Kevin Lynch sulle immagini ambientali<sup>4</sup>. Pertanto, se da

un lato sono criticati i fondamenti del Movimento Moderno e dello *zoning*, dall'altro si guarda alle esperienze europee delle città giardino inglesi, dei nuovi quartieri organici svedesi, dei piani olandesi, e alle *green belts* americane, configurando accesi dibattiti, dove gli aspetti estetici e formali si saldano a quelli etici e sociali. Il complesso del Golden Lane realizzato dagli Smithson a Londra rappresenta il tentativo, nel 1951-52, di elaborare nuovi contesti urbani contrapposti alla rigidità geometrica della *Ville Radieuse*, che trova spazio nei dibattiti del Team X<sup>5</sup>.

Allo stato attuale, nelle città dove spesso più del disordine predomina il caos, dove sempre maggiori sono le differenze, etniche, religiose e culturali, nasce l'esigenza di comprendere non soltanto il significato di ogni luogo, ma anche «le interrelazioni che uniscono tra loro i vari luoghi attraverso catene di significati che entrano profondamente nello spazio e nel tempo, nella concrezione delle configurazioni tridimensionali e nella storia»<sup>6</sup>. Proprio lo sguardo storico, proposto attraverso le riflessioni nate dallo studio di alcuni quartieri popolari nel sud Italia, «sembra quello capace oggi di offrirci la verifica più sicura di qualsiasi ipotesi sulla città; la città è di per se stessa depositaria di storia»<sup>7</sup>.

### **Il "disordine" per il benessere della città "socievole"**

Ludovico Quaroni si esprime in maniera critica sulla fase anteguerra quando «bisognava dare anche all'Italia la *siedlung*: bisognava rispondere alla richiesta degli architetti che volevano qualcosa di simile, e che in fondo si accontentavano di avere, tutte in fila, tante casette uguali», rendendo in tal modo evidente la ricerca di un modello di aggregazione diverso rispetto al monotono accostamento di unità abitative a schiere parallele, che fosse invece adattabile "caso per caso e luogo per luogo"<sup>8</sup>.

In questo ambito, diviene determinante l'operato dell'INA-Casa, Ente dedicato alla costruzione delle case popolari in base alla Legge del 1949, nota come Piano Fanfani, in aiuto a coloro che erano ancora costretti a vivere in malsane condizioni igieniche, in baracche o nei rifugi sotterranei<sup>9</sup>. Come ricordato da Giovanni Astengo, all'INA-Casa sono riconosciuti sia l'azione fonda-

mentale svolta contro la «disseminazione di case piovute dall'alto» che il merito «di aver rischiarato l'atmosfera dell'edilizia popolare in Italia»<sup>10</sup>. Va sottolineato che anche Bruno Zevi, co-fondatore dell'APAO (Associazione per l'Architettura Organica) e pertanto inizialmente critico nei confronti dell'INA-Casa per la direzione affidata ad Arnaldo Foschini, rappresentante di un linguaggio più vicino al precedente regime, rivede il proprio giudizio<sup>11</sup>. Zevi sostiene infatti che mentre il compito di costruire case popolari era ritenuto «lavoro da geometri, indegno di "artisti" o tecnici qualificati: che ci vuole a progettare una casetta economica? C'è forse bisogno di incomodare architetti?», al contrario l'Ente dell'INA-Casa ha ben compreso che «disegnare un alloggio operaio è arduo e impegnativo. Mobilitando architetti e ingegneri capaci ha elevato lo standard della produzione edilizia»<sup>12</sup>. Ciò è reso possibile anche grazie all'incarico affidato ad Adalberto Libera di dirigere l'ufficio di architettura dell'organo di Gestione dell'INA-Casa, il quale avrà un ruolo importante nella redazione della manualistica elaborata per offrire le linee guida ai progettisti attraverso modelli tipo illustrati, con indicazioni quali, superfici minime complessive, numero dei vani per abitante, sistemazione ottimale di cucina e bagno, fino al trattamento degli esterni<sup>13</sup>.

A tal proposito, va tuttavia osservato che nelle prescrizioni dell'INA-Casa è raccomandato di fare attenzione alle esigenze dell'«uomo reale e non di un essere astratto, dell'uomo cioè che non ama e non comprende le ripetizioni indefinite e monotone dello stesso tipo di abitazione fra le quali non distingue la propria che per un numero, non ama le sistemazioni a scacchiera, ma gli ambienti raccolti e mossi al tempo stesso»<sup>14</sup>. Se da un lato, quindi, si verifica uno sforzo per mettere ordine nella situazione di emergenza post bellica, dall'altro lato, come sottolineato da Zevi, l'intento è quello di riuscire a soddisfare «qualcosa di più della mera funzionalità, qualcosa di impercettibile [...] che si sente nel viverci: qualcosa che trasforma quattro mura in quattro mura pensate, e pensate affettuosamente, e che in definitiva determina il passaggio dall'edilizia all'architettura»<sup>15</sup>.

Quando all'inizio degli anni Cinquanta, tra i primi quartieri INA-Casa, sono costruiti il Tiburti-

no a Roma e La Falchera a Torino, sotto la guida rispettivamente di Ludovico Quaroni con Mario Ridolfi e di Giovanni Astengo, sembra che la strada giusta contro la crescita indifferenziata sia stata finalmente trovata. L'ambizione è quella di realizzare complessi di unità residenziali fondate su un rapporto più consapevole fra l'uomo e la natura, articolate intorno a un "nucleo" con il luogo per l'istruzione e "autosufficienti" grazie ai servizi collettivi, con la consapevolezza del valore educativo, sul piano sociale, fornito da un'ambiente di vita confortevole. Allontanandosi da schemi di tipo seriale, declinati in aggregazioni in linea parallele, i nuovi quartieri sono formati da abitazioni differenti per tipologia: case in linea e case a torre, sfalsate o ruotate fra loro, in modo da ottenere oltretutto spazi a verde destinati alla vita pubblica. L'obiettivo è anche quello di facilitare la reciproca conoscenza tra i residenti, attraverso le cosiddette "unità di vicinato": «unità sociali nelle quali la vita si può svolgere con minori costrizioni, minor peso, più libertà e più ricchezza che non nell'indistinto agglomerato urbano»<sup>16</sup>. Anticipate nel 1929 dai *neighborhood unit* di Clarence Arthur Perry, in occasione della redazione del Piano Regionale di New York, le unità di vicinato divengono fondamentali nel progetto del quartiere La Martella a Matera elaborato, tra il 1952 e il 1954, da Ludovico Quaroni, con Federico Gorio, Michele Valori, Luigi Agati e Piero Maria Lugli<sup>17</sup>.

A tal proposito, non si può non citare l'esponente italiano del Team X, Giancarlo De Carlo, il quale sottolinea che sono gli individui a dare forma allo spazio e gli usi si sovrappongono rompendo i vincoli con la funzione: la tipologia acquisisce minore importanza, la realtà diversificata, e apparentemente "disordinata", esclude la ripetizione in serie. Secondo De Carlo, non solo nell'ordine c'è la noia frustrante dell'imposizione, mentre il disordine al contrario esprime la fantasia esaltante della partecipazione, quanto quest'ultimo «possiede una sua struttura ramificata e complessa che, non essendo istituzionalizzata, si rinnova di continuo, reinventando a ogni istante le immagini di una realtà che si trasforma»<sup>18</sup>. Pertanto, la giustapposizione di elementi in composizioni chiuse, che aveva caratterizzato la modernità, si trasforma in una combinazione aperta, vitale e



Fig. 1. Napoli, spazio pubblico destinato a bar a Fuorigrotta. Sullo sfondo uno degli edifici di Carlo Cocchia (Da: Cocchia, Carlo. "Aspetti dell'edilizia popolare a Napoli". In *Edilizia popolare* 17 (1957), 19)

ricca di eventi spaziali, anche simultanei, dove le attività si sovrappongono e si moltiplicano.

Si realizza pertanto una rinnovata cultura dell'abitare, che non coincide più solo con lo spazio privato della residenza: «la città non è fatta solo di addizioni di alloggi. La città è fatta anche di servizi, attrezzature, infrastrutture, spazi vuoti, spazi aperti, giardini, parchi, ecc., e l'abitare avviene nell'insieme di queste attività svariate»<sup>19</sup>. Anzi, per evitare il rischio di realizzare complessi a carattere esclusivamente residenziale o "dormitorio", i servizi pubblici e gli spazi collettivi, già essenziali nella vita di una città, «divengono addirittura indispensabili per un quartiere di nuova formazione, senza tradizioni, senza uno spirito, un'anima comune a tutti gli abitanti, che appunto vanno cercando nel centro sociale o nei negozi l'occasione di non sentirsi più soli»<sup>20</sup>. D'altro canto, van den Boeck e Bakema, autori della prima strada pedonalizzata a uso commerciale in Europa, il Lijnbaan a Rotterdam, realizzata tra il 1948 e il 1953, scompongono il quartiere in blocchi residenziali di altezza e tipologia differente, garantendone l'unità attraverso "gruppi visuali" e servizi sociali<sup>21</sup>.

Nell'ambito dell'edilizia popolare a Napoli<sup>22</sup>, incisiva è l'opera di Carlo Cocchia, presidente della Sezione Campana dell'Istituto Nazionale di Urbanistica e docente di Composizione Architettonica al Politecnico di Milano, paragonato dal più giovane De Carlo a Niemeyer «per il rigore e l'asciuttezza del suo linguaggio»<sup>23</sup>. Per quanto riguarda i nuovi quartieri, anche Cocchia racco-



Fig. 2. Napoli, Carlo Cocchia, gruppo di edifici a Fuorigrotta in cui risulta evidente la differenza di tipologia e l'asimmetria delle aperture. I balconi dell'edificio più basso sulla destra presentano un'originale schermatura a fori per nascondere gli stendini (Foto De Falco, 2017)

manda soluzioni spaziali tendenti a prospettare le abitazioni verso l'interno, in modo da «pre-disporre gli abitanti a più frequenti incontri, favorevoli alla instaurazione di migliori rapporti di vicinato»<sup>24</sup>. Infatti, attraverso il quotidiano avvicinamento nelle scuole, negli spazi di gioco, nei negozi, nelle strade interne «intime e circoscritte, simili a passaggi obbligati in entrata della residenza come in uscita, nascono automaticamente quei rapporti scambievoli di interessi comuni e quei sentimenti di solidarietà che costituiscono le premesse della convivenza umana»<sup>25</sup>.

In via Giulio Cesare a Fuorigrotta, tra il 1952 e il 1954, non lontano dai noti edifici a ballatoio realizzati da Luigi Cosenza a Viale Augusto, Cocchia realizza un gruppo di otto palazzi che rende evidente il cambiamento di linguaggio. I primi sono scanditi dalla maglia modulare dei *pilotis* e declinano con raffinate variazioni il tema del blocco multipiano in linea, eppure, tali «costruzioni logiche» e simmetriche risultano «carenti sotto l'aspetto della morfologia urbana per la programmatica rinuncia a conformare un ambiente spaziale unitario e riconoscibile»<sup>26</sup>. Al contrario, gli edifici di Cocchia risultano così diversificati da non sembrare frutto di una progettazione simultanea: quattro sono formati da blocchi sfalsati e prospettano anche su piazza San Vitale, collegati da un corpo basso destinato a negozi allo scopo di «vivificare la strada», gli altri, con altezze variabili da quattro a dieci piani, sono ideati in modo da «disporre più liberamente i corpi di fabbrica, per ottenere risultati assai più concreti degli ef-



Fig. 3 Napoli, Carlo Cocchia, rione INA-Casa a Bagnoli, planimetria 1/500, 1955 (Archivio Storico Istituto Autonomo Case Popolari Napoli, Vol. "Licenze Edilizie. Rioni Bagnoli ed Agnano")

fetti esteriori, cioè di ambienti espressivi di calore umano e conforto civile»<sup>27</sup> (fig. 01). Il raffinato contrasto del colore rosso mattone sull'intonaco crema dei prospetti e l'ideazione di un'originale schermatura a fori per nascondere gli stendini sui balconi di alcuni edifici lascia trasparire lo straordinario contributo fornito da Cocchia al tema della residenza, ricercato non solo nella costante revisione dei dettami del razionalismo internazionale, avvertiti troppo riduttivi, quanto nella reinterpretazione del senso dell'abitare (fig. 02).

Da tale punto di vista, i complessi residenziali progettati da Cocchia per l'INA-Casa a Bagnoli, a Barra e infine a Secondigliano, cui si aggiunge quello di Stefania Filo Speciale ad Agnano, risultano di particolare interesse in quanto tra i primi a seguire un andamento organico, oltretutto precedenti al più noto quartiere La Loggetta di Giulio de Luca, del 1956<sup>28</sup>. A Bagnoli, nel 1952, Cocchia dispone gli edifici in continuità con le vie preesistenti senza proseguirne però l'impianto a scacchiera, ma anzi rompendone la simmetria e proponendo uno schema di matrice organica, all'interno del quale venticinque edifici si dispongono in maniera irregolare lungo la strada che l'attraversa a monte e ripiega con un'ampia curva alla quota inferiore (fig. 03). Non lontano, sopra un'altura affacciata sull'ex fabbrica dell'Italsider, di fronte a Nisida, il quartiere progettato dalla Filo Speciale, nel 1953, si sviluppa con andamento avvolgente nel rispetto dell'orografia del terreno<sup>29</sup>. Via Tacito conduce in salita al cuore del rione che comprende le strutture collettive con il mercato, il centro sociale e quarantotto edifici residenziali,



Fig. 4. Napoli, Stefania Filo Speciale, rione INA-Casa ad Agnano, planimetria 1/500, 1953 (Archivio Storico Istituto Autonomo Case Popolari Napoli, Vol. "Licenze Edilizie. Rioni Bagnoli ed Agnano")

di cui la metà affidati al romano Giorgio Costadoni, differenti per tipologia e disposti in maniera variata, tanto che «chi percorre queste vie ha un susseguirsi di sensazioni e di visuali continuamente variate; chi vi abita agevolmente riconosce gli slarghi e si affeziona al suo angolo»<sup>30</sup> (fig. 04).

Di particolare interesse è l'intervento di Carlo Cocchia a Barra, che si inserisce nel piano urbanistico di Luigi Cosenza, del 1945-1946, il quale aveva previsto l'ampliamento dell'asse sette-ottocentesco di corso Sirena con i rioni D'Azeglio, da lui stesso progettato, e Cavour, costituiti dalla disposizione "razionale" di un unico tipo di edificio ripetuto in serie parallele. A "rompere" le maglie ordinate del piano Cosenza interviene Cocchia il quale, tra il 1950 e il 1952, progetta per l'INA-Casa il Parco Azzurro, composto da nove edifici bassi e tre case a torre (fig. 05). La distribuzione sfalsata dei palazzi alti consente di ricavare spazi liberi e di animare la zona. Lo sbalzo dei terrazzi collocati a una estremità degli edifici a torre contribuisce nel determinare la spiccata asimmetria dell'insieme. Annoverato, insieme a La Falchera, tra gli esempi migliori mostrati al IV Congresso Nazionale di Urbanistica, tenutosi a Venezia nel 1952<sup>31</sup>, il quartiere a Barra è segnalato tra i casi all'avanguardia anche sulle pagine della rivista *Domus*, che gli dedica attenzione al





Fig. 5. Napoli, Carlo Cocchia, veduta aerea del rione Parco Azzurro a Barra in primo piano; sulla destra il rione D'Azeglio di Luigi Cosenza e alle spalle il rione Cavour (Da: *L'INA-Casa al IV Congresso Nazionale di Urbanistica, Venezia 1952*. Roma: Società Grafica Romana, 1953)



Fig. 6. Napoli, Carlo Cocchia, rione INA-Casa Parco Azzurro a Barra (Da: *L'INA-Casa al IV Congresso Nazionale di Urbanistica, Venezia 1952*. Roma: Società Grafica Romana, 1953)

pari delle architetture di Mario Ridolfi a Terni e di Mario De Renzi e Saverio Muratori a Valco San Paolo a Roma, riconoscendo che «Napoli ha un'estrema importanza nell'architettura moderna» in Italia<sup>32</sup> (fig. 06). Successivamente, tra il 1957 e il 1962, Cocchia realizza anche il quartiere a Secondigliano nel quale trasferisce le riflessioni e le esperienze maturate, tanto da essere segnalato «tra i maggiori e più significativi del secondo settennio INA-Casa»<sup>33</sup>.

### Paesaggio urbano: varietà e identità

Nell'ambito di queste considerazioni, si intende anche riflettere sull'importanza conferita in fase progettuale all'aspetto esteriore degli edifici, strettamente collegata al tema, quanto mai attuale, della vivibilità dei luoghi pubblici. Ancora più singolare è che l'armonia sia stata raggiunta in una fase di contestazione verso l'ordine costituito dalla simmetria e dall'uniformità, in favore della varietà compositiva dell'ambiente urbano, anche se, va sottolineato, comunque sottesa a una regola. D'altra parte, in epoca recente, l'impiego delle geometrie frattale e topologica libera dalla necessità di "semplificare" il mondo attraverso i teoremi euclidei, definendo nuove forme di estetica in cui l'irregolarità non è più percepita come caratteristica negativa. Al contrario, l'odierno disordine dei luoghi urbani è stato in parte determinato dalla noncuranza e dal non aver inteso la qualità dell'originario disegno di progetto, mentre invece le opere d'autore realizzate

andrebbero sottoposte a tutela. Senza contare che un ambiente insediativo nel quale si riesca a creare "bellezza" è anche socialmente più vivibile: il paesaggio urbano crea, infatti, legami tra i suoi abitanti ed esprime un senso condiviso e tacito fra coloro che vi risiedono.

L'auspicio di Bruno Zevi «costo a vano uguale per tutti ma case tutte diverse» è dunque reso possibile, non solo dalla disposizione eterogenea degli edifici tra loro, ma anche dalla diversità con cui sono trattate le facciate<sup>34</sup>. La rotazione dei volumi, gli aggetti dei balconi e i vuoti delle logge, con cui sono realizzate, creano un effetto di movimento e di varietà, affidata inoltre alla scelta accurata dei materiali lapidei a vista, della texture e del colore degli intonaci. I nuovi quartieri sono progettati pertanto nella consapevolezza «dell'importanza dell'aspetto esteriore della casa, del suo affiancarsi ad altre case in mutuo armonico rapporto, del loro collaborare a costituire uno spirito collettivo del rione, della strada, della piazza, dell'ambiente sociale nel quale l'uomo, in Italia specialmente, vive più ancora che nell'interno dell'abitazione»<sup>35</sup>. A tal proposito, va ricordata la fondamentale influenza di Gordon Cullen sul tema del paesaggio urbano<sup>36</sup>, il quale affermava che «un solo edificio è architettura ma due edifici formano Townscape [...] Moltiplicate questo per la dimensione di una città ed avrete l'arte dell'ambiente»<sup>37</sup>.

Questa ricerca d'identità è ciò che rende qualitativamente distinguibile il paesaggio urbano dei quartieri dei primi anni Cinquanta. Non è un



Fig. 7. Matera, quartiere Spine Bianche. Gli edifici di Michele Valori e Federico Gorio e sulla destra quello di Mario Fiorentino e Hilda Selem (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Fondo Valori, F42550)

caso se il complesso di case popolari di Giovanni Astengo a Torino, caratterizzato dalle cortine in mattoni degli edifici a tre piani, sia noto come La Falchera Vecchia per differenziarlo, anche "storicamente", dalla Falchera Nuova, costruita negli anni Settanta. Dello stesso autore, il complesso in via dei Filosofi a Perugia presenta «giardini rigogliosi, tetti in coppi, scalinate piene di vita, stradine prive di traffico, muri in mattoni», tanto che il fotografo Guido Guidi nel reportage svolto in occasione del cinquantesimo anniversario dell'istituzione del piano INA-Casa, occupa «ormai da due ore lo stesso piazzale senza smettere mai di trovare nuovi spunti per il suo lavoro»<sup>38</sup>.

Va sottolineato che tale "pluralità nell'unità" del piano urbanistico di quartiere è raggiunta anche dall'aver, quasi sempre, affidato i progetti architettonici degli edifici a più gruppi, spesso vincitori *ex aequo* dei concorsi, a loro volta composti da numerosi professionisti, architetti e ingegneri, anche di formazione diversa, la cui interazione provoca una straordinaria circolazione di idee. È il caso a Napoli dei quartieri di San Giovanni a Teduccio e di Canzanella a Soccavo, nei quali intervengono architetti di estrazione romana. Nel primo caso, Carlo Aymonino, Carlo Chiarini,

Marcello Girelli e Sergio Lenci, si ritroveranno successivamente a lavorare anche nel quartiere Spine Bianche a Matera, formidabile cantiere sul quale si concentra l'attenzione della cultura italiana di quegli anni; nel secondo caso, viceversa, Mario Fiorentino dopo l'intervento materano porterà la propria esperienza a Canzanella<sup>39</sup>.

A Spine Bianche, da un lato con il noto "edificio per abitazioni e negozi" De Carlo "tradisce" i principi del Movimento Moderno, con la scelta di un linguaggio più aderente alla realtà locale, e rimarca l'importanza dell'attività commerciale nella vita del quartiere, dall'altro i diversi gruppi di edifici danno prova di autonomia formale, pure nell'ambito di un disegno fortemente unitario, sia a livello urbanistico, ma anche nell'impiego uniforme del rivestimento esterno in mattoni a faccia a vista, di produzione locale, dall'effetto vibrante nelle tonalità dal giallo al rosa.

A titolo di esempio tra gli altri, gli edifici realizzati da Mario Fiorentino con Hilda Selem –corrispondente di *The Architectural Review* all'epoca della vicedirezione di Cullen– introducono elementi di novità nei balconi coperti al primo piano, corredati da ringhiere in ferro sagomate per accogliere vasi da fiori, ricavati da un arretramento



Fig. 8. Matera, quartiere Spine Bianche. Un esempio di alterazione delle aperture sulla facciata di un edificio (Foto De Falco, 2019)

del filo della facciata che provoca in tal modo lo svuotamento degli angoli.

Un altro effetto di varietà, come nel caso degli edifici progettati da Michele Valori e Federico Gorio, è affidato alle aperture con persiane lignee tinteggiate con colori differenti e caratterizzate da un'anta unica da solaio a solaio, la quale inoltre determina, se aperta o se chiusa, un gioco di asimmetrie che richiama il palazzo Borsalino ad Alessandria di Ignazio Gardella, sebbene con una tecnologia di tipo tradizionale a cerniera (fig. 07). Invece, purtroppo, il disordine è provocato dall'abusivismo che ha condotto alla trasformazione

casuale e individuale delle aperture, conservate oramai solo in minima parte allo stato originario, dovuta o alla sostituzione delle persiane con le tapparelle o al ribassamento della luce e all'inserimento di chiusure a doppia anta (fig. 08).

L'attenzione all'aspetto e all'identità che ha improntato i progetti dei primi quartieri del dopoguerra è venuta invece a mancare successivamente, per lasciare il posto a interventi di speculazione, destinando le periferie a luoghi anonimi, regni del disordine o "non luoghi"<sup>40</sup>. La sensibilità verso la tutela dell'architettura moderna sta iniziando a concretizzarsi solo di recente<sup>41</sup>. La consapevolezza del bene pubblico è fondamentale per favorire «le opportunità di una *polis* amica e più socievole contro la solitudine del cittadino globale»<sup>42</sup>.

Il rapporto tra spazio costruito e spazio aperto è dunque cruciale per creare luoghi abitabili e costituisce una componente innovativa all'interno del panorama dell'edilizia economica e popolare degli anni Cinquanta. Pertanto, è necessario un approccio che miri al recupero della dimensione umana della vita in comunità, oggi quanto mai attuale, a partire dal patrimonio urbano, con l'inclusione dei quartieri più periferici, rintracciandone e tutelandone i valori identitari, per rendere i luoghi pubblici più "ordinati" e vivibili.

## NOTE

<sup>1</sup> Indovina, Francesco. 2017. *Ordine e disordine nella città contemporanea*. Milano: Franco Angeli, 11. Vedi anche Di Biagi, Paola and Gabellini, Patrizia, ed. 1992. *Urbanisti italiani: Piccinato, Marconi, Samonà, Quaroni, De Carlo, Astengo, Campos Venuti*. Roma: Laterza.

<sup>2</sup> Indovina, Francesco. 2017. *Ordine e disordine nella città contemporanea*. Milano: Franco Angeli, 135. Vedi anche Oriol Nel-lo, *Dell'ordine e del disordine urbano*, 7 dicembre 2018. Accessed July, 10, 2020 <https://www.casa-dellacultura.it/832/dell-ordine-e-del-disordine-urbano>

Su Indovina vedi anche Belli, Gemma. 2016. *A colloquio con l'urbanistica italiana. Per la storia di una nuova tradizione*. Napoli: Clean.

<sup>3</sup> Cocchia, Carlo. 1950. *Strutture e spazi nella natura*. Napoli: Pellerano Del Gaudio, 17.

<sup>4</sup> Andriello, Vincenzo. *La città vista attraverso gli occhi degli «altri»*. Lynch, *The Image of the City*, 1960. In Di Biagi, Paola, ed. 2009. *I classici dell'urbanistica moderna*. Roma: Donzelli, 145-161.

<sup>5</sup> Biraghi, Marco. 2008. *Storia dell'architettura contemporanea 1945-2008*. Vol. II. Torino: Einaudi, 123-124.

<sup>6</sup> De Carlo, Giancarlo. 1989. "L'interesse per la città fisica". *Urbanistica*, 95, 17.

<sup>7</sup> Rossi, Aldo. 2011 (I ed. 1966). *L'architettura della città*. Macerata: Quodlibet, 144. In questa prospettiva vedi De Falco, Carolina. 2018. *Casa INA e luoghi urbani. Storie dell'espansione occidentale di Napoli*. Napoli: Clean.

<sup>8</sup> Quaroni, Ludovico. 1957. "La politica del Quartiere". In *Urbanistica*, 22, 6.

<sup>9</sup> Di Biagi, Paola ed. 2001. *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni '50*. Roma: Donzelli; vedi anche Caramellino, Gaia and Sotgia, Alice ed. 2014. "Tra pubblico e privato. Case per dipendenti nell'Italia del secondo Novecento". In *Città & Storia*, IX, 319-327.

<sup>10</sup> Astengo, Giovanni. 1951. "Nuovi quartieri in Italia", In *Urbanistica*, 7, 9. Sulla figura di Astengo si rinvia in

breve a Zucconi, Guido. 2003. *Astengo Giovanni*. In Olmo, Carlo ed. *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, vol. I, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 106-109 e di recente Ciacci, Leonardo, Dolcetta, Bruno and Marin, Alessandra. 2009. *Giovanni Astengo. Urbanista Militante*. Venezia: Marsilio.

<sup>11</sup> La vicenda del rapporto tra architettura e politica è analizzato da Zeier Pilat, Stephanie. 2019. *Ricostruire l'Italia. I quartieri Ina.Casa del dopoguerra*. Roma: Castelvecchi.

<sup>12</sup> Zevi, Bruno. 1970. "La DC attacca l'Ina-casa. S'impenna saltando l'ostacolo quartiere città". In *Cronache di architettura*. 174, 447-448.

<sup>13</sup> INA-Casa. 1949. *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Suggerimenti, Norme e schemi per l'elaborazione e presentazione dei progetti*. Fascicolo 1. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato. INA-Casa. 1950. *Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*. Fascicolo 2. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato. Vedi anche Beretta Anguisola, Luigi ed. 1963. *I 14 anni del piano INA-Casa*. Roma: Staderini.

<sup>14</sup> INA-Casa. 1949. *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Suggerimenti, Norme e schemi per l'elaborazione e presentazione dei progetti*. Fascicolo 1. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 10-11.

<sup>15</sup> Zevi, Bruno. 1953. *L'architettura dell'INA Casa*. In *l'INA-Casa al IV Congresso Nazionale di Urbanistica, Venezia 1952*. Roma: Società Grafica Romana, 16.

<sup>16</sup> Astengo, Giovanni. 1951. "Nuovi quartieri in Italia", In *Urbanistica*, 7, 9.

<sup>17</sup> Mumford, Lewis. 1954. "The Neighborhood and the Neighborhood unit", in *Town Planning Review*, January, 256-270; Caves, Roger W. 2004. *Encyclopedia of the City*. London: Routledge, 513; Lenza, Cettina. 2019. *Paesaggi urbani del Novecento: i borghi e i quartieri di Matera tra diritto all'abitare e diritto alla bellezza*. In *Matera, città del sistema ecologico uomo/società/natura: il ruolo della cultura per la rigenerazione del sistema urbano/territoriale*. Girard, Luigi F. and Trillo, Claudia and Bosone, Martina ed. Napoli: Giannini, 139-161.

<sup>18</sup> De Carlo, Giancarlo. 1970. "Il pubblico dell'architettura". In *Parametro*, n. 5, 11. Vedi anche De Carlo, Giancarlo. 1972. "Ordine-istituzione educazione-disordine". In *Casabella*, n. 368-369, 65-71; Blake Peter and De Carlo, Giancarlo and Richards, Jim M. 1973. *L'architettura degli anni Settanta*. Milano: Saggiatore. Sulle opere di De Carlo vedi da ultimo il catalogo della mostra: Guccione, Margherita and Vittorini, Alessandra ed. 2005. *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*. Milano: Electa.

<sup>19</sup> Bunčuga, Franco. 2000. *Conversazioni con Giancarlo De Carlo. Architettura e libertà*. Milano: Eleuthera, 146.

<sup>20</sup> Quaroni, Ludovico. 1957. "La politica del Quartiere". 1957. In *Urbanistica*, 22, 10.

<sup>21</sup> Tafuri, Manfredo. 1988. *Il panorama internazionale negli anni '50 e '60*. In Tafuri, Manfredo and Dal Co, Francesco. *Architettura contemporanea*. Milano: Electa, 332.

<sup>22</sup> Sull'edilizia popolare a Napoli, con un approccio urbanistico, vedi: Stenti, Sergio 1993. *Napoli moderna, città e case popolari 1868-1980*. Napoli: Clean; Carughi, Ugo, ed. 2006. *Città Architettura Edilizia pubblica. Napoli e il Piano INA Casa*. Napoli: Clean; Pagano, Lilia. 2012. *Periferie di Napoli*. Roma: Aracne.

<sup>23</sup> Caterina, Gabriella and Nunziata, Massimo ed. 1987. *Carlo Cocchia cinquant'anni di architettura 1937-1987*. Genova: Sagep, 37.

<sup>24</sup> Cocchia, Carlo. 1961. *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*. Napoli: Società pel Risanamento, 78.

<sup>25</sup> Ivi, 79.

<sup>26</sup> Gravagnuolo, Benedetto. 2006. *Poeticamente abita l'uomo...* In Buccaro, Alfredo and Mainini, Giuseppe ed. *Luigi Cosenza oggi: 1905-2005*. Napoli: Clean, 119.

<sup>27</sup> Cocchia, Carlo. 1961. *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*. Napoli: Società pel Risanamento, 80. Vedi anche Cocchia, Carlo. 1957. "Aspetti dell'edilizia popolare a Napoli". In *Edilizia popolare*, n. 17, 19-23.

<sup>28</sup> Per un approfondimento su questi quartieri vedi: De Falco, Carolina.



2018. *Case INA e luoghi urbani. Storie dell'espansione occidentale di Napoli*. Napoli: Clean.

<sup>29</sup> Ivi, 25 in nota, per ulteriori riferimenti bibliografici sulla Filo Speciale.

<sup>30</sup> Astengo, Giovanni. 1951. “Nuovi quartieri in Italia”, In *Urbanistica*, 7, 11.

<sup>31</sup> *L'INA-Casa al IV Congresso Nazionale di Urbanistica, Venezia 1952*. Roma: Società Grafica Romana, 197-98.

<sup>32</sup> Ponti, Gio. 1952. “Sequenze di paesaggi architettonici”. In *Domus*, 270, 6.

<sup>33</sup> “Il quartiere di Secondigliano di C. Cocchia”. 1953. In *Casabella continuità*, XXIII, 231, 53.

<sup>34</sup> Zevi, Bruno. 1953. *L'architettura dell'INA Casa*. In *L'INA-Casa al IV Congresso Nazionale di Urbanistica, Venezia 1952*. Roma: Società Grafica Romana, 16.

<sup>35</sup> Muratori, Saverio. 1951. “La gestione Ina-Casa e l'edilizia popolare in Italia”. In *Rassegna critica di architettura*, 20-21, 19 e 24.

<sup>36</sup> Sull'argomento vedi De Falco, Carolina. 2019. “«Sequenze di paesaggi architettonici»: la costruzione delle case popolari nei primi anni Cinquanta

tra Napoli e la Basilicata”. *ArchHistòR*, 12, 136-173, cui si rinvia per ulteriori approfondimenti. Inoltre, sono stata chairman (con G. Belli) della sessione *Paesaggi urbani in età moderna e contemporanea* al IX Convegno dell'AIUSU *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*. Bologna, 2019/09/11-14, i cui atti sono in corso di stampa.

<sup>37</sup> Cullen, Gordon. 1953. “Prairie planning in the New Towns”. In *The Architectural Review*, CXIV, 679, 33; qui si cita la traduzione di Andriello, Vincenzo. 1959. *Il Townscape. Concetto, limiti, caratteristiche*. Roma: Tip. DAPCo, 10. Sull'origine del concetto di paesaggio urbano vedi anche Maderuelo, Javier. 2005. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

<sup>38</sup> Marino, Gianluca. 1999. *Note da un diario di viaggio con Guido Guidi*. In Di Biagi, Paola ed. *Guido Guidi. Sequenze di paesaggi urbani. Un itinerario tra quartieri InaCasa*, Rubiera: Linea di confine Editore, 10-11; Bori, Sergio. *Perugia. Complesso residenziale di via dei Filosofi (Giovanni Astengo, 1956-1962)*. 2012. In Belardi, Paolo and Menchetelli Valeria ed. *Da case popolari a case sperimentali. Un secolo di architettura nell'edilizia residenziale pubblica della*

*provincia di Perugia. Perugia*: Fabrizio Fabbri editore, 131.

<sup>39</sup> Per approfondire vedi De Falco, Carolina. 2019. “«Sequenze di paesaggi architettonici»: la costruzione delle case popolari nei primi anni Cinquanta tra Napoli e la Basilicata”. *ArchHistòR*, 12, 161-169.

<sup>40</sup> Augè, Marc. 1992. *Non-leux. Introduction à una antropologie de la surmodernité*; trad it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia delle surmodernità*. Milano: Elèuthera.

<sup>41</sup> Carughi, Ugo and Visone, Massimo ed. 2017. *Time Frames: Conservation Policies for Twentieth-Century Architectural Heritage*. London: Routledge; Canella, Gentucca and Mellano, Paolo ed. 2019. *Architettura d'autore del secondo Novecento. Il diritto alla tutela*. Milano: Franco Angeli.

<sup>42</sup> Treu, Maria Cristina ed. 2015. *Per una città socievole. Le alterne fortune di piani e progetti*. Novellara (RE): Palazzo Bonaretti Editore, 19. Vedi anche Scandurra, Enzo. 2007. *Un paese ci vuole. Ripartire dai luoghi*. Troina: Città Aperta.



## REFERENCIAS

- Andriello, Vincenzo. *Il Townscape. Concetto, limiti, caratteristiche*. Roma: Tip. DAPCo, 1959.
- Andriello, Vincenzo. *La città vista attraverso gli occhi degli «altri»*. Lynch, *The Image of the City, 1960*. In *I classici dell'urbanistica moderna*, Paola Di Biagi, ed., 145-161. Roma: Donzelli, 2009.
- Astengo, Giovanni. "Nuovi quartieri in Italia." *Urbanistica* 7 (1951): 9-41.
- Augè, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Trad it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia delle surmodernità*. Milano: Elèuthera, 1992.
- Belli, Gemma. *A colloquio con l'urbanistica italiana. Per la storia di una nuova tradizione*. Napoli: Clean, 2016.
- Beretta Anguissola, Luigi, ed. *I 14 anni del piano INA-Casa*. Roma: Staderini, 1963.
- Biraghi, Marco. *Storia dell'architettura contemporanea 1945-2008*. Vol. II. Torino: Einaudi, 2008.
- Blake, Peter, De Carlo, Giancarlo, and Jim M. Richards. *L'architettura degli anni Settanta*. Milano: Saggiatore, 1973.
- Bori, Sergio *Perugia*. "Complesso residenziale di via dei Filosofi (Giovanni Astengo, 1956-1962)." In *Da case popolari a case sperimentali. Un secolo di architettura nell'edilizia residenziale pubblica della provincia di Perugia*, Paolo Belardi and Valeria Menchetelli, eds., 131. Perugia: Fabrizio Fabbri editore, 2012.
- Bunčuga, Franco. *Conversazioni con Giancarlo De Carlo. Architettura e libertà*. Milano: Eleuthera, 2000.
- Canella, Gentucca, and Paolo Mellano, eds. *Architettura d'autore del secondo Novecento. Il diritto alla tutela*. Milano: Franco Angeli, 2019.
- Caramellino, Gaia, and Alice Sotgia, eds. "Tra pubblico e privato. Case per dipendenti nell'Italia del secondo Novecento." In *Città & Storia* IX (2014): 319-327.
- Carughi, Ugo, and Massimo Visone, eds. *Time Frames: Conservation Policies for Twentieth-Century Architectural Heritage*. London: Routledge, 2017. <https://doi.org/10.4324/9781315269863>
- Carughi, Ugo, ed. *Città Architettura Edilizia pubblica. Napoli e il Piano INA Casa*. Napoli: Clean, 2006.
- Caterina, Gabriella, and Massimo Nunziata, eds. *Carlo Cocchia cinquant'anni di architettura 1937-1987*. Genova: Sagep, 1987.
- Caves, Roger W. *Encyclopedia of the City*. London: Routledge, 2004.
- Ciacci, Leonardo, Dolcetta, Bruno, and Alessandra Marin. *Giovanni Astengo. Urbanista Militante*. Venezia: Marsilio, 2009.
- Cocchia, Carlo. *Strutture e spazi nella natura*. Napoli: Pellerano Del Gaudio, 1950.
- Cocchia, Carlo. "Aspetti dell'edilizia popolare a Napoli". In *Edilizia popolare* 17 (1957), 19-23.
- Cocchia, Carlo. *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*. Napoli: Società pel Risanamento, 1961.
- Cullen, Gordon. "Prairie planning in the New Towns." *The Architectural Review* CXIV, n° 679 (1953): 33-36.
- De Carlo, Giancarlo. "Il pubblico dell'architettura." *Parametro* 5 (1970): 4-12..
- De Carlo, Giancarlo. "Ordine-istituzione educazione-disordine." *Casabella* 368-369 (1972): 65-71.
- De Carlo, Giancarlo. "L'interesse per la città fisica." *Urbanistica* 95 (1989): 15-18.
- De Falco, Carolina. *Case INA e luoghi urbani. Storie dell'espansione occidentale di Napoli*. Napoli: Clean, 2018.
- De Falco, Carolina. "«Sequenze di paesaggi architettonici»: la costruzione delle case popolari nei primi anni Cinquanta tra Napoli e la Basilicata." *ArchHistoR* 12 (2019): 136-173.
- Di Biagi, Paola, and Patrizia Gabellini, eds. *Urbanisti italiani: Piccinato, Marconi, Samonà, Quaroni, De Carlo, Astengo, Campos Venuti*. Roma: Laterza, 1992.
- Di Biagi, Paola, ed. *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*. Roma: Donzelli, 2001.

- Gravagnuolo, Benedetto. "Poeticamente abita l'uomo...." In *Luigi Cosenza oggi: 1905-2005* Alfredo Buccaro and Giuseppe Mainini, eds., 118-121. Napoli: Clean, 2006.
- Guccione, Margherita, and Alessandra Vittorini, ed. *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*. Milano: Electa, 2005.
- INA-Casa. *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Suggestioni, Norme e schemi per l'elaborazione e presentazione dei progetti*. Fascicolo 1. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1949.
- INA-Casa. *Suggestioni, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*. 1950. Fascicolo II. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1950.
- "Il quartiere di Secondigliano di C. Cocchia." *Casabella continuità* XXIII, n° 231 (1953): 53.
- Indovina, Francesco. *Ordine e disordine nella città contemporanea*. Milano: Franco Angeli, 2017.
- L'INA-Casa al IV Congresso Nazionale di Urbanistica, Venezia*. Roma: Società Grafica Romana, 1952.
- Lenza, Cettina. "Paesaggi urbani del Novecento: i borghi e i quartieri di Matera tra diritto all'abitare e diritto alla bellezza." In *Matera, città del sistema ecologico uomo/società/natura: il ruolo della cultura per la rigenerazione del sistema urbano/territoriale*, Luigi Girard, Claudia F. Trillo, Martina Bosone, eds., 139-161. Napoli: Giannini, 2019.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
- Marino, Gianluca. "Note da un diario di viaggio con Guido Guidi." In *Guido Guidi. Sequenze di paesaggi urbani. Un itinerario tra quartieri InaCasa*, Paola Di Biagi, ed., 10-11. Rubiera: Linea di confine Editore, 1999.
- Mumford, Lewis. "The Neighborhood and the Neighborhood unit." *Town Planning Review*, (January, 1954): 256-270. <https://doi.org/10.3828/tpr.24.4.d4r60h470713003w>
- Muratori, Saverio. "La gestione Ina-Casa e l'edilizia popolare in Italia." *Rassegna critica di architettura* 20-21 (1951): 19-24.
- Oriol Nel-lo, *Dell'ordine e del disordine urbano*, 7 dicembre 2018. Accessed July, 10, 2020 <https://www.casadellacultura.it/832/dell-ordine-e-del-disordine-urbano>
- Pagano, Lilia. *Periferie di Napoli*. Roma: Aracne, 2012.
- Ponti, Gio. "Sequenze di paesaggi architettonici." *Domus* 270 (1952): 1-8.
- Quaroni, Ludovico. "La politica del Quartiere." *Urbanistica* 22 (1957): 4-14.
- Rossi, Aldo. *L'architettura della città*. Macerata: Quodlibet, 2011 (I ed. 1966).
- Scandurra, Enzo. *Un paese ci vuole. Ripartire dai luoghi*. Troina: Città Aperta, 2007.
- Stenti, Sergio *Napoli moderna, città e case popolari 1868-1980*. Napoli: Clean, 1993.
- Tafari, Manfredo. "Il panorama internazionale negli anni '50 e '60." In *Architettura contemporanea*. Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co. Milano: Electa, 1988.
- Treu, Maria Cristina, ed. *Per una città socievole. Le alterne fortune di piani e progetti*. Novellara (RE): Palazzo Bonaretti Editore, 2015.
- Zeier Pilat, Stephanie. *Ricostruire l'Italia. I quartieri Ina.Casa del dopoguerra*. Roma: Castelvecchi, 2019.
- Zevi, Bruno. "L'architettura dell'INA Casa." In *L'INA-Casa al IV Congresso Nazionale di Urbanistica, Venezia 1952*. Roma: Società Grafica Romana, 1953.
- Zevi, Bruno. "La DC attacca l'Ina-casa. S'impenna saltando l'ostacolo quartiere città." *Cronache di architettura* 174 (1970): 447-448.
- Zucconi, Guido. "Astengo Giovanni." In *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, Carlo Olmo, ed. vol. I, 106-109. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003.

# ENTRE LA NECESIDAD Y EL AZAR. NUEVOS DATOS PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA DE CRISTÓBAL HALFFTER ENTRE 1957 Y 1962\*

Germán Gan Quesada

Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0522-7138>

## RESUMEN

Entre 1957 y 1962, el compositor madrileño Cristóbal Halffter (1930) participó plenamente del proceso de renovación de la composición musical española y lideró, en muchos aspectos, el inicio de su proyección internacional. Por medio de la recuperación de fuentes primarias hasta ahora inéditas –y a partir de la consulta preferente de su colección personal, conservada en la Paul Sacher Stiftung de Basilea–, este artículo ofrece nuevos materiales sobre algunas de las obras más significativas de ese período (*Introducción, fuga y final, Sonata para violín solo, 5 microformas para orquesta, Formantes e In expectatione resurrectionis Domini*), como contribución a la reevaluación del repertorio musical español de vanguardia del segundo franquismo.

Palabras clave: Cristóbal Halffter, música española de vanguardia, estética musical, estructura sonora, aleatoriedad controlada

## ABSTRACT

Between 1957 and 1962, the composer Cristóbal Halffter (Madrid, 1930) played an integral part in updating Spanish musical composition and spearheaded its dissemination worldwide. In recovering a large number of primary sources, which have yet to be discussed, and, in particular, referring extensively to the composer's personal collection – held at the Paul Sacher Stiftung in Basel – this essay offers up new material on some of Halffter's most significant compositions in this period (*Introducción, fuga y final, Sonata para violín solo, 5 microformas para orquesta, Formantes, and In expectatione resurrectionis Domini*). It also provides a preliminary insight into their relevance to a forthcoming re-evaluation of the historical, technical, and aesthetic features of the Spanish avant-garde repertoire in the middle years of the Franco regime.

Keywords: Cristóbal Halffter, Spanish avant-garde music, music aesthetics, musical structures, controlled aleatoricism

## Introducción

“La música española parece haber entrado, hoy, en un período de estancamiento”<sup>1</sup>. Aunque tan terminante opinión, escrita hacia 1960, se refería fundamentalmente a la actividad de las generaciones de compositores españoles que, anclados en un paradigma estilístico de horizontes neoclasicistas y posnacionalistas, proseguían su

actividad en ese momento, su autor –con toda probabilidad Luis de Pablo, encubierto bajo el seudónimo ‘Musicus’<sup>2</sup>–, no dejaba en páginas posteriores de sostenerla parcialmente para juzgar la ambigüedad, o al menos incertidumbre, estética que descubría en las aportaciones de una ‘nueva generación’ que, desde mediados del decenio de 1950, pugnaba por actualizar la creación



Fig. 1 a y b. Programa de concierto del estreno de la *Introducción, fuga y final* (Madrid, 30 de marzo de 1958) (Col. Particular)

musical de nuestro país y por inscribirla dentro de las coordenadas generales que otro de esos jóvenes músicos, José Luis de Delás, sintetizaba en octubre de 1959 en esta dicotomía:

*De hecho se observa la aparición de una tendencia en la que coexisten y contrastan elementos constructivos y aleatorios, no sólo en el proceso de creación sino también en el de realización interpretativa*<sup>3</sup>

Desde los primeros acercamientos panorámicos a este fenómeno<sup>4</sup> hasta contribuciones monográficas más recientes<sup>5</sup>, la musicología española ha prestado sobrada atención al desencadenamiento, evolución y marco cultural e institucional de este proceso general; tampoco faltan, obviamente, estudios particulares sobre el papel jugado en él por uno de sus principales protagonistas, el compositor madrileño Cristóbal Halffter (1930)<sup>6</sup>, en un período –que en este texto se acota entre los años 1957 y 1962– decisivo para la gestación de sus prácticas de vanguardia y para la consecución de una anhelada proyección internacional de su catálogo.

Sin embargo, y pese a este sostenido interés historiográfico, aún falta un balance crítico y actualizado que permita una valoración global de las múltiples líneas de fuerza que caracterizan la creación musical española de vanguardia en el decenio de 1960; una valoración, en suma, que amplíe, matice o corrija afirmaciones y premisas consolidadas en su interpretación y que permita rescatar del olvido –en términos, por ejemplo, de su presencia en programaciones musicales y de su recuperación discográfica– el repertorio creado durante esos años sobre el que se sustentan tales

aseveraciones. El afloramiento de nuevas fuentes aún no cotejadas y la necesidad de una mirada directa, y hasta cierto punto ‘ingenua’, sobre los documentos primarios, tanto sonoros como escritos, posibilitan y guían este texto, que también ofrece algunas intuiciones (que no resultados definitivos) analíticas y aprovecha los fondos del archivo personal de Cristóbal Halffter (Paul Sacher Stiftung – Sammlung Cristóbal Halffter, en adelante PSS-SCH), especialmente a raíz del trabajo de ordenación e inventario, desarrollados por quien firma entre 2014 y 2017, de su colección epistolar, hasta este momento apenas explorada.

### En el umbral incierto de la vanguardia (1957-1959)

Los caminos hacia la vanguardia, y no solo en el caso de Halffter, fueron sinuosos: esa ‘tendencia constructiva’ orientada hacia la modernidad de la que hablaba Delás coexiste en su catálogo de finales de los años cincuenta, de hecho, con obras en las que el resabio neoclasicista o la huella folklorizante domina sin atisbo de duda. Páginas como la *Partita para violonchelo y orquesta* (1957/58)<sup>7</sup>, el *Himnum [sic] heroicum panegyricum* [op. 19] (1958/59), la música incidental para *La Orestíada* (1959) o, sobre todo, el *ballet Jugando al toro* [op. 21]<sup>8</sup>, estrenado en el Liceo barcelonés en abril de 1960, son prueba de dicha coexistencia, que hasta cierto punto se corresponde con la naturaleza transitiva de esta etapa de la producción halffteriana.

Incluso composiciones en que, desde un punto de vista melódico-armónico, la opción por vo-

cabularios y estrategias dodecafónicas apostaba por una vía más decidida, la conformación estructural se amparó, en muy buena medida, en modelos tradicionales. Así, una obra como la *Introducción, fuga y final* [op. 15] (1957), para piano –más allá de las resonancias franckianas o regerianas de su título<sup>9</sup>–, muestra claramente el sometimiento de morfologías sonoras dodecafónicas ortodoxas a moldes sintácticos barrocos, a lo que habrían de sumarse elementos rítmicos –como el uso de ritmos *pointés*, el carácter de giga de la fuga o el espíritu de *tocatta final*– que acentúan una vinculación no desmentida por el propio compositor al referirse a las reverberaciones bachianas omnipresentes en la obra<sup>10</sup>. La experiencia de Halffter en el repertorio barroco era amplia desde los inicios de su actividad como director de orquesta en 1952; pero tampoco debería obviarse el posible peso como precedente de soluciones similares anteriores en la propia genealogía dodecafónica –así, la *Suite* op. 25 (1921/23), de Arnold Schönberg– o, como ya indicara Enrique Franco en 1960, la huella del ‘neobachianismo’ de Paul Hindemith<sup>11</sup>, una impronta que, muy probablemente a propósito de esta *Introducción, fuga y final*, llevaría a Roberto Gerhard a motejar a Halffter de “progresista a lo Hindemith” en su valoración de la obra del compositor madrileño<sup>12</sup>.

*Introducción, fuga y final*, estrenada por Manuel Carra a fines de marzo de 1958 en el conservatorio madrileño (fig. 1), constituyó también (Madrid, Ateneo, 8 de abril de 1958) la carta de presentación de Halffter en las actividades públicas del grupo ‘Nueva Música’, conformado pocos meses antes. Aunque sea cierto –como señaló ‘Musicus’ en el texto que aducíamos al comienzo de la introducción– que no acertaba a extraer las implicaciones formales y tímbricas que requería una comprensión consciente de la técnica serial dodecafónica<sup>13</sup>, también lo es que, junto a la *Sonata* (1958), de Luis de Pablo, y el *Preludio, diferencias y tocata sobre un tema de Isaac Albéniz* (1959), de Manuel Castillo, ha mantenido cierta vigencia en el reducido repertorio pianístico español ‘moderno’ de esos años difundido en la actualidad; y que el propio Halffter la juzgaba suficientemente representativa del momento de su evolución estilística como para incluirla en la primavera de 1959 en la selección

de obras presentadas a las editoriales italianas Ricordi y Suvini Zerboni para incorporarse a sus catálogos editoriales<sup>14</sup>.

La infructuosa conciliación entre principios estructurales tradicionales y organización y tratamiento de alturas dodecafónico es también visible en obras poco posteriores a esta *Introducción, fuga y final*. Quizá la asistencia –a la que finalmente hubo de renunciar– a los Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt de 1958 (en los que, por ejemplo, Ernst Krenek disertó sobre “Nuevas posibilidades de aplicación del principio serial”<sup>15</sup>), hubiera podido llevar a Halffter a soluciones más maduras e integradoras que las que muestra la *Sonata para violín solo* [op. 20], fechada en abril de 1959. “Obra puente” o hito divisorio en el catálogo del compositor<sup>16</sup>, la op. 20 de Halffter parte –con la ampliación del primer movimiento, reelaboración de los movimientos centrales y adición del movimiento conclusivo– de las dos meses anteriores *Tres piezas para flauta sola* [op. 18]; y si bien en ese proceso de reescritura se omitieron algunos rasgos que enfatizarían su conexión con la *Introducción...*<sup>17</sup>, no faltan otros que, recogidos por exégetas posteriores<sup>18</sup>, testimonian un entronque que no negaba el propio compositor, al tiempo que reivindicaba la pertenencia de la sonata a una línea evolutiva “natural”:

*Los tiempos extremos son una lógica consecuencia de la forma de creación que ya había empleado en la ‘Introducción, fuga y final’ para piano, es decir, una escritura en la que algunos aspectos de la música del barroco hacen su aparición como elementos coordinadores de la forma.*

*No se trata de un neoclasicismo, sino de una búsqueda en la típica forma del barroco, para encontrar una lógica constructiva a un idioma basado en la serie de doce notas. Este camino lo abandoné por considerarlo cerrado para una evolución natural de mi pensamiento musical. Son, en cambio, los tiempos centrales los que me van a servir para estructurar la siguiente obra, ‘Cinco microformas para orquesta’. Considero por tanto esta sonata para violín solo, el arranque de mi actual forma de creación, ya que en ella están presentes el final de una etapa y el principio de la siguiente*<sup>19</sup>

Aludía Halffter a esos elementos barrocos como determinantes; por nuestra parte, indique-





Fig. 2. Evolución rítmica del patrón ostinato de la *Sonata para violín solo*, de C. Halffter (IV. Finale, cc. 19-33) (Halffter, Cristóbal. *Sonata per violino solo*. U.E. 13425 LW. London: Universal Edition, 1961)

mos también dos referentes que creemos pertinentes: lejano, el de la *Sonata para violín solo* op. 31/1 (1924), de Hindemith; más directo, el de la bartókiana *Sonata para violín solo* Sz. 117 (1944), singularmente su “Presto” final como modelo para el “Finale” halffteriano y su naturaleza rítmica acuciante, fundada en un patrón rítmico –con claros paralelismos con el que aparece en los cc. 84-86 del “Tempo di ciaccona” de la sonata de Bartók– que desarrolla, a modo de tropo por adición, un esquema fijo no retrogradable de ocho unidades de *tactus* de semicorchea, completado mediante la multiplicación por números primos (5, 3<sup>2</sup>, 3 y de nuevo 5) de la agrupación binaria inicial y en constante alternancia métrica (fig. 2).

### De las 5 *microformas* a *In expectatione resurrectionis Domini* (1959-1962): la consolidación de una primera práctica de *van-guardia*

Apenas un mes después del estreno por Antonio Gorostiaga de la *Sonata para violín solo* en las salas del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid (7 de junio de 1959), Halffter fechaba la versión definitiva de la cuarta de sus 5 *microformas para orquesta* [op. 24]<sup>20</sup>, primer movimiento completado de una obra que la historiografía musical ha coincidido en señalar como determinante, no solo para la trayectoria personal del compositor, sino para la historia de un incipiente, y breve, serialismo español, tanto por su significación intrínseca como –desde el ángulo de la recepción pública de ese repertorio– por la encendida reacción del auditorio con motivo de sus interpre-

taciones por la Orquesta Nacional de España y Odón Alonso en febrero de 1961 (fig. 3). A este propósito, que precisaría una atención específica, traemos a colación solo una de las críticas más ponderadas de esta reposición de las 5 *microformas*, la del compositor Alberto Blancafort, quien se detenía en el valor de la obra *per se* sin ocultar los términos del escándalo (y su cercanía personal a Halffter):

*Séame permitido, sin embargo, exponer mi opinión personal de que las ‘Microformas’ constituyen la obra más acabada y personal del autor. Al cálculo más o menos matemático del andamiaje constructivo de la partitura, Cristóbal tiene el acierto de dejarse llevar por su instinto musical y la cualidad de aceptar y asimilar cuantas influencias sean afines a su sensibilidad. Con ello el compositor crea un mundo sonoro personal que se nos hace pronto familiar, por estar ligado, pese a su novedad, a una serie de tradiciones. Desde el punto de vista tímbrico, las ‘Microformas’ son abundantes en refinadísimas y sutiles bellezas. Su audición tuvo la virtud de caldear el habitual ambiente poco apasionado del Palacio de la Música. En el Monumental fueron tan ruidosas y radicales las muestras de entusiasmo y desaprobación como yo no había visto nunca en este local. Cristóbal Halffter salió cinco veces a corresponder a los aplausos y ruidos; pero, a juzgar por los ánimos, hubiera podido salir y entrar indefinidamente<sup>21</sup>*

Otro de los protagonistas de la nueva composición en nuestro país recalcaba en enero de 1960 el camino serial como la vía inexorable de modernización definitiva, previa su asimilación como “algo específicamente nacional”:

*Puede predecirse la incorporación total de la música española a las corrientes seriales, con lo que sería sustituida la vieja influencia impresionista francesa por una determinante centroeuropea. A este ingrediente activo debe sumarse uno pasivo: el retroceso absoluto de la música nacionalista más o menos enraizada en el folklore<sup>22</sup>*

Por su parte, Halffter, en una entrevista poco posterior, se hacía eco de esta perspectiva, al manifestar un similar rechazo del elemento nacionalista –pese a reivindicar el “carácter ibérico” de su creación–, la voluntad de dotar de una dimensión propia al empleo de las técnicas seriales –“mi máxima aspiración es latinizar el serialismo”– y la renuncia a asideros constructivos preconcebidos

o ajenos al despliegue sonoro, en la pretensión de una “[...] creación pura, sometida únicamente a las necesidades estrictamente musicales”<sup>23</sup>; un objetivo de autonomía referencial sonora prioritario –aunque, como veremos, situado en un horizonte estético en parte discrepante–, a juzgar por los títulos definitivos de cada pieza en la edición de la partitura<sup>24</sup> (I. Tema. Primera variación; II. Segunda variación. Dos contrapuntos; III. Tercera variación. Estructuras verticales y horizontales; IV. Cuarta variación. Ritmos; V. Quinta variación. Variaciones sobre un ritmo serial) y por los comentarios analíticos ya disponibles de la obra<sup>25</sup>.

En espera de mejor ocasión para un proyectado estudio específico sobre las 5 *microformas* halffterianas, nos centraremos ahora en dos aspectos menos transitados de su ‘intrahistoria’: su proceso de escritura –y algunas observaciones sobre los materiales de composición conservados en la PSS-SCH– y la relevancia de la obra en la difusión internacional, sobre todo en su vertiente editorial, del catálogo del compositor. Subvencionada por las becas de creación artística de la madrileña Fundación Juan March en su convocatoria de 1959/1960<sup>26</sup>, a la altura de marzo de 1959 habían de ser siete (y no cinco) las ‘microformas’ constituyentes de la obra, bajo un concepto unitario de gradación de la densidad instrumental –conservado a grandes rasgos en la versión definitiva– que culminaría en el empleo del *tutti* sinfónico solo en la séptima pieza<sup>27</sup>. Por otra parte, existe en dichos materiales un esquema formal gráfico, no datado, que responde a esta división septenaria, cuyos rasgos básicos acabarían condensados en la redacción final: así, un “Allegretto” inicial, con la exposición del tema de las variaciones por los instrumentos de viento metal; dos subsecciones “Allegro molto”, con protagonismo del viento madera y la cuerda, que proceden por canon rítmico directo, invertido y por aumentación; un extenso “Final” en tres subsecciones; y, como séptima pieza, la “Exposición” del tema serial por el *tutti* orquestal.

A inicios de octubre de 1959, la estructura interna en solo cinco movimientos de la obra ya se había confirmado, según anunciaba Halffter a Alexandre Tansman, su maestro de composición en el segundo curso de ‘Música en Compostela’ celebrado en verano de ese mismo año<sup>28</sup>; pero, al mismo tiempo,

se presentaba aún una característica que quedaría enmascarada en la versión definitiva a causa de la supresión –salvo en la tercera microforma, “Adagio”– de indicaciones agógicas y su sustitución por puras marcas metronómicas: la conformación absolutamente simétrica de los *tempi* de cada ‘microforma’ en torno a ese “Adagio” central: “Allegro molto” – “Allegro non tanto” – “Adagio” – “Allegro non tanto” – “Allegro molto”.

Otras informaciones relevantes proveídas por el estudio de los materiales de escritura de la obra merecerían también un comentario más detallado, como la probable derivación de su serie dodecafónica de alturas a partir del estudio de composiciones de Luigi Dallapiccola (expresamente, del *Quaderno musicale di Annalibera*, 1952) o, y sobre todo de cara a futuras ediciones críticas, interpretaciones y grabaciones de las 5 *microformas*, las pormenorizadas indicaciones de Halffter –que no se incluyeron en la publicación de la partitura– sobre la elección del instrumentario y ciertos consejos de interpretación de la cuarta microforma, escrita únicamente para percusión y sin duda con el asesoramiento de José María Martín Porrás, quien había estrenado en junio de 1957 los *Dos movimientos para timbal y [orquesta de] cuerda* [op. 12] del compositor madrileño. Nos interesa, sin embargo, extendernos en otra circunstancia: cómo el análisis conjunto de la correspondencia entre Halffter, Tansman<sup>29</sup> y Alfred A. Kalmus, responsable de Universal Edition, ilustra de qué modo estas 5 *microformas* (y, en menor medida, la *Sonata para violín solo*) fueron decisivas para la adscripción de las partituras halffterianas al catálogo de esa editorial vienesa-londinense y, por tanto, para su circulación internacional.

En efecto, una de las primeras cartas cruzadas entre Tansman y su alumno español confirma que, a fines de septiembre de 1959, el compositor polaco ya había recomendado el nombre de Halffter a su propia editorial, Universal Edition, y que la respuesta de Kalmus aconsejaba el envío para inspección de, precisamente, una “obra orquestal relativamente breve”<sup>30</sup>; sin descartar otras posibilidades –como la de la parisina Eschig<sup>31</sup>–, tanto Tansman como Halffter tomaron la iniciativa de proponer para su evaluación el “Adagio” central de la obra en curso de composición<sup>32</sup>, algo que el autor madrileño cumplió a fines de octubre de



Fig. 3 a y b. Programa de concierto (Madrid, 23 y 25 de febrero de 1961) [5 microformas para orquesta] (Col. Particular)

ese año, ofreciendo una breve descripción del estado de escritura de las *5 microformas*<sup>33</sup> y antes de añadir a la propuesta la *Sonata para violín solo*<sup>34</sup>. Pese a la aceptación preliminar de Kalmus en noviembre de 1959<sup>35</sup> –y a desatender su petición de última hora de contemplar la posibilidad de inclusión en el catálogo de “trabajos folclóricos, por ejemplo una corta *suite* sobre canciones populares españolas”...<sup>36</sup>–, sucesivas dilaciones en las reuniones del comité de nuevas admisiones de Universal Edition postergarían un año entero la aceptación definitiva de Halffter en su catálogo editorial<sup>37</sup>, concretada en 1961 y 1962 con la publicación, respectivamente, de la *Sonata para violín solo* y las *5 microformas para orquesta*.

Los pormenores de esta ardua negociación editorial revelan las expectativas puestas por Halffter en su nueva composición orquestal como “puerta de entrada” en el panorama internacional, algo que veremos corroborado en su trayectoria por las salas de concierto a lo largo de la década de 1960. Al mismo tiempo, el compositor parecía sentir la necesidad de una justificación teórica de su reciente deriva creativa y de cómo la “preocupación por la forma” y el “interés por el ritmo” que descubría como constantes en su producción no habían de juzgarse contradictorios con la búsqueda de nuevas y variables soluciones –en este caso, seriales dodecafónicas– para el control de la dimensión melódico-armónica. Así lo postulaba en uno de sus textos estéticos más elaborados, publicado por vez primera en julio de 1961<sup>38</sup> y en el que, paradójicamente, defendía la necesidad de plegarse a posibles ‘desviaciones’ de la aplicación estricta de los principios serialistas, en virtud de su supeditación a la consecución de re-

sultados sonoros ‘bellos’ y a una “fuerza superior que nace de la naturaleza de la música” que trae la memoria esa ‘necesidad interior’ [*innere Notwendigkeit*] de la estética kandinskiana (fig. 4). Aunque quizá también resonara en esta visión dualista, que parece forzar lo formal en beneficio de lo expresivo heterónimo, la advertencia que su mentor Tansman le transmitiera en febrero de 1960 a propósito de su propia experiencia:

*Por lo que respecta a mi pequeño “tema serial”, jno es en ningún caso un “credo sine qua non”! He empleado los medios que ofrece esta técnica desde hace treinta años y, además, he estado personalmente muy en contacto con Schönberg, Berg y Webern. Pero siempre como un [subrayado original] medio de expresión que enriquece nuestro lenguaje y nuestra disciplina, y jamás como un sistema exclusivo, considerando que es útil todo lo que está a nuestra disposición y que nada, dependiendo de cada problema, nos está impuesto ni prohibido. Por tanto, ya no soy el “dodecafónico” que era en 1925, ni tampoco tonal, pues todo “sistema a priori”, en mi opinión, no aporta en absoluto la unificación de estilo, sino la aniquilación [subrayado original] de la expresión original. Además, todo sistema restringe el campo expresivo y emotivo de la música, que es, ante todo, una arte acústica y no gráfica. Por mi parte, estoy seguro de que, una vez pasado por la útil disciplina de la serie, llegará por sí mismo a la conclusión de que una técnica particular no es el objetivo, sino que lo es el contenido de invención que reviste<sup>39</sup>*

En el difícil intento de equilibrio entre rigor técnico y expresividad autónoma, Halffter encontró un modelo en uno de los compositores que mencionaba Tansman: Anton Webern, ejemplo,

en sus propias palabras, para la “nueva generación” por su “don altísimo de invención y organización”<sup>40</sup>, en un artículo publicado poco después de la conclusión de las *5 microformas* y a propósito de una obra (los orquestales *5 Stücke* op. 10 (1911/13) del compositor austriaco) cuya concepción aforística, distribución en cinco piezas e incluso la elección de *tempi* en torno a uno central lento no es osado en exceso relacionar con la propia composición halffteriana. En el momento de su interpretación en Viena el 6 de abril de 1964, Bruno Maderna (al frente de la Radio-Symphonie Orchester Wien) emparejó las “microformas” de Halffter precisamente con esa weberniana op. 10; y aunque algunas críticas no resistieran la cómoda tentación de relacionar sus “excesos sonoros y rítmicos” con el origen español del compositor<sup>41</sup>, la mayoría de la prensa subrayó el dominio de la técnica sinfónica, la vitalidad y rigor del empleo del lenguaje serial y la brillantez de concepción rítmica de una “música centelleante de fuerte atractivo”<sup>42</sup>.

No era esta audición vienesa la primera vez que las *5 microformas* visitaban el extranjero: ya habían sonado antes en París (26 de octubre de 1960) y México D. F. (3 de julio de 1961), dirigidas en ambas ocasiones por el propio Halffter. Con motivo de esa interpretación mexicana –en la que era la primera visita americana del compositor y oportunidad para su encuentro con su tío Rodolfo–, Cristóbal Halffter concedería una entrevista al musicólogo exiliado Otto Mayer-Serra en que resumía, de modo apodíctico, la única vía que, a su juicio, se abría para la consecución de una “música nueva en lenguaje, contenido, forma, técnica, dinámica y sonoridades”<sup>43</sup>: “Hoy en día, únicamente el sistema serial nos abre la perspectiva de una renovación formal [...] Sólo la serie es capaz de ordenar el caos”<sup>44</sup>.

Y, sin embargo, que “el caos” permitía otras posibilidades de resolución, más colaborativas que reactivas, ya lo había experimentado Halffter en su labor creadora... En el transcurso de esa misma entrevista, el compositor mencionaba como su obra más reciente una concluida hacía casi cuatro meses<sup>45</sup>: *Formantes (Móvil para dos pianos)* [op. 26] (1960/61), su primera incursión en el ámbito de las ‘formas abiertas’ tan en boga en la vanguardia europea desde 1956/1957, y a

partir de los ejemplos de Pierre Boulez (*Sonata n. 3 para piano*) y Karlheinz Stockhausen (*Klavierstück XI*).

El dúo pianístico no constituyó la primera opción sopesada por Halffter para su nueva composición: tal vez impelido por la fortuna de semejante formación desde el primer libro de *Structures* (1952), de Pierre Boulez, y por propuestas más cercanas al Madrid de Halffter, como *Móvil I* (1957) y *Progressus/Móvil II* (1959/67), de Luis de Pablo, el músico madrileño acabó desechando, como corroboran los materiales de escritura conservados en la PSS-SCH y algunos testimonios epistolares<sup>46</sup>, varias posibilidades de empleo de diversas formaciones instrumentales de unos diez instrumentos y con un esquema formal bipartito [“Allegro”-“Adagio”], que hasta mediados de enero de 1961 se mantuvieron incorporando el dúo pianístico como núcleo concertante<sup>47</sup>, para eliminar finalmente todo acompañamiento instrumental.

Del mismo modo, la estructura combinatoria establecida en la versión editada de *Formantes* –a grandes rasgos, el encuadramiento de seis estructuras o “formantes” móviles, cuyo orden queda al arbitrio de los intérpretes, entre dos estructuras fijas, que actúan como introducción o preludio y final o posludio, respectivamente<sup>48</sup>– también se vio modificada a lo largo de los meses de composición de la obra. No hay duda, por otra parte, de que la escritura de cada uno de los formantes se conservó siempre estricta y que la partitura establecería, en este punto, un respeto absoluto a las indicaciones dinámicas y metronómicas, pero la concepción inicial de Halffter era más radical en cuanto a las posibilidades de organización formal interna: en planteamientos preliminares, se preveían la posibilidad de hasta diez variantes de alguno de los formantes móviles o el dibujo de múltiples trayectorias entre ellos, así como el desplazamiento de las estructuras fijas extremas hacia una posición intermedia.

Halffter se mostraba, en ello, extremadamente consciente de los retos que la “música abierta” planteaba al compositor, si bien desde una postura sin duda estéticamente comedida: para “continuar siendo dueño absoluto de aquello que ha creado”, era necesario, a su juicio, ‘moderar’ la libertad del intérprete en sus ámbitos de elección, como, en marzo de 1961, defendía que sí lograba





Fig. 4 a y b. Halffter, Cristóbal. 1961. "Estudio técnico y estético sobre mis 'Cinco microformas' para orquesta." *La Estafeta literaria* 221 (15 de julio de 1961): 10-11.

Stockhausen en el mencionado *Klavierstück XI*, ejemplo de equilibrio entre flexibilidad formal, direccionalidad macroestructural y control paramétrico<sup>49</sup>; y dos años y medio más tarde mantenía esta postura sin apenas cambios al aceptar los recursos aleatorios como la resolución natural de la búsqueda de soluciones formales post-seriales, siempre que se supeditaran a una concepción estructural de índole superior y no anularan la que consideraba irrenunciable 'paternidad' del compositor sobre su obra<sup>50</sup>. Por utilizar los conocidos términos de Ramón Barce, el concepto aleatorio de Halffter se movía claramente en los márgenes superiores de 'control' del producto sonoro, una actitud que continuaría vigente en su catálogo durante toda la década de 1960 y, especialmente en el campo sinfónico, a lo largo de buena parte de su producción posterior<sup>51</sup>.

Dedicados a Tansman, y tras su estreno privado en el domicilio madrileño del mecenas portugués Duarte Pinto Coelho (21 de marzo de 1962) (fig. 5), *Formantes* conoció, de manos de los mismos

intérpretes –Manuel Carra y María Manuela Caro, esposa del compositor–, su primera audición pública en el Ateneo de Madrid el 17 de mayo de ese mismo año. Apenas tres semanas después, el 6 de junio, Carra y Caro presentaban la obra en el festival anual de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), celebrado en Londres, en lo que constituía un paso decisivo en las ambiciones artísticas de Halffter, puesto que era su primera presencia en un foro internacional de tal magnitud<sup>52</sup>; el compositor, sin embargo, no era un desconocido para el público melómano británico, puesto que su *Sonata para violín solo* había recibido ya en medios ingleses alabanzas por su "vitalmente fascinante" calidad a raíz de su edición<sup>53</sup> y, aun más, el comentario de su catálogo había encabezado la discusión sobre los integrantes del grupo "Nueva Música" publicada a inicios de año por Arthur Custer en *The Musical Quarterly*, que señalaba las *5 microformas* como el fin de la etapa formativa de Halffter<sup>54</sup>.





Fig. 5. Doble página de la partitura original de *Formantes*, dedicada a Duarte Pinto Coelho (Madrid, 21 de marzo de 1962) (Col. Particular)

Con ocasión de esta interpretación londinense de *Formantes*, Halffter ejerció, de manera excepcional en su carrera, tareas de crítica musical<sup>55</sup>; más interesantes que sus opiniones, no excesivamente elaboradas, sobre las obras escuchadas en el festival, resulta –al menos para nuestro discurso– comprobar cómo seguía presente en esas críticas la obsesión contradictoria que parece dominar la trayectoria del compositor, y de muchos de sus cogeneracionales en el ámbito de la creación musical española, en estos años de progresiva mayor visibilidad pública: la aspiración a una internacionalización técnica y estética de la música española (por él mismo representada con acentos de retórica suficiencia) que, al mismo tiempo, conservase rasgos nacionales peculiares y diferenciadores que, tal vez, le permitieran un encaje propicio en los círculos restringidos de la ‘nueva música’ de su tiempo:

*Siempre resulta muy difícil el tener que hablar uno de su propia obra, y esto se agrava cuando esta*

*obra ha representado la música española en un Festival de la categoría y trascendencia como el que se ha celebrado hace unos días en Londres. Lo único que puedo decir, sin temor a equivocarme, es que mi obra no ha sido ni peor, ni mejor que las demás, ni más vieja, ni más nueva que las otras, pero sí diferente. Esto quiere decir que la música española está totalmente incorporada a las corrientes de la vanguardia de la música mundial, que nos expresamos con unos medios que son comunes a todos aquellos compositores de la nueva generación que intentan una renovación del lenguaje sonoro para que este esté a la “altura de los tiempos en que vivimos”. Pero también quiere decir que nuestra música presenta una visión personal de los problemas, nacida de la fuerza que caracteriza siempre todas las actividades del espíritu eminentemente españolas<sup>56</sup>*

Desde la perspectiva de un compositor de vanguardia en 1962, solo faltaba a Halffter superar un escalón más, pero determinante, en la con-

secución de un *status* internacional reconocido: la participación –y sobre todo programación– en esos mismos Internationale Ferienkurse de Darmstadt a los que no había podido asistir en 1958 y a los que sí habían acudido en el cambio de década intérpretes como Manuel Carra y Pedro Espinosa o compositores como Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Juan Hidalgo, Gonzalo de Olavide y Luis de Pablo. Habría de esperar el músico madrileño a la edición de 1963, precisamente con esos *Formantes* (22 de julio) y en interpretación del prestigioso dúo conformado por los hermanos Alfons y Aloysius Kontarsky<sup>57</sup>; y aunque no todo lo allí escuchado le dejó la misma impresión –así, por ejemplo y de modo exclusivamente privado, tan solo pareció convencerle la interpretación de la op. 24 weberniana y del segundo libro de *Structures*, de Boulez, a diferencia de la tajante opinión peyorativa sobre las obras presentadas por Krzysztof Penderecki (*Threni*) y Iannis Xenakis (*ST4*)–, el compositor reconoció pronto el impacto que el ambiente darmstadtiano había causado en él de cara a su carrera futura, en comunicación epistolar con el responsable de Universal Edition Alfred Schlee:

*Darmstadt ha sido para mí una experiencia muy eficaz y un estímulo muy importante para seguir trabajando en una línea de seriedad, de exigencia ante uno mismo y de responsabilidad. Espero mucho de las obras que ahora comienzo a elaborar en las que, no sé si estarán presentes todas las ‘modas’ oídas en Darmstadt, pero sí, que serán un reflejo fiel de una meditada, profunda y seria postura ante la creación musical de nuestro tiempo*<sup>58</sup>

Durante el primer semestre de 1963, Halffter había prolongado su catálogo oficial más allá de *Formantes*: a inicios de año, había completado su primer encargo internacional de relevancia, la *Sinfonía para tres grupos instrumentales* (1961/63), que se estrenaría en los Donaueschinger Musiktage el 19 de octubre y que, entre otras características, sofisticó el universo tímbrico de las 5 *microformas* mediante el recurso a la espacialización instrumental y al pensamiento aleatorio; a mediados de junio, daba a conocer la versión inicial de *Espejos* (1963/64), para cuatro percusionistas y cinta, su primera aproximación –exceptuando anteriores aplicaciones incidentales y en música cinematográfica– a las sonoridades electrónicas<sup>59</sup>. Por su parte,

el 13 de abril de 1963 la catedral de Cuenca había presenciado el estreno de su cantata *In expectatione resurrectionis Domini*, cuya composición efectiva tuvo lugar entre julio y septiembre del año anterior (y de ahí su inclusión en este texto, próximo a su conclusión) como encargo de la II Semana de Música Religiosa de la ciudad manchega.

Aunque, como indica Jesús María Muneta<sup>60</sup>, pueda considerarse *In expectatione...* la culminación de la música religiosa halffteriana hasta ese momento –con estaciones previas en la *Antífona pascual a la Virgen ‘Regina coeli’* [op. 4] (1952) y la *Misa ducal* [op. 10] (1955/56)–, no se trata sin más de un compendio de pasadas experiencias: es cierto que la introducción de elementos aleatorios en la parte orquestal recoge el interés anterior de Halffter por estos procedimientos, pero, al mismo tiempo, la división de ese orgánico orquestal en grupos bien definidos prefigura la concepción de la mencionada *Sinfonía para tres grupos instrumentales*, del mismo modo que el empleo de cuatro percusionistas en su plantilla establece una pauta que se mantendrá en la *Sinfonía...* para expandirse, hasta cinco intérpretes de percusión, en *Secuencias* (1964) y *Symposion* (1964/66). Y, por otra parte, el recurso al texto (en este caso, una selección de fragmentos de la liturgia del Sábado Santo) –cuya inteligibilidad se ve favorecida por el tratamiento contrapuntístico de relativa simplicidad, o incluso homofónico, de las partes corales y por la claridad de la escritura melódica de la parte solista de barítono– sugiere una nueva solución al dilema entre rigor estructural del discurso sonoro autónomo y buscada emotividad *quasi* programática: son la atmósfera expresiva y la semántica textual los elementos que dictan la construcción de clímax dinámicos y de progresión de *tempi* y que rigen la distribución de densidades sinfónicas y participaciones instrumentales, descritas por el compositor en su comentario de la obra con símiles de naturaleza descriptiva<sup>61</sup>.

### A modo de conclusión

Los escasos cinco años que separan los estrenos de *Introducción, fuga y final* y de *In expectatione resurrectionis Domini* dibujan un arco evolutivo no exento de contradicciones, titubeos y soluciones fallidas –o, cuanto menos, parciales– en la trayectoria de Cristóbal Halffter,

dominada en ese lustro por una vocación de proyección internacional que comienza, con todo, a verse cumplida con su acceso al mercado editorial de la mano de Universal Edition y con la programación más frecuente de sus composiciones en auditorios foráneos; gracias, en muchas ocasiones, al desarrollo paralelo de su actividad como director de orquesta y al establecimiento de relaciones interpersonales en los círculos de vanguardia musical europeos. Al mismo tiempo, las composiciones de las que nos hemos ocupado en estas páginas establecen también, cada una a su particular manera, el inicio de una 'genealogía' propia dentro del catálogo del compositor: el fundamento matemático de estructuras musicales en las 5 *microformas* (varias de las cuales recurren para el cálculo de relaciones rítmicas y duración de secciones a la aplicación de la serie de Fibonacci) se prolonga, por ejemplo, hasta *Fibonacci* (1969); la introducción de elementos aleatorios controlados en conceptos formales de carácter global de *Formantes* o de la *Sinfonía para tres grupos instrumentales* persiste, en la década de 1960, en páginas como *Secuencias* (1964)<sup>62</sup>, *Antiphonismoi* (1967) o, sobre todo, *Anillos* (1967/68)<sup>63</sup>; la tensión entre expresividad textual y autonomía sonora se desata en el mencionado *Symposion* y en la versión sinfónica de los *Brecht-Lieder* (1967), para culminar en *Yes, Speak Out, Yes* (1968); y, de extendernos a obras ya compuestas en 1963, la experiencia electrónica de *Espejos* encuentra frutos mucho más acabados en la segunda mitad de la década, con obras como *Líneas y puntos* (1966) (fig. 6) o *Noche pasiva del sentido* (1969/70).

Probablemente, como indicaba el propio compositor muchos años más tarde en un sentido general, nos encontramos ante uno de esos períodos en los que "[...] la técnica queda más en primer plano, antes de eso que podemos llamar 'expresividad'; que no es algo opuesto a la técnica, sino su complemento"<sup>64</sup>; una etapa en la que la simple escucha, por no decir el análisis, de muchas composiciones escritas en ella –y nos referimos sobre todo a las 5 *microformas para orquesta* y a *Formantes* en la producción halffteriana, pero también a muy buena parte del repertorio de música española de vanguardia "dura" de los años sesenta– puede dejarnos la impresión de que no rebasan el valor de meros testimonios de época sin

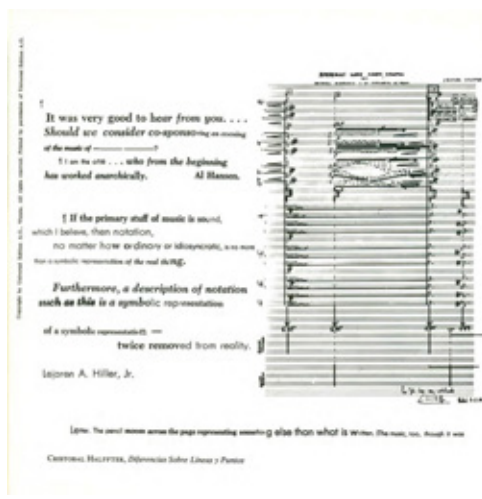


Fig. 6. Halffter, Cristóbal. 1969. "Diferencias sobre *Líneas y puntos*" (Madrid, 3 de octubre de 1966). *Notations*, ed. por John Cage y Alison Knowles, s. p. New York: Something Else Press

interés inmanente. A ello contribuye, sin duda, el hiato interpretativo provocado por el abandono, en programaciones y grabaciones, de la gran mayoría de esas obras desde fines de la década de 1960, una situación que, sin embargo, contrasta con su continua mención desde perspectivas puramente históricas, sociológicas o institucionales, sin atenderlas apenas como constructos sonoros y propuestas artísticas. No se trata solo de un déficit de actitud o atención académicas, sino también de una carencia (o de la improbable accesibilidad) de nuevas fuentes primarias cuyo análisis permita esa renovación hermenéutica: por no abandonar el catálogo de Halffter, y como botón de muestra de esta situación, no existe grabación comercial alguna de las 5 *microformas*, de *In expectatione...* o de la *Sinfonía para tres grupos instrumentales*. Cuando esas 'microformas' suban de nuevo a los atriles de una orquesta en marzo de 2021<sup>65</sup>, habrán pasado más de tres décadas desde su última interpretación, que compartirá ciclo con otras dos composiciones del mismo período presididas por similares inquietudes de renovación, el depabliano *Imaginario II* (1967) y los *Espacios variados* (1962), de Bernaola; quizás está llegando por fin el momento de escuchar estas 'viejas' vanguardias con otros oídos y, al mismo tiempo, de releerlas y apreciarlas desde nuevos horizontes técnicos y estéticos...

## NOTAS

\* Este texto ha sido redactado en el marco del Proyecto I+D+i RTI2018-093436-B-I00 Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticas del segundo franquismo y la transición (1959-1978) (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

<sup>1</sup> "Spanish music today seems to have entered a period of stagnation". Musicus [seud. de Pablo, Luis de]. 1968. "New Music in Spain." En *Twentieth Century Music. Its Forms, Trends and Interpretations*, ed. por Rollo H. Myers, 203-214, 203. New York: The Orion Press. Todas las traducciones se deben al autor.

<sup>2</sup> Según sostiene García del Busto, José Luis. 1998. "Crónica de vida y obra." En De Volder, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo*, 9-47, 14. Madrid: SGAE-Fundación Autor. Aunque publicado en 1968, el artículo de 'Musicus' debió concluirse hacia 1959 ó 1960, ya que las últimas obras comentadas en él datan de 1958.

<sup>3</sup> Delás, José Luis [de]. 1959. "La música después de 1950." *El Paso-Boletín* 15 (Octubre): s. p. Reproducido en Toussaint, Laurence. 1983. "El Paso" y el arte abstracto en España, 249-256, 256. Madrid: Cátedra.

<sup>4</sup> Por ejemplo, los pioneros de Ángel Medina: Medina Álvarez, Ángel. 1996. "Apuntes sobre la recepción de la Música abierta en España." *Anuario musical* 51: 217-232; Medina Álvarez, Ángel. 2001. "Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid." *Cuadernos de música iberoamericana* 8-9: 337-366.

<sup>5</sup> Así, sobre Luis de Pablo (López Estelche, Israel. 2013. "Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX." Tesis doctoral, Universidad de Oviedo; Añón Escribá, Manuel. 2016. "Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo." Tesis doctoral, Universidad de Granada) o Carmelo Bernaola (Moro Vallina, Daniel. 2019. *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002). Una trayectoria en la vanguardia musical española*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea).

<sup>6</sup> Por mencionar solo los de carácter biográfico y analítico más acusado: Marco, Tomás. 1972. *Cristóbal Halffter*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia – Dirección General de Bellas Artes; Casares Rodicio, Emilio. 1980. *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo – Departamento de Arte-Musicología; Daschner, Hubert. 2000. *Cristóbal Halffter. Spanische Musik auf der Höhe ihrer Zeit*. Saarbrücken: PFAU-Verlag; Gan Quesada, Germán. 2005. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Universidad de Granada.

<sup>7</sup> Gan Quesada, Germán. 2018. "El universo de la guitarra en la obra de Cristóbal Halffter. Notas para su estudio." *Roseta. Revista de la Sociedad Española de Guitarra* 13: 6-15, 12-15.

<sup>8</sup> Gan Quesada, Germán. 2007. "Tópico folklórico, tradición e innovación en un ballet 'español': *Jugando al toro* de Cristóbal Halffter." *Revista de Musicología* XXX, no. 1: 181-206.

<sup>9</sup> O de la estrictamente literal con el título del movimiento conclusivo de la *Sinfonía n. 2* (1902/03), de Vincent D'Indy, sin ninguna relación ulterior con la obra de Halffter.

<sup>10</sup> Halffter, Cristóbal. 1959. "Génesis de una obra." *Acento cultural* 4 (Febrero): 52-54. Tanto Casares 1980, 70-71, como, con mayor profundidad, Daschner 2000, 26-29, se basan en este texto para sus comentarios sobre la obra.

<sup>11</sup> Franco, Enrique. 1960. "Dos obras españolas para piano: la *Sonata* de Blancafort y las piezas de C. Halffter." *Acento cultural* 7 (Marzo-Abril): 57-59, 58. Años más tarde, Halffter ofrecería una introducción histórica a la obra de Hindemith, con motivo de la interpretación por F. Goebbels de su *Ludus tonalis* (Madrid, Instituto Alemán, 11 de mayo de 1964).

<sup>12</sup> "[...] un progressiu a la Hindemith", en carta a Joaquim Homs (27 de junio de 1959). Ribé Queralt, Ramon, Pietat Homs Fornesa, eds. 2015. *Robert Gerhard. Joaquim Homs. Correspondència*, 108. Valls: Cossetània Edicions.

<sup>13</sup> Musicus 1968, 207: "[...] the consequences, especially as regards

form and timbre, which such a revolution implies".

<sup>14</sup> Según consta por carta datada el 26 de marzo de 1959 [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Edizioni Suvinì Zerbóni] y por respuesta de Ricordi Milano a su solicitud (28 de abril de 1959) [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Clausetti, Eugenio].

<sup>15</sup> "Neue Anwendungsmöglichkeiten des seriellen Prinzips". La ficha de inscripción de Halffter en los cursos de Darmstadt de 1959, con fecha 12 de junio de dicho año, se encuentra en el archivo del Internationales Musikinstituts Darmstadt (IMD-A100936-201517-09. [https://www.imd-archiv.de/detail/IMD-A100936-201517-09?q=cristobal+halffter&d=&f%5Bevent\\_facet%5D%5B0%5D= Ferienkurse+1958&p=1&s=25&=list&o%5Bscore%5D=desc](https://www.imd-archiv.de/detail/IMD-A100936-201517-09?q=cristobal+halffter&d=&f%5Bevent_facet%5D%5B0%5D= Ferienkurse+1958&p=1&s=25&=list&o%5Bscore%5D=desc)); y, de hecho, su nombre figura entre los alumnos matriculados en el seminario de Krenek (Maurer Zenck, Claudia. 2017. "Hin- und hergerissen, oder: Heimisch im Exil, fremd in der Heimat. Ernst Krenek zwischen den USA und Europa." En *Return from Exile – Rückkehr aus dem Exil. Exiles, Returnees and Their Impact in the Humanities and Social Sciences in Austria and Central Europe*, ed. por Waldemar Zacharasiewicz y Manfred Prisdming, [2011]-226, 214 y 225-226. Wien: Austrian Academy of Sciences Press). Como confirma una carta de Manuel Carra a Halffter (21 de octubre de 1958), ni él ni Luis de Pablo acudieron finalmente a la ciudad alemana [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Carra Fernández, Manuel].

<sup>16</sup> Respectivamente, en Marco, Tomás. 1970. *Música española de vanguardia*, 55. Madrid: Ediciones Guadarrama; y Casares 1980, 72.

<sup>17</sup> Así, la titulación inicial de los movimientos primero y tercero según denominaciones genéricas tradicionales: Preludio y Scherzo.

<sup>18</sup> Para un comentario analítico sobre la obra, cfr. Daschner 2000, 30-32.

<sup>19</sup> [Halffter, Cristóbal]. 1963. "'Sonata para violín solo' de Cristóbal Halffter." (Programa de concierto. Madrid, 11 de diciembre de 1963).

<sup>20</sup> Aunque un guion bastante avanzando de la segunda microforma se fecha el 14 de enero de 1959, el



manuscrito completo y definitivo de la obra indica las siguientes fechas de conclusión de cada pieza: I. 21 de enero de 1960; II. 14 de julio de 1959; III. 19 de agosto de 1959; IV. 9 de julio de 1959; y V. 12 de enero de 1960.

<sup>21</sup> Blancafort, Alberto. 1961. "Luis Galve, Odón Alonso y la Orquesta Nacional. Escandalosa acogida al estreno de 'Microformas', de Cristóbal Halffter." *Arriba* (Madrid), 28 de febrero de 1961.

<sup>22</sup> Barce, Ramón. 1960. "La música española ante 1960." *Índice* 133 (Enero): 12.

<sup>23</sup> H[ebrero] S[an] M[artín], [Gonzalo]. 1960. "Cristóbal Halffter y la música concreta." *La Estafeta literaria* 187 (15 de febrero): 6.

<sup>24</sup> Halffter, Cristóbal. 1962. *5 microformas para orquesta*. U. E. 13437 LW. London: Universal Edition. Aunque la publicación indica "segunda edición", no existió una edición anterior de carácter comercial, sino solo provisional y de materiales orquestales para las interpretaciones de la obra en 1961.

<sup>25</sup> Especialmente, Daschner 2000, 32-35, y, en menor medida, Casares 1980, 81-88.

<sup>26</sup> *Anales de la Fundación Juan March. 1956-1962*. 1965, 529 [Madrid: Fundación Juan March].

<sup>27</sup> Carta de Cristóbal Halffter a Edizioni Suvini Zerboni (26 de marzo de 1959) [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Edizioni Suvini Zerboni].

<sup>28</sup> Carta de Cristóbal Halffter a Alexandre Tansman (8 de octubre de 1959). Reproducida en Tansman-Zanuttini, Mireille, ed. 2005. *Alexandre Tansman. Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, pp. 440-441. Paris: L'Harmattan.

<sup>29</sup> Hasta el momento, solo Louis Jambou había atendido muy brevemente esta relación epistolar entre Halffter y Tansman; cfr. Jambou, Louis. 2000. "Alexandre Tansman – compositeur – et Andres [sic] Segovia – interprète – ou un en-deçà de l'œuvre musical." En *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*. Actes du Colloque International du 26 novembre 1997 en Sorbonne, ed. por Pierre Guillot, [231]-254, 250-252. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne [reed.

sin modificaciones en Jambou, Louis. *La musique entre France et Espagne*, pp. 307-336, pp. 330-333. Paris: L'Harmattan.

<sup>30</sup> Cartas de Alexandre Tansman a Cristóbal Halffter, con fechas 28 de septiembre y 2 de octubre de 1959, respectivamente [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Tansman, Alexandre]. En esta última, Tansman le transcribía parte de la respuesta de Kalmus a su solicitud: "What I would like to see most would be a comparatively short work for orchestra" (subrayado original).

<sup>31</sup> En carta de Alexandre Tansman a Cristóbal Halffter (25 de octubre de 1959) y en su respuesta (4 de noviembre de 1959), se alude a estas gestiones con la casa editorial parisina [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Tansman, Alexandre].

<sup>32</sup> Carta de Alexandre Tansman a Cristóbal Halffter (12 de octubre de 1959) [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Tansman, Alexandre].

<sup>33</sup> Carta de Cristóbal Halffter a Alfred Kalmus (30 de octubre de 1959) [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Kalmus, Alfred A.].

<sup>34</sup> Carta de Cristóbal Halffter a Alfred Kalmus (10 de noviembre de 1959) [[PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Kalmus, Alfred A.].

<sup>35</sup> Carta de Alfred A. Kalmus a Cristóbal Halffter (22 de noviembre de 1959) [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Kalmus, Alfred A.], en que también le manifiesta su posible interés por las *Tres piezas para flauta sola*.

<sup>36</sup> Carta de Alfred A. Kalmus a Cristóbal Halffter (12 de octubre de 1960) [[PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Kalmus, Alfred A.]: "Folkloristische Arbeiten, wie z. B. eine kurze Suite ueber spanische Volkslieder [...]". Esta petición surgía, con toda probabilidad, tras la audición por parte de Kalmus de las *Cuatro canciones [populares] leonesas* (1957), de Halffter, interpretadas en Londres (9 de octubre de 1960) por Victoria de los Angeles y Gerald Moore.

<sup>37</sup> Carta de Alfred A. Kalmus a Cristóbal Halffter (16 de noviembre de 1960) [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Kalmus, Alfred A.].

<sup>38</sup> Halffter, Cristóbal. 1961. "Estudio técnico y estético sobre mis 'Cinco

microformas' para orquesta." *La Estafeta literaria* 221 (15 de julio): 10-11. Este texto, derivado del guion de la conferencia que, bajo el título de "Microformas", pronunció el compositor en el Ateneo de Madrid el 9 de marzo de 1961 dentro del ciclo "Algunos compositores españoles ante su obra", fue reproducido en varias ocasiones en los programas de mano de interpretaciones de las *5 microformas*; entre ellas, las ya mencionadas madrileñas de febrero de 1961.

<sup>39</sup> Carta de Alexandre Tansman a Cristóbal Halffter (21 de febrero de 1960) [PSS-SCH, Korrespondenz, Carpeta Tansman, Alexandre]: "Pour ce qui est de mon petit 'thème série!' ce n'est nullement un 'credo sine qua non'! Je me suis servi des moyennes qu'offre cette technique depuis plus de trente ans, ayant été personnellement très lié, en plus, avec Schönberg, Berg et Webern. Mais toujours comme d'un moyen d'expression qui enrichit notre langage et notre discipline, et jamais comme un système exclusif, considérant que tout ce qui est à notre disposition est utilisable, et que rien n'est ni Imposé, ni défendu, suivant chaque problème. Je ne suis donc pas plus 'dodécaphoniste' que je l'étais en 1925, ni moins tonal, car tout 'système a priori' dans mon opinion, n'apporte point l'unification du style, mais l'annihilation d'expression originale. Du plus, tout système rétrécit le champ expressif et émotif de la musique qui est, avant tout une art acoustique, et non graphique. Pour ma part, je suis certain, qu'une fois passé par la discipline utile de la série, vous viendrez de vous même à la conclusion que ce n'est pas une technique particulière qui est le but, mais le contenu inventif qu'elle recouvre".

<sup>40</sup> Halffter, Cristóbal. 1960. "Anton Webern. Cinco piezas para orquesta, opus 10." *La Estafeta literaria* 188 (1 de marzo): 20-21, 21.

<sup>41</sup> Así, el crítico del *Kurier* vienés, que se refiere a los "klängliche und rhythmischen Exzesse" de la composición, para continuar: "puedo imaginármelo (a Halffter) sentado a gusto en locales flamencos" ("Ich kann mit vorstellen, daß er gerne in Flamenco-Lokalen sitzt"). Weishappel, Rudolf. 1964. "Stenogramme und Längeres.



Gestern im Sendessal: 3. Musica-Nova-Konzert unter Maderna." *Kurier* (Wien), 7 de abril de 1964.

<sup>42</sup> "[...] sprühende Musik von starkem Reiz". Knessl, Lothar. 1964. "Radio Wien: Internationalisierte 'neue Musik'." *Neues Österreich* (Wien), 8 de abril de 1964.

<sup>43</sup> Mayer-Serra, Otto. 1961. "Sólo la 'serie' es capaz de ordenar el caos." *Audiomúsica* 42 (1 de julio): 20-23, 23.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 22.

<sup>45</sup> Los materiales de composición de *Formantes* (PSS-SCH) están fechados entre el 13 de diciembre de 1960 y el 17 de marzo de 1961.

<sup>46</sup> Como sendas cartas, ambas fechadas el 13 de diciembre de 1960, a Alfred Kalmus y Alexandre Tansman [PSS-SCH, Korrespondenz, carpeta Kalmus, Alfred A.; Korrespondenz, carpeta Tansman, Alexandre].

<sup>47</sup> Así aluden a ella Franco, Enrique. 1960. "Un gran recital de Luis Galve en París. Noticias y conciertos." *Arriba* (Madrid), 18 de diciembre de 1960; y Hebrero San Martín, Gonzalo. 1961. "Noches de Madrid." *Madrid*, 16 de enero de 1961.

<sup>48</sup> Para un comentario analítico sobre la obra, cfr. Marco 1970, 130-131; Casares 1980, 88-93; y Daschner 2000, 36-38.

<sup>49</sup> Halffter, Cristóbal. 1961. "Klavierstück-XI, de Stockhausen." *La Estafeta literaria* 212 (1 de marzo): 14-15.

<sup>50</sup> Halffter, Cristóbal. 1963. "Cabe la creación en la música abierta." *La Estafeta literaria* 274 (14 de septiembre): 5.

<sup>51</sup> Barce, Ramón. 1965. "Control, supercontrol, infracontrol." *Atlántida* IV, no. 15 (Mayo-Junio): 305-315. Reproducido en Barce, Ramón. 2009. *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*, ed. por Juan Francisco de Dios Hernández y Elena Martín, 160-170. Madrid: ICCMU.

<sup>52</sup> Las 5 *microformas para orquesta* habían sido seleccionadas por la sección española de la SIMC para su interpretación, en representación nacional, en el festival del año anterior, celebrado en Viena, pero fueron descartadas por el jurado final de programación.

<sup>53</sup> "[...] vityally exciting". Dickinson, Peter. 1962. "Solo Violin or Viola." *The Musical Times* 103, no. 1431 (Mayo): 340.

<sup>54</sup> Custer, Arthur. 1962. "Contemporary Music in Spain." *The Musical Quarterly* XLVIII, no. 1 (Enero): 1-18, 7. En 1965, Custer reeditaría este texto con pequeñas modificaciones, que en el caso de Halffter prolongan el comentario hasta 1963 (Custer, Arthur. 1965. "Contemporary Music in Spain." En *Contemporary Music in Europe*, ed. por Paul Henry Lang y Nathan Broder, 44-60, 45-49. New York: Schirmer Books).

<sup>55</sup> Así, Halffter, Cristóbal. 1962. "El Festival de Música Contemporánea de Londres." *Arriba* (Madrid), 20 de junio de 1962; y Halffter, Cristóbal. "Festival de Música Contemporánea de Londres." *Arriba*, 20 de junio de 1962.

<sup>56</sup> Halffter, Cristóbal. 1962. "Londres, Festival de Música Contemporánea-España presentó 'Formantes' de Cristóbal Halffter." *Triunfo*, 2 (16 de junio): 31.

<sup>57</sup> Para la consulta de las obras programadas en los cursos de Darmstadt en sus dos primeras décadas de actividad, cfr. Borio, Gianmario y Hermann Danuser, eds. 1997. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, III, 513ss. Freiburg: Rombach.

<sup>58</sup> Carta de Cristóbal Halffter a Alfred Schlee (3 de agosto de 1963) [PSS-SCH, Korrespondenz, Carpeta Schlee, Alfred].

<sup>59</sup> Para un análisis de *Espejos*, cfr. Martín Nieva, Helena. 2011. "Espejos para 4 percusionistas y cinta magnética (1963) de Cristóbal Halffter: contextualización y análisis gráfico." *Espacio sonoro* 52. <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2011/09/28/espejos-para-4-percusionistas-y-cinta-magnetica-1963-de-cristobal-halffter-contextualizacion-y-analisis-grafico-helena-martin-nieva/>. Sobre su concepción en el marco de las interrelaciones entre vanguardia musical y pictórica durante el periodo, cfr. Gan Quesada, Germán. 2017. "Plastic Frames for New Sounds. Spanish *Avant-garde* Music and Abstract Painting in the Mid-Franco Regime (1957-1963)." En *Music and Figurative*

*Arts in the Twentieth Century*, ed. por Roberto Illiano, 323-345. Turnhout: Brepols.

<sup>60</sup> Muneta, Jesús M.º. 1978. *Cuenca 1962. Renacimiento de la música religiosa española*, p. 364. Cuenca: Instituto de Música Religiosa. Sin bien son útiles las páginas dedicadas por Daschner a esta cantata (Daschner 2000, 73-74), es la monografía de Muneta (pp. 97-109 y 409-421) la que ofrece una referencia más acabada sobre la escritura de la obra, así como un interesante comentario analítico.

<sup>61</sup> Como "[...] el mundo de sonoridades gélidas" que pretende evocar el inicio de la obra, a cargo de los instrumentos de viento ([Halffter, Cristóbal]. 1963. "In expectatione resurrexerunt Domini." En *II Semana de Música Religiosa. Cuenca. Abril, 1963*. Programa general, s. p. [Madrid: Ministerio de Educación Nacional – Dirección General de Bellas Artes]). Lamentablemente, la única grabación disponible (aunque no comercial) de *In expectatione...*, con toda probabilidad recogida en su segunda interpretación (Madrid, 18 de mayo de 1963), apenas permite apreciar en la escucha, por el grado de saturación dinámica y falta de relieve tímbrico de su toma de sonido, esa intención (AECID-Biblioteca Digital 5SON-1151. <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/18n/consulta/registro.cmd?id=2429>). Y aun menos "el sabor austero de nuestro románico" que en *In expectatione...* distinguía Rodolfo Halffter... (Alejandro, F. 1963. "Sonata para tres Halffter y un piano. Velada con Ernesto, Rodolfo y Cristóbal a propósito de Don Manuel de Falla." *Mundo hispánico* 184 (Julio): 39-42, 42).

<sup>62</sup> Para el contexto sociopolítico e ideológico de *Secuencias*, cfr. Contreras Zubillaga, Igor. 2019. "El *Concierto de la Paz* (1964): Three Commissions to Celebrate 25 Years of Francoism." En *Composing for the State. Music in Twentieth-Century Dictatorships*, ed. por Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga y Manuel Deniz Silva, [168]-186. London and New York: Routledge.

<sup>63</sup> "[...] yo encierro la macroforma de la obra y dejo en libertad la microforma", afirmaba Halffter en una entrevista a finales de 1965 ("Entrevista con

Cristóbal Halffter". 1965. SP 272 (12 de diciembre): 47-53, 51).

<sup>64</sup> Armendáriz Moreno, David. 2001. *Una conversación con Cristóbal*

*Halffter*, 37. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

<sup>65</sup> Madrid, 12 de marzo de 2021 (Orquesta Nacional de España / Rubén

Gimeno). Orquesta y Coro Nacionales de España. <http://ocne.mcu.es/programacion/focus-festival-02>.

## REFERENCIAS

## Discografía

## Formantes

- Alberto Rosado, Juan Carlos Garvayo (pianos)  
 VERSO VRS 2063 'Cristóbal Halffter. Música para piano(s)' (2008)
- Introducción, fuga y final*  
 Alberto Rosado (piano)  
 VERSO VRS 2063 'Cristóbal Halffter. Música para piano(s)' (2008)
- Sonata para violín solo*  
 Emma Alexeeva (violín)  
 Instituto Cervantes de Bremen NIPO 503-04-003-7 'Polifonía de compositores / Komponistenpolyphonie', 2 (2004)

## Bibliografía

- Alejandro, F. "Sonata para tres Halffter y un piano. Velada con Ernesto, Rodolfo y Cristóbal a propósito de Don Manuel de Falla." *Mundo hispánico* 184 (Julio, 1963): 39-42.
- Anales de la Fundación Juan March. 1956-1962.* Madrid: Fundación Juan March, 1965.
- Añón Escribá, Manuel. "Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo." Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2016.
- Armendáriz Moreno, David. *Una conversación con Cristóbal Halffter.* Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2001
- Barce, Ramón. "La música española ante 1960." *Índice* 133 (Enero, 1960): 12.
- Barce, Ramón. "Control, supercontrol, infracontrol." *Atlántida* IV, no. 15 (Mayo-Junio, 1965): 305-315 (Reproducido en Barce, Ramón. *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*, ed. por Juan Francisco de Dios Hernández y Elena Martín, 160-170. Madrid: ICCMU, 2009).
- Blancafort, Alberto. "Luis Galve, Odón Alonso y la Orquesta Nacional. Escandalosa acogida al estreno de 'Microformas', de Cristóbal Halffter." *Arriba* (Madrid), 28 de Febrero de 1961.
- Borio, Gianmario, and Hermann Danuser, eds. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden.* Freiburg: Rombach, 1997.
- Casares Rodicio, Emilio. *Cristóbal Halffter.* Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo – Departamento de Arte-Musicología, 1980.
- Contreras Zubillaga, Igor. "El Concierto de la Paz (1964): Three Comissions to Celebrate 25 Years of Francoism." In *Composing for the State. Music in Twentieth-Century Dictatorships*, ed. by Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga and Manuel Deniz Silva, 168-186. London and New York: Routledge, 2019.
- Custer, Arthur. "Contemporary Music in Spain." *The Musical Quarterly* XLVIII, no. 1 (Enero, 1962): 1-18. <https://doi.org/10.1093/mq/XLVIII.1.1>
- Custer, Arthur. "Contemporary Music in Spain." In *Contemporary Music in Europe*, ed. by Paul Henry Lang and Nathan Broder, 44-60. New York: Schirmer Books, 1965. <https://doi.org/10.1093/mq/LI.1.44>
- Daschner, Hubert. *Cristóbal Halffter. Spanische Musik auf der Höhe ihrer Zeit.* Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2000.
- Delás, José Luis [de]. "La música después de 1950." *El Paso-Boletín* 15 (Octubre, 1959): s. p. (Reproducido en Toussaint, Laurence. "El Paso" y el arte abstracto en España, 249-256. Madrid: Cátedra, 1983).
- Dickinson, Peter. "Solo Violin or Viola." *The Musical Times* 103, no. 1431 (Mayo, 1962): 340. <https://doi.org/10.2307/948839>
- "Entrevista con Cristóbal Halffter." *SP* 272 (diciembre, 12, 1965): 47-53.
- Franco, Enrique. "Dos obras españolas para piano: la *Sonata* de Blancafort y las piezas de C. Halffter." *Acento cultural* 7 (Marzo-Abril, 1960): 57-59.

- Franco, Enrique. "Un gran recital de Luis Galve en París. Noticias y conciertos." *Arriba* (Madrid), 18 de diciembre de 1960.
- Gan Quesada, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Universidad de Granada, 2005. <https://doi.org/10.2307/20798019>
- Gan Quesada, Germán. "Tópico folklórico, tradición e innovación en un ballet 'español': *Jugando al toro* de Cristóbal Halffter." *Revista de Musicología* XXX, no. 1 (2007): 181-206. <https://doi.org/10.2307/20797873>
- Gan Quesada, Germán "Plastic Frames for New Sounds. Spanish *Avant-garde* Music and Abstract Painting in the Mid-Franco Regime (1957-1963)." In *Music and Figurative Arts in the Twentieth Century*, ed. by Roberto Illiano, 323-345. Turnhout: Brepols, 2017.
- Gan Quesada, Germán. "El universo de la guitarra en la obra de Cristóbal Halffter. Notas para su estudio." *Roseta. Revista de la Sociedad Española de Guitarra* 13 (2018): 6-15.
- García del Busto, José Luis. "Crónica de vida y obra." En *Encuentros con Luis de Pablo*, Piet De Volder, 9-47. Madrid: SGAE-Fundación Autor, 1998.
- Halffter, Cristóbal. "Génesis de una obra." *Acento cultural* 4 (Febrero, 1959): 52-54.
- Halffter, Cristóbal. *Introducción, fuga y final*. UME 19507. Madrid: Unión Musical Española, 1959.
- Halffter, Cristóbal. "Anton Webern. Cinco piezas para orquesta, opus 10." *La Estafeta literaria* 188 (Marzo, 1, 1960): 20-21.
- Halffter, Cristóbal. *Sonata per violino solo*. U.E. 13425 LW. London: Universal Edition, 1961.
- Halffter, Cristóbal. "Klavierstück-XI, de Stockhausen." *La Estafeta literaria* 212 (Marzo, 1, 1961): 14-15.
- Halffter, Cristóbal. "Estudio técnico y estético sobre mis 'Cinco microformas' para orquesta." *La Estafeta literaria* 221 (Julio, 15, 1961): 10-11.
- Halffter, Cristóbal. *5 microformas para orquesta*. UE 13437 LW. London: Universal Edition, 1962.
- Halffter, Cristóbal. "Londres, Festival de Música Contemporánea-España presentó 'Formantes' de Cristóbal Halffter." *Triunfo* 2 (Junio, 16, 1962): 31.
- Halffter, Cristóbal. "El Festival de Música Contemporánea de Londres." *Arriba* (Madrid), 20 de junio de 1962.
- Halffter, Cristóbal. "Festival de Música Contemporánea de Londres." *Arriba* (Madrid), 12 de julio de 1962.
- [Halffter, Cristóbal]. "In expectatione resurrectionis Domini." En *II Semana de Música Religiosa. Cuenca. Abril, 1963*. Programa general, s. p. [Madrid: Ministerio de Educación Nacional – Dirección General de Bellas Artes], 1963.
- Halffter, Cristóbal. "Cabe la creación en la música abierta." *La Estafeta literaria* 274 (Septiembre, 14, 1963): 5.
- [Halffter, Cristóbal]. "'Sonata para violín solo' de Cristóbal Halffter." (Programa de concierto. Madrid, 11 de diciembre de 1963).
- Halffter, Cristóbal. *In expectatione resurrectionis Domini*. UE 13646 LW. London: Universal Edition, 1967.
- H[ebrero] S[an] M[artín], [Gonzalo]. "Cristóbal Halffter y la música concreta." *La Estafeta literaria* 187 (Febrero, 15, 1960): 6.
- Hebrero San Martín, Gonzalo. "Noches de Madrid." *Madrid*, 16 de enero de 1961.
- Jambou, Louis. "Alexandre Tansman – compositeur – et Andres [sic] Segovia – interprète – ou un en-deçà de l'œuvre musical." En *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*. Actes du Colloque International du 26 novembre 1997 en Sorbonne, ed. par Pierre Guillot, 231-254. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
- Knessl, Lothar "Radio Wien: Internationalisierte 'neue Musik'." *Neues Österreich* (Wien), 8 de abril de 1964.
- López Estelche, Israel. "Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la

Entre la necesidad y el azar. Nuevos datos para el estudio de la obra de Cristóbal Halffter

- segunda mitad del siglo XX." Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2013.
- Marco, Tomás. *Música española de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970.
- Marco, Tomás. *Cristóbal Halffter*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia – Dirección General de Bellas Artes, 1972.
- Martín Nieva, Helena. "Espejos para 4 percusionistas y cinta magnética (1963) de Cristóbal Halffter: contextualización y análisis gráfico." *Espacio sonoro* 52 (2011). <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2011/09/28/espejos-para-4-percusionistas-y-cinta-magnetica-1963-de-cristobal-halffter-contextualizacion-y-analisis-grafico-helena-martin-nieva/>
- Maurer Zenck, Claudia. "Hin- und hergerissen, oder: Heimisch im Exil, fremd in der Heimat. Ernst Krenek zwischen den USA und Europa." In *Return from Exile – Rückkehr aus dem Exil. Exiles, Returnees and Their Impact in the Humanities and Social Sciences in Austria and Central Europa*, ed. by Waldemar Zacharasiewicz and Manfred Prisching, 201-226. Wien: Austrian Academy of Sciences Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1xp3w37.19>
- Mayer-Serra, Otto. "Sólo la 'serie' es capaz de ordenar el caos." *Audiomúsica* 42 (Julio, 1, 1961): 20-23.
- Medina Álvarez, Ángel. "Apuntes sobre la recepción de la Música abierta en España." *Anuario musical* 51 (1996): 217-232. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1996.i51.317>
- Medina Álvarez, Ángel. "Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid." *Cuadernos de música iberoamericana* 8-9 (2001): 337-366.
- Moro Vallina, Daniel. *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002). Una trayectoria en la vanguardia musical española*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2019.
- Muneta, Jesús M.<sup>a</sup>. *Cuenca 1962. Renacimiento de la música religiosa española*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1978.
- Musicus [seud. de Pablo, Luis de]. "New Music in Spain." En *Twentieth Century Music. Its Forms, Trends and Interpretations*, ed. por Rollo H. Myers, 203-214. New York: The Orion Press, 1968.
- Ribé Queralt, Ramon, y Pietat Homs Fornesa, eds. *Robert Gerhard. Joaquim Homs. Correspondència*. Valls: Cossetània Edicions, 2015.
- Tansman-Zanuttini, Mireille, ed. *Alexandre Tansman. Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- Weishappel, Rudolf. "Stenogramme und Längeres. Gestern im Sendessal: 3. Musica-Nova-Konzert under Maderna." *Kurier* (Wien), 7 de abril de 1964.







Colaboracións





# EL TORO POR LOS CUERNOS. SÍMBOLOS DE LO ESPAÑOL EN UN VIDEOCLIP DE ROSALÍA

Asier Aranzubia Cob  
Nieves Limón Serrano

Universidad Carlos III de Madrid

Data de recepción: 2019-05-21

Data de aceptación: 2020-04-28

Contacto autores: [aaaranzub@hum.uc3m.es](mailto:aaaranzub@hum.uc3m.es); [nlimon@hum.uc3m.es](mailto:nlimon@hum.uc3m.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6045-4202>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0292-0882>

## RESUMEN

La operación de sentido que está detrás del videoclip *Malamente. Cap. 1. Augurio* (Canada, 2018) de Rosalía depende, fundamentalmente, del proceso de re-significación al que son sometidos algunos de los símbolos más emblemáticos de lo español. Para superar esa limitación temporal inherente al formato que lastra su vocación narrativa, en este videoclip se trabaja a partir de una serie de elementos simbólicos que el espectador conoce de antemano. Así, la imaginería asociada al mundo de los toros, la Semana Santa y el flamenco se ponen al servicio de un relato de violencia de género y emancipación femenina.

Palabras clave: Rosalía, videoclip, música, fotografía, símbolos

## ABSTRACT

The operation of meaning behind Rosalía's music video *Malamente. Cap. 1. Augurio* (Canada, 2018) essentially depends on the process of re-signification to which some of the most iconic symbols of Spanish culture are subjected. To overcome the temporal limitation inherent to this format, which obstructs its narrative vocation, the video takes as its point of departure a series of symbolic elements that the viewer knows beforehand. Imagery associated with the world of bullfighting, Holy Week and flamenco is thus used to tell a story of gender violence and female emancipation.

Keywords: Rosalía, music video, music, photography, symbols

## 1. Declinando símbolos

La difusión, a finales de mayo de 2018, del videoclip *Malamente. Cap. 1. Augurio* (Canada, 2018) de Rosalía, vino acompañada por una ruidosa polémica. En realidad, por dos. Por un lado, estaban quienes acusaban a la artista de Sant Esteve Sesrovires de apropiación cultural porque siendo paya, catalana y de clase media no estaba, según esta miope manera de ver las cosas,<sup>1</sup> autorizada para hibridar el flamenco con otras músicas contemporáneas y mucho menos para

asaltar, valiéndose de tan noble tradición artística, el exclusivo circuito del *mainstream* internacional. La otra polémica se suscitó a raíz del uso que en el vídeo se hacía de una cierta imaginería asociada a la identidad nacional española: los toros, la Semana Santa, el mito de Carmen y, otra vez, el flamenco. En líneas generales, lo que se le reprochaba era que construyera su discurso audiovisual con unos mimbres simbólicos que habían sido explotados hasta la saciedad, por ejemplo, durante el período franquista (Bousselham 2019). Pues



bien, para coger el toro por los cuernos diremos que la hipótesis que intenta validar este artículo se funda, precisamente, en esa inteligente operación de rescate y manipulación de determinadas imágenes fuertemente asociadas a lo español que está detrás del vídeo. Dicho de otra forma: este artículo pretende demostrar que buena parte del sentido de *Malamente* depende del proceso de re-significación al que son sometidos unos símbolos con los que el espectador medio está familiarizado de antemano.

Al estar (salvo contadas excepciones) irremediablemente sujetos a la duración del tema musical que los ha hecho posibles, la mayoría de los videoclips suelen tener una extensión no superior a los cinco minutos. En el caso de la música pop, dicha duración suele verse reducida a no más de tres minutos. Esta limitación temporal condiciona sobremanera su capacidad de narrar que es una de las tres vocaciones a las que atiende, casi desde sus orígenes, el video musical.<sup>2</sup> Es por eso que los creadores de los videoclips que afrontan la difícil tarea de narrar una historia en apenas tres minutos se ven obligados a recurrir de manera frecuente a soluciones estereotipadas, clichés y arquetipos para construir sus relatos. Es decir, fórmulas utilizadas una y mil veces a lo largo de la historia del audiovisual que el espectador reconoce rápidamente y que le ayudan a reconstruir ese conato de historia, intermitente, fragmentado y muchas veces sin desenlace, que es, como decimos, el santo y seña del videoclip narrativo (Caro Oca 2014).

Como ya habrán podido deducir, la función más elemental que desempeñan las imágenes de lo español en el vídeo de Rosalía es a grandes rasgos la misma. De lo que se trata es de rentabilizar en términos semánticos ese saber que atesora una comunidad a propósito de algunos de sus mitos o símbolos más emblemáticos para a partir de ahí poder contar una historia con tres o cuatro pinceladas. Pero la operación es un poco más compleja: porque no se trata sólo de incorporar una determinada dimensión semántica asociada a unos símbolos que el espectador conoce de antemano, sino que después, en una segunda instancia, el relato va a reconducir o subvertir el sentido *oficial* que acompaña a dichas imágenes. Y no nos referimos sólo a ese tipo de operaciones

de re-significación del símbolo por medio de la construcción de imágenes epatantes y provocadoras<sup>3</sup> –como la del nazareno/*skater* que posa sus pies desnudos sobre un patinete con púas–, sino a otro tipo de procesos más complejos en los que el éxito de la operación dependerá de las competencias audiovisuales de un espectador al que se le exigirá, por ejemplo, que conecte la imagen de la moto que pilota Rosalía con una similar de Javier Bardem en un film de Bigas Luna que, no por casualidad, fiaba también buena parte de su sentido al diálogo con los símbolos y tópicos de lo español.<sup>4</sup>

Llegados a este punto, y antes de seguir examinando los procesos de significación que pone en juego la pieza audiovisual que nos ocupa, creemos conveniente hacer un alto en el camino para plantear un par de cuestiones teóricas a propósito de los límites de la interpretación cuando hablamos de videoclips.

## 2. Texto y contexto

Uno de los reproches recurrentes con los que ha tenido que lidiar el análisis textual es la acusación de no prestar atención suficiente a determinados contextos sin los cuales no sería posible hacer una lectura cabal de los textos de la cultura popular. Condicionados, en la mayor parte de los casos, por las rutinas adquiridas en su campo de maniobras habitual (esto es, la exégesis fílmica) los analistas que han aplicado sus herramientas metodológicas al estudio de videoclips han sido tradicionalmente incapaces, según sus críticos, de prestar atención a los códigos y convenciones propias de la música y la cultura popular; han sido, por ejemplo, incapaces de advertir que a la hora de analizar un vídeo musical es preciso tener en cuenta que estas piezas audiovisuales forman parte de una narrativa mediática mucho más amplia (hecha de otras actuaciones, conciertos y vídeos del mismo artista pero también de entrevistas, noticias, programas de cotilleos, apariciones en anuncios, documentales, películas, etc.) a través de la cual se construye la imagen, a medio camino entre la realidad y la ficción, del artista pop. Y es necesario tenerla en cuenta, sobre todo, porque los espectadores a los que van destinados suelen conocer ese relato mediático y lo tienen muy

en cuenta a la hora de interpretar el sentido de un vídeo musical.

En primer lugar, creemos que es preciso recordar que la semiótica estructural (corriente teórica de la que emana el análisis textual) considera que la lectura de un texto puede y debe completarse mediante la actualización de determinados datos de contexto. Y no sólo de ese contexto hecho fundamentalmente de películas al que según sus críticos recurren los analistas que se han ocupado del videoclip, sino también a otro tipo de contextos: económico, regulatorio, sociocultural, mediático, histórico, biográfico, artístico... Pero a diferencia de lo que sucede con las aproximaciones a los objetos de la cultura que priorizan el estudio de los contextos, el análisis textual pone límites a la relación entre el texto y sus contextos, sobre todo, para evitar que estos últimos acaben pesando más que el primero en términos hermenéuticos. Santos Zunzunegui lo ha explicado de la siguiente manera:

*Toda obra da, por tanto, instrucciones sobre su propio contexto de comprensión. Se trata de lo que los semiólogos denominan el 'contexto pertinente de la interpretación'. No hace falta agotarse en extraordinarias y laboriosas reconstrucciones de un contexto inabarcable, lo que habrá que reconstruir es la parte del contexto que la película me demande que actualice. Otra cosa es que cada uno de nosotros tenga sus antenas suficientemente bien orientadas para captar y procesar de forma adecuada esas instrucciones (Zunzunegui 2007, 55).<sup>5</sup>*

Según esto, el problema no sería de índole epistemológica sino que dependería más bien de la pericia individual de cada analista a la hora de identificar esas marcas que el contexto ha dejado en el texto.

Por otro lado, conviene recordar que las operaciones tendentes a actualizar datos relacionados con el contexto "biográfico" (que tiene que ver con la vida, inventada o no, de las estrellas cinematográficas, pero también con el tipo de personaje en el que se han especializado) han sido moneda corriente en el análisis textual. A nadie se le escapa que sin tener en cuenta el concepto de *star-system* es difícil entender algunas de las operaciones de sentido del cine clásico americano. Y no sólo de ese cine. El saber que atesoran los espectadores a propósito del arquetipo en el que se

ha especializado una estrella ha sido rentabilizado en términos semánticos innumerables veces. Por ejemplo, para el aficionado al cine español tanto el Alfredo Mayo de *La caza* (Carlos Saura, 1965) como la Aurora Bautista de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1963), dos obras clave del Nuevo Cine Español, guardan memoria de los roles que marcaron a fuego su carrera durante la década de los cuarenta. Es decir, la lectura que el espectador de los sesenta hace de ambos personajes está fuertemente condicionada por la circunstancia de que Alfredo Mayo había interpretado a varios de los héroes más representativos del llamado cine de cruzada –con la inevitable *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) a la cabeza– y Aurora Bautista había hecho lo propio con las heroínas del ciclo histórico de Cifesa. Así, el cazador al que presta sus rasgos Mayo es, para el espectador de *La caza*, una prolongación de aquellas representaciones del ideal masculino del Régimen que encarnó en la posguerra (Zunzunegui 2018, 117). La Tula del film de Picazo, por su parte, hereda de Agustina de Aragón el temperamento –ya Unamuno hablaba de su conflicto interno como una "brava galerna" (Aranzubia et al. 2010)– pero lo que en Agustina era aventura y heroísmo es en Tula enclaustramiento y represión (Gubern 1997, 562).

Para ir acercándonos al que enseguida se convertirá en el objeto de todas nuestras pesquisas diremos que aunque en el relato mediático-biográfico de Rosalía hay aspectos que pueden ayudar a matizar el sentido del videoclip –pensamos, por ejemplo, en el vídeo musical *Antes de morir* (Manson, 2016)<sup>6</sup> en el que colabora con su ex pareja C. Tangana o en la presencia, en *Malamente*, de determinados espacios que remiten al entorno real en el que, al parecer, ha transcurrido la juventud de Rosalía– su contexto pertinente de interpretación tiene que ver, sobre todo, con la forma en que determinados creadores visuales han declinado previamente los símbolos de lo español, con los otros diez temas (o capítulos) que completan ese álbum conceptual titulado *El mal querer* y con el otro videoclip que Canada ha producido para este mismo disco: *Pienso en tu mirada. Cap. 3. Celos* (Canada, 2018).



Fig. 1. Elevación del cuerpo sin vida de Rosalía por un "toro mecánico". Plano general en el videoclip *Malamente*, Rosalía, 2018 (minuto 1:03)

### 3. Una moto con cuernos

Aunque el mundo taurino ya había comparecido en los planos iniciales (jóvenes aprendices de torero se ejercitan en una cancha deportiva), justo antes de que arranque la segunda estrofa de la canción ("Se ha puesto la noche rara") –y con ella, el segundo acto de los tres<sup>7</sup> en que está dividido el videoclip– vemos como el cuerpo sin vida de Rosalía empieza a ser elevado del suelo por una de esas carretillas mecánicas que sirven para levantar palés y a las que en España, debido a que su parte delantera recuerda a una cornamenta, llamamos *toro* (fig. 1). Después de dos planos que recogen la actuación<sup>8</sup> de Rosalía y su cuerpo de baile en el interior de un camión, nos topamos con la continuación del plano del toro mecánico y gracias a un ceremonioso movimiento de cámara caemos en la cuenta de que el vehículo que transporta el cuerpo sin vida de la cantaora lo conducen una docena de hombres, vestidos con colores oscuros, entre los que se encuentra aquel del que huía, aterrorizada, la protagonista durante la primera parte del vídeo (gracias a los créditos del videoclip nos enteraremos de su nombre: *El cazador*). Estamos, pues, ante la primera aparición del motivo del toro en el videoclip y a juzgar por lo que vemos, y por los datos que tenemos hasta aquí de la historia, podemos fácilmente otorgar al animal uno de los sentidos inherentes al símbolo: el de ser la encarnación de lo masculino o, de una manera más precisa, de lo viril. Que los hombres de negro (entre los que significativamente se incluye al *cazador*) aparezcan encaramados a la cabina de



Fig. 2. Rincón del taller con fotografías de mujeres desnudas. Plano detalle en el videoclip *Malamente*, Rosalía, 2018 (minuto 1:28)

ese vehículo/toro que parece acaba de cornear a la joven, disipa cualquier duda al respecto.

El motivo no tardará en volver a aparecer. Si durante la primera parte del vídeo musical se nos había contado la huida y muerte de la chica,<sup>9</sup> durante la segunda (que arranca en el momento en que los hombres depositan el cadáver en el interior de un camión) nos adentraremos en el territorio de lo fantástico y asistiremos al proceso de *transformación* de la protagonista como paso previo antes de su inminente *resurrección*. No por casualidad, dicha transformación tiene lugar dentro de un espacio tradicionalmente masculino (los calendarios con chicas desnudas que decoran las paredes del taller así lo confirman) en el que una Rosalía displicente y poderosa espera sentada a que un mecánico le construya su moto. Tres planos consecutivos de escasa duración (apenas un segundo entre los tres) se encargarán de fijar de manera precisa el alcance de esa transformación que acontece en el taller y, de paso, nos proporcionarán la clave interpretativa sobre la que descansa el sentido del vídeo en su conjunto.

Iluminado por un foganazo de luz blanca que en términos diegéticos se justifica por las chispas del soplete del soldador, pero que las competencias genéricas del espectador asocian a lo terrorífico o sobrenatural, contemplamos un plano de un rincón del taller del que cuelgan varias fotografías de chicas desnudas (fig. 2). Debajo



Fig. 3. Cabeza de toro. Plano frontal en el videoclip *Malamente*, Rosalía, 2018 (minuto 1:28)

de las fotos advertimos un ramo de flores que confiere al rincón la inopinada condición de altar improvisado (volveremos más adelante sobre este detalle). Otro fogonazo nos lleva a la imagen, en contrapicado, de la cabeza de un toro que a modo de trofeo cuelga de una pared (fig. 3). Y, por último, emergiendo de la oscuridad –como la turbadora Lady Macbeth/Asahy de *Trono de sangre* (Akira Kurosawa, 1957)– vemos un plano frontal de Rosalía, vestida de negro y pilotando una moto de gran cilindrada del mismo color (fig. 4).

Las tres etapas de una transformación en apenas un parpadeo. Entre la imagen cosificada de la chica de calendario y la de esta Rosalía poderosa que maneja una moto con la que después la veremos embistiendo a los novilleros hay, significativamente, un plano de la cabeza de un toro. La mera contigüidad entre planos propiciada por el montaje, la frontalidad, el emparejamiento gráfico generado a partir de la similitud entre los cuernos y el manillar de la motocicleta... todo invita a pensar la moto (y a quien la conduce) como un trasunto del toro: como un agente activo –todo lo contrario que esas chicas de calendario cuya única función es *ser miradas* (Mulvey 1998, 11) por el hombre- que toma las riendas de su vida (“No voy a perder ni un minuto en volver a pensarte”) y que en nada recuerda a esa chica temerosa (vestida con colores más claros) que en los primeros compases del videoclip intentaba, sin éxito, zafarse de su maltratador.



Fig. 4. Rosalía conduciendo una moto. Plano frontal en el videoclip *Malamente*, Rosalía, 2018 (minuto 1:29)

Aunque esta operación de re-significación del símbolo se entiende perfectamente sin que sea necesario recurrir a elementos externos al texto, sí nos gustaría señalar que, para mejor *darle la vuelta* al símbolo del toro y poner así la virilidad que lo caracteriza al servicio del proyecto emancipador de la mujer, el videoclip demanda al espectador que actualice los contextos pertinentes de interpretación que se han mencionado unos cuantos párrafos más arriba. Por un lado, el más previsible, el de ese álbum conceptual titulado *El mal querer* en el que las distintas canciones funcionan a la manera de episodios o capítulos<sup>10</sup> de una misma historia. Una historia, ya lo hemos dicho, de maltrato y dependencia que termina cuando la heroína decide tomarse la justicia por su mano. Pues bien, en el cuarto tema del disco (que lleva por título *De aquí no sales. Cap. 4. Disputa*) el ruido atronador de una moto marca el compás de un tema en el que, como en otros momentos del álbum, aunque quien canta es Rosalía el punto de vista que reproduce la letra de la canción es el del hombre: “conmigo no te equivoques / con el revés de la mano / yo te lo dejo bien claro”, dice él mientras escuchamos el ruido del motor. Así pues, la violencia masculina que el tema musical asocia al ruido de la moto funciona como un dato de contexto que ayuda al espectador del videoclip a comprender mejor la transformación que ha experimentado la protagonista: la nueva Rosalía que veremos en la tercera parte del videoclip (esa



Fig. 5. Conversación de Raúl y Silvia frente a valla publicitaria. Plano general en *Jamón, Jamón*, Bigas Luna, 1992



Fig. 6. Rosalía subida en lo alto de un camión. Plano general en el videoclip *Malamente*, Rosalía, 2018 (minuto 1:29)

que hemos titulado *Resurrección* y que arranca con el plano de Rosalía saliendo con su moto del camión en el que fue depositada, sin vida, por los hombres) ha hecho suyas la virilidad del toro y la violencia de la moto porque las necesita para pagar al hombre con su misma moneda. Es por eso que durante el tiempo que resta de videoclip la veremos embistiendo, ufana, al aprendiz de torero.

#### 4. El toro de Osborne

Lo primero que vemos en *Jamón, Jamón* (Bigas Luna, 1992) son los testículos de un toro de Osborne. Por culpa, probablemente, de la exposición continuada a los embates del Cierzo, el apéndice en cuestión amenaza con desgajarse del resto del cuerpo. No muy lejos de allí, en un campo de fútbol abandonado, un aspirante a torero le da unos cuantos pases al carretón que empuja su amigo. Antes de filmar su rostro, la cámara nos ofrece un primer plano del *paquete* del aprendiz de matador para que quede clara la relación de este personaje con la imagen que abría el film.

Cuando mediada la película, Raúl (Javier Bardem) le confiese, orgulloso, a Silvia (Penélope Cruz) que el bulto que se adivina bajo los calzoncillos Sansón que se anuncian en la valla publicitaria junto a la que se han detenido es suyo (fig. 5), el espectador ya tendrá indicios más que suficientes para concluir que la valla publicitaria más famosa de la geografía española (la de Osborne) y esa otra valla (la de los calzoncillos Sansón) son sendas materializaciones de un mismo concepto: eso que vulgarmente llamamos, el "macho ibérico". Pues bien, ese macho ibérico que come ajos, vende jamones y torea novillos desnudo para (de) mostrar su hombría (sus *huevos*), va a recurrir a la potencia de una Yamaha de 600cc (otra metáfora de su virilidad) para intentar seducir a la hija del camionero maltratador.

Aunque, como habrán podido apreciar, la deuda contraída por el videoclip de Rosalía con *Jamón, jamón* no se limita a la recuperación de la triada moto/virilidad/toro de la que venimos hablando, lo que nos interesa señalar ahora es que esa imagen de cortejo que acabamos de describir debe ocupar, por razones obvias<sup>11</sup>, un lugar de privilegio en el relato mediático-biográfico de Javier Bardem y Penélope Cruz. Siguiendo el razonamiento que está detrás de las críticas a los análisis de videoclips que mencionábamos antes, cabe pensar que una cita intertextual como esta (que formaría parte, como decimos, del relato mediático de nuestras dos estrellas de cine más internacionales) sí puede ser actualizada por los consumidores habituales de videoclips. Esos que, en cambio, son supuestamente incapaces de identificar la mayoría de las referencias intertextuales de origen eminentemente cinematográfico que mencionan los analistas de videoclips (Goodwin 1992, 22).

Y decimos supuestamente porque en los últimos años ha sucedido algo que creemos nos obliga a pensar al consumidor de videoclips de otra manera: nos referimos a la consolidación a partir de 2010 de *YouTube* como vehículo principal de difusión de vídeos musicales sustituyendo al que durante varias décadas había sido dueño y señor del mercado: el canal musical MTV<sup>12</sup>. La posibilidad de ver el mismo vídeo musical cuantas veces se quiera, de parar la imagen o de verlo a cámara lenta introducen cambios significativos



en la manera en que el espectador se relaciona con los videoclips (Rufí et al. 2014, 39). Pruebas de esa transformación serían, sin ir más lejos, la ingente cantidad de comentarios a propósito del sentido de los vídeos de Rosalía que circulan por Internet o esas piezas audiovisuales de muy diversa índole (*mash-ups*, *lipdubs*, vídeos de crítica audiovisual...) que crean y difunden los usuarios más entusiastas (Viñuela 2013).

Aunque algunas de las referencias que se van a mencionar en este artículo no forman parte del acervo de los consumidores de videoclips (como tampoco forman parte del bagaje de referencias del espectador medio muchas de las citas, guiños o alusiones que los analistas identifican, por ejemplo, en el cine de Quentin Tarantino) a la hora de reconstruir el funcionamiento de los mecanismos internos de un artefacto retórico tan proclive a la intertextualidad como es el videoclip resulta fundamental identificarlas y reflexionar sobre el papel que juegan en la producción de sentido. Sobre todo, porque, en última instancia, el único espectador que contempla la semiótica estructural es el *lector modelo*: esa entidad de existencia exclusivamente textual (no confundir con el espectador empírico, es decir, el de carne y hueso) que utilizamos para nombrar a aquel destinatario ideal que coopera en la actualización del texto respetando las instrucciones de uso que éste, aunque sea de manera implícita, lleva siempre incorporadas (Eco 1981). Instrucciones, y aquí es a donde queríamos llegar, entre las que se incluyen tanto las referencias intertextuales que la mayoría de los espectadores empíricos de videoclips son capaces de identificar como las que no. Huelga decir que siempre habrá un espectador empírico (o varios, o cientos, o miles) con las competencias suficientes como para identificar todas (o casi todas) las referencias que circulan en la obra en cuestión.

## 5. Morder el ojo

Como advierten los créditos con forma de conversación de whatsapp con los que termina *Pienso en tu mirá*. Cap. 3. *Celos*, los dos vídeos musicales que Canada ha realizado para Rosalía se rodaron conjuntamente a lo largo de cinco días de mayo de 2018 en diferentes localidades de la provincia de Barcelona. El resultado son dos

videoclips (en realidad, un díptico) que guardan entre sí numerosos paralelismos (aunque también diferencias significativas) que van desde la común elección del formato cuatro tercios hasta la apuesta por soluciones de puesta en escena y montaje similares pasando por la repetición de espacios, temas, motivos y, cómo no, símbolos. Tal vez, la diferencia más sustancial radique en la menor presencia de elementos narrativos en *Pienso en tu mirá*. Aunque en este segundo videoclip (se estrenó más tarde) también hay un conato de historia y aunque el tema, en esencia, es el mismo, en esta ocasión no podemos hablar de un relato lineal ya que no es posible reconstruir los tres pulsos habituales de una historia: presentación / nudo / desenlace. En un ejercicio extremo de síntesis, en *Pienso en tu mirá* el peso narrativo del videoclip recae, fundamentalmente, sobre los hombros del primer y el último plano del relato. Merecen, por ello, que les dediquemos un párrafo aparte.

*Pienso en tu mirá* empieza y termina con sendos planos que exceden la duración de la canción.<sup>13</sup> Dos planos que se diferencian claramente del resto no sólo por su prolongada duración (se trata, en realidad, de dos planos secuencia), sino también porque los dos están filmados con la cámara en movimiento, porque en ambos adquiere protagonismo el sonido ambiente y, sobre todo, porque el plano final, saltando por encima de los otros 81 planos que completan el relato, es la clara continuación del primero. Dicho de otra forma: en el plano inaugural tenemos la causa (un camión choca contra una pared) y en el último la consecuencia directa de esa acción (el camión ha volcado después del accidente). La colisión del camión ha servido también para que la muñequita flamenca de color rojo que colgaba del salpicadero (otro espacio claramente connotado como masculino) durante los primeros compases del video musical aparezca ahora, en el último plano, transformada en esa otra flamenca (vestida también de rojo) que vemos encaramada a lo alto del camión (fig. 6). Estamos, pues, ante otro relato de emancipación que parte de una imagen de la mujer como *souvenir* y termina con ese plano de Rosalía victoriosa que es un claro remedo del celeberrimo plano de *Lawrence de Arabia* (David Lean 1962) en el que veíamos al protagonista posando en lo alto del vagón de



Fig. 7. Lawrence de Arabia en lo alto del vagón de un tren. Plano general en *Lawrence de Arabia*, David Lean, 1962



Fig. 8. Cabeza de toro. Plano contrapicado en el videoclip *Pienso en tu mirá*, Rosalía, 2018 (minuto 1:31)

un tren que acababa de descarrilar mientras una multitud lo aclamaba desde abajo. El contrapicado, el contraluz y el viento agitando la túnica de Lawrence se aliaban para cincelar la imagen de una leyenda (fig. 7).

Las imágenes concretas de los dos videoclips que Canada ha realizado para Rosalía añaden a los temas musicales de los que parten un plus de venganza femenina que no estaba en las letras de las canciones, pero sí en esa historia cerrada y dividida en once capítulos que es *El mal querer*. En concreto, en el penúltimo capítulo, el que lleva por título *Maldición*, se consuma la venganza tal y como se encargan de confirmar la letra (“He dejado un reguero de sangre por el suelo”) y, sobre todo, un efecto sonoro: el ruido de una katana que inevitablemente nos trae a la memoria a la Beatrix Kiddo de *Kill Bill: volumen 2* (Quentin Tarantino, 2004). La propia Rosalía parece mostrarse partidaria del “ojo por ojo” (en el terreno

de la ficción, se entiende) cuando en las entrevistas advierte que su disco huye de una visión victimizada de la mujer (Cruz de la Peña 2018, 8). La venganza es, pues, un elemento central en este relato sonoro titulado *El mal querer* y por eso Canada, con buen criterio, le otorga, sobre todo en *Pienso en tu mirá*, un desarrollo que va más allá de lo previsto por la letra.

Como en *Malamente*, una cabeza de toro (de hecho, es la misma) va a resultar decisiva a la hora de fijar el sentido de un videoclip, ya lo hemos dicho, más reacio que el anterior a la concatenación ordenada de acciones. Y de nuevo, una rápida sucesión de tres planos, emparejados gráficamente por el montaje (contrapicado de la cabeza de toro (fig. 8); plano detalle de su ojo (fig. 9); plano detalle de unos dientes mordiendo una aceituna negra<sup>44</sup> (fig. 10), nos acerca al sentido de una pieza audiovisual más ambigua que la anterior en la que la decisión de modificar la identidad del personaje a quien debemos adjudicar lo que se dice en el estribillo complica, todavía más, las cosas. En la canción, tanto las estrofas (“Me da miedo cuando sales / Sonriendo pa la calle / Porque todos pueden ver / Los hoyuelitos que te salen”) como el estribillo (“Pienso en tu mirá, tu mirá es una bala clavá en el pecho”) reproducen el punto de vista de ÉL. Sin embargo, en el videoclip, y la clave está en los tres planos que acabamos de mencionar, ÉL pronuncia las estrofas pero en el estribillo, a diferencia de lo que sucedía en la canción, la escuchamos a ELLA.

¿Y por qué nos atrevemos a decir que en el videoclip es el punto de vista de ELLA el que escuchamos cuando suena el estribillo? Porque el toro, mientras no medie una operación de inversión de sentido similar a la que vimos en *Malamente*, es un elemento claramente masculino. Así pues, la *mirá* a la que alude el estribillo de la canción es (en el videoclip) la mirada controladora de un hombre carcomido por los celos y al borde del estallido violento. Y por eso, siguiendo una lógica bastante precisa, cuando Rosalía carga la escopeta con la que suponemos piensa defenderse de su pareja (disparándole “una bala en el pecho”) lo que introduce en realidad en el cañón del fusil es una aceituna negra. Así, la traducción de la letra en imágenes es, prácticamente, literal: “Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho”.

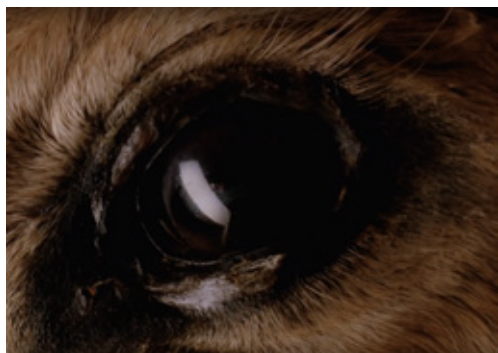


Fig. 9. Ojo de toro. Plano detalle en el videoclip *Pienso en tu mirá*, Rosalía, 2018 (minuto 1:32)



Fig. 10. Rosalía mordiendo una aceituna negra. Plano detalle en el videoclip *Pienso en tu mirá*, Rosalía, 2018 (minuto 1:33)

La mirada controladora (de ÉL) se transforma así en la munición (en el argumento, en la razón de fondo) que emplea ELLA para defenderse de su agresor. La imagen recurrente de unos hombres (vestidos también de negro) destrozando, primero, una cantaora de porcelana (que es, como la muñequita del salpicadero, otra sinécdoque de Rosalía) y, después, los muebles de un hogar (más adelante descubriremos que esa casa es en realidad el interior de un camión<sup>15</sup>) o ese plano de unos cuernos embistiendo por la espalda a Rosalía<sup>16</sup> son las pruebas materiales (audiovisuales) que confirman la agresión machista: no sabemos si real, soñada o simplemente anticipada.

## 6. España oculta

En los dos vídeos musicales de *Canada lo español* no está sólo en el juego con los tópicos, mitos y símbolos más reconocibles de nuestra cultura. Ambos videoclips forman parte por derecho propio de la historia del audiovisual español pero no tanto por cuestiones meramente administrativas —es decir, porque están rodados en Barcelona, protagonizados por una artista española o realizados por una empresa catalana (aunque afincada en Londres)— sino, sobre todo, porque en ellos hay una voluntad más o menos explícita de interpelar a determinadas obras (películas, por supuesto, pero también fotografías y pinturas) que se inscribirían dentro de una suerte de tradición española de la representación visual (Zunzunegui 2015, 28).

La voluntad eminentemente provocadora de algunas de sus imágenes, la querencia por los

elementos simbólicos e, incluso, las transiciones entre planos a partir de emparejamientos gráficos convierten a *Un perro andaluz* (Luis Buñuel 1929), en particular, y al cine de Luis Buñuel,<sup>17</sup> en general, en un referente claro no sólo para Canada sino también para otros muchos creadores de videoclips. Pero es que en el caso que nos ocupa el vínculo es especialmente fuerte porque uno no puede dejar de pensar en esa luna atravesada por una nube que nos prepara para el ojo tachado<sup>18</sup> de una mujer cuando contempla ese ojo de toro (en *Un perro andaluz*, como saben, de vaca) que se transforma en aceituna y que, significativamente, muerden y parten en dos mitades los dientes de una mujer. La imagen más emblemática de la historia del cine español resuena así con fuerza en un díptico especialmente interesado, como venimos viendo, por aquellas imágenes que han echado raíces en el imaginario colectivo español.

Cuentan los productores del vídeo que fue Rosalía quien les proporcionó unas cuantas imágenes de uno de los libros de fotografía más populares (en el doble sentido del término) de cuantos se han editado en nuestro país. *España oculta*, de Cristina García Rodero (1989) nace de un estudio casi antropológico en torno a las fiestas populares que desde tiempos inmemoriales vienen celebrándose a lo largo y ancho de la piel de toro. Las muy variopintas maneras de interpretar la Semana Santa, los festejos taurinos y el carnaval que García Rodero encuentra en los pueblos y aldeas de España le sirven para levantar una monumental radiografía en blanco y negro



Fig. 11. Joven torero junto a coches tuneados. Plano general en el videoclip *Pienso en tu mirá*, Rosalía, 2018 (minuto 1:22)

de un país que nos recuerda al que hemos conocido a través de los relatos o discursos oficiales, pero que al mismo tiempo se nos aparece radicalmente distinto. No es extraño, pues, que Rosalía pensara en García Rodero cuando imaginó un videoclip en el que los símbolos de lo español servían de soporte para un discurso feminista. Un vídeo, además, en el que la idea fuerte que está detrás de la propuesta musical de *El mal querer* (esto es, la fusión de la tradición flamenca con la modernidad del pop y la electrónica) se encarna en imágenes concretas como la del nazareno/ skater o la mujer/toro.

Y ya que hablamos de lo viejo y lo nuevo, los retratos de camioneros posando en sus vehículos de trabajo y los de toreros jóvenes haciendo lo propio junto a sus coches tuneados (fig. 11) que salpican ambos vídeos entablan un diálogo con el trabajo de una serie de fotógrafos españoles contemporáneos que parecen empeñados en prolongar aquella taxonomía de tipos humanos que emprendiera el fotógrafo alemán August Sander en otro proyecto monumental, también de corte etnográfico, titulado *Hombres del siglo XX*. Pensamos, por ejemplo, en esa serie de Carlos Sanva titulada *49cc* compuesta por retratos de adolescentes españoles posando junto a esas *casi motos* de pequeña cilindrada que como ellos (han dejado de ser niños, pero todavía no son adultos) se encuentran un poco en tierra de nadie, a medio camino entre el ciclomotor y la moto.

Las alusiones, en ambos videoclips, a un género pictórico que a pesar de no ser autóctono ha tenido entre nosotros un prolijo y, en cierta



Fig. 12. Bodegón. Plano general en el videoclip *Pienso en tu mirá*, Rosalía, 2018 (minuto 2:20)

medida, singular desarrollo, nos parecen especialmente relevantes en términos de sentido. El motivo del ramo de flores comparece hasta cuatro veces (planos 13, 39, 42 y 57) en *Malamente*. La ausencia, en estos cuatro planos, de figuras humanas y el protagonismo de los objetos los emparenta (aunque todavía no de una manera tan evidente como en *Pienso en tu mirá*) con el bodegón. Al menos en dos casos, la ubicación de las flores justo debajo de una *chica de calendario* nos invita a pensar esos espacios concretos como una suerte de altares improvisados en los que se rinde culto (los cuatro planos están filmados en el taller mecánico) a la mujer: casi como si fuera una de esas vírgenes que los aprendices de torero llevan tatuadas en su cuerpo. La cita más explícita al género pictórico en cuestión la encontramos en el otro videoclip de Canada y también, en esta ocasión, el lugar de privilegio que la cantaora de porcelana ocupa en el interior del bodegón invita a pensar el conjunto como un altar en el que el resto de los objetos harían las veces de ofrendas<sup>19</sup> (fig. 12). Como en los bodegones de Zurbarán y Sánchez Cotán los objetos quedan así imbuidos de una cierta dimensión mística o espiritual. Ni que decir tiene que en este tipo de operaciones, que relegan a la mujer a un espacio ideal, ubicado más allá de los límites de la realidad (el espacio propio de una virgen), hunde también sus raíces la violencia machista. Pero hay algo más: los objetos del bodegón son, como no podía ser de otra manera, típicamente españoles: una botella de anís El mono, una cajetilla de cigarrillos Rex, un frasco de colonia Varón Dandy, ajos y frutas. Pero

lo que llama la atención es que casi todos ellos pertenecen a un tiempo que no es el de la historia que narra el videoclip. La botella de anís El mono, los cigarrillos Rex y la colonia masculina remiten a un tiempo pasado. Parecen querer hablarnos de aquella España en la que el machismo era el estado natural de las cosas.

### 7. A modo de conclusión

En la bien urdida estrategia para asaltar los mercados internacionales que hay detrás de *El mal querer*, los videoclips juegan un papel primordial. En buena medida, Rosalía repite una operación que ha resultado exitosa en otras ocasiones: utilizar la singularidad de lo local (y no hay una música más pegada a un espacio geográfico concreto que el flamenco) para alzar así la voz en medio de un marasmo global cada vez más saturado de propuestas. El trabajo con la imaginería de lo español que está detrás de los videoclips que ilustran y promocionan las canciones del disco debe entenderse, por lo tanto, como un episodio más dentro de una estrategia más amplia

para la que YouTube es, sin duda, un escaparate fundamental. De igual modo, las citas a *La maja vestida* de Goya en el videoclip de *Di mi nombre*. Cap. 8. *Liturgia* (Henry Schofield, 2018) y a los molinos del Quijote en *De aquí no sales*. Cap. 4. *Disputa* (Diana Kunst y Mau Morgó, 2019) deben verse como la lógica prolongación de un proyecto audiovisual coherente cuyas líneas maestras quedan, en cierto sentido, fijadas por los dos excelentes vídeos musicales de Canada.

La aparición de Rosalía en el último largometraje del cineasta español que mejor ha rentabilizado la singularidad de la cultura española como ariete para penetrar en los siempre esquivos (para el cine español) mercados internacionales, no es sólo una feliz coincidencia. Además de un nuevo capítulo en el relato mediático de Rosalía al que habrán de prestar atención los estudios futuros de su obra, su colaboración con Pedro Almodóvar<sup>20</sup> es también una llamada de atención sobre la vigencia de una fórmula en la que el olfato empresarial y el cuidado de la dimensión expresiva van de la mano.



## NOTAS

<sup>1</sup> Coincidimos en lo sustancial con la posición que defienden Héctor Fouce y Carlos García de la Vega en torno al debate de la apropiación cultural (Héctor Fouce, “¿Aduaneros de la tradición cultural?”, *Revista Contexto*, acceso el 20 de febrero, 2019 <https://ctxt.es/es/20180822/Firmas/21285/Hector-Fouce-Rosalia-identidad-cultural-arte-musica-regionalismo-tradicion.htm>; Carlos García de la Vega, “Rosalía, tonadillera”, *Revista Contexto*, acceso el 20 de febrero, 2019. <https://ctxt.es/es/20190213/Culturas/24444/Carlos-Garc%C3%ADa-de-la-Vega-el-ministerio-Rosalia.htm>).

<sup>2</sup> Aunque utilizando diferentes denominaciones, la mayoría de los estudios identifican tres categorías o tipos de videoclip: los de *actuación* (aquellos en los que el grueso del videoclip se consagra a la filmación de una actuación de la banda o del intérprete), los *conceptuales* (aquellos que intentan hacer sonar la música a través de las imágenes a partir de elaborados montajes visuales) y los *narrativos* (aquellos que intentan contar una historia por muy embrionaria que esta sea). Es preciso señalar que estas categorías no son puras, en el sentido de que lo más habitual es encontrarse videoclips que nacen de la combinación de varias. En este punto se recomienda la consulta de Lynch, Joan D. 1984. “Music video: From performance to dada-surrealism”. *Journal of Popular Culture*, vol. 18 (1): 53-57; Carlsson, Sven E. 1999. “Audiovisual poetry or Commercial Salad of Images”. *Musiikinsuunta* (2): 5-12; Ana María Sedeño, “El videoclip musical en el contexto del lenguaje audiovisual”, en *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*, ed. por Juan Antonio Sánchez López y Francisco García Gómez (Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2009), 17-42; Selva, David. 2009. “El videoclip como herramienta de comunicación comercial del sector fonográfico”. Ph.D. diss., Universidad de Sevilla.

<sup>3</sup> No se nos escapa que el videoclip es sobre todo un vehículo comercial y que la provocación es una herramienta publicitaria muy efectiva especialmente en tiempos de redes sociales.

<sup>4</sup> Por lo visto fue la propia Rosalía quien pidió al equipo de Canada (la productora que está detrás de los videos de *Malamente* y *Pienso en tu mirá*) que tomara como referencia la obra de Bigas Luna a la hora de diseñar el videoclip (Álvaro Corazón, “Canada: Rosalía ha desacralizado los símbolos, que es lo contrario de apropiárselos”, *Jot Down*, acceso el 20 de febrero de 2019, <https://www.jotdown.es/2018/08/canada-rosalia-ha-desacralizado-los-simbolos-que-es-lo-contrario-de-apropiarselos/>).

<sup>5</sup> Zunzunegui, Santos. 2007. “Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas”. *Comunicar*, (29): 51-58, 55.

<sup>6</sup> Se ha especulado con la posibilidad de que *Malamente* fuera un comentario cifrado a la relación que Rosalía Vila Tobella mantuvo, hasta poco antes de que se editara el álbum, con Antón Álvarez Alfaro, más conocido como C. Tangana. El capítulo 1 de *El mal querer* describe una relación tóxica de pareja que termina con una toma de conciencia del personaje femenino. En este sentido, el tórrido romance entre C. Tangana y Rosalía que sugieren las imágenes y sonidos de *Antes de morir*, puede leerse como el precedente armonioso de una relación de la que en *Malamente* se nos contaría su reverso o su deterioro. De todos modos, no conviene olvidar que Antón Álvarez figura como co-autor de la letra de *Malamente* (donde también hace ad-libs) y de otras siete canciones del disco. Aunque el video, que es de lo que nos ocupamos en este artículo, se realizó meses más tarde (cuando la pareja ya había roto) cuesta trabajo pensar que sus imágenes sean, en realidad, un ajuste de cuentas. Aunque también es verdad que ese “Y también a quien me rompió el corazón” que cierra en solitario, y después de un punto y aparte, los agradecimientos del disco, parece ir destinado al único colaborador de *El mal querer* cuyo nombre no se cita en los agradecimientos.

<sup>7</sup> La estructura de la letra de la canción (tres estrofas entre las que se va intercalando el estribillo) marca la estructura, también en tres bloques, del videoclip. A la correspondencia entre ambos elementos Simeon (1992) la denomina “correspondencia sintagmática” (citado en Sedeño Valdellós, Ana; Rodríguez López, Jennifer y Roger Acu-

ña, Santiago. 2016. “El videoclip postelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71: 332-348).

<sup>8</sup> Aunque anteriormente lo hemos catalogado como videoclip *narrativo*, en puridad, *Malamente* es un video musical híbrido en el que se mezclan y alternan dos de las tres categorías antes mencionadas: la de *actuación* y la *narrativa*.

<sup>9</sup> De ninguna de estas acciones daba cuenta la letra de la canción. Como tampoco lo hace de ninguna de las que describiremos a continuación. Llegados a este punto urge, aunque sea a pie de página, una rápida aclaración sobre la forma en que la letra de la canción se relaciona con las imágenes del videoclip: a la hora de nombrar los diferentes grados de correspondencia entre la letra de la canción y las imágenes que lo ilustran, Goodwin distingue entre “ilustración” (la correspondencia es muy significativa), “amplificación” (las imágenes van más allá de la letra: añaden acciones visuales) y “disyunción” (no existe relación entre la imagen y la palabra). En *Malamente*, el carácter eminentemente no-narrativo de la letra impide que exista una relación directa entre las imágenes y la palabra. Por lo tanto, no podríamos hablar de “ilustración”, pero tampoco de “disyunción” porque el sentido último de esa breve sucesión de imágenes o metáforas que es la letra de *Malamente* sí va a ser recuperado por el relato audiovisual. Es decir, la letra de la canción y el videoclip hablan de lo mismo: de una mujer que ha decidido poner punto final a una relación de pareja enfermiza. De las tres categorías de Goodwin sería, por lo tanto, la de “amplificación” la que mejor describiría el tipo de relación que se establece entre la letra y las imágenes de *Malamente*. Se recomienda consultar Andrew Goodwin, *Dancing in the distraction Factory: Music television and popular culture*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992).

<sup>10</sup> Según ha comentado Rosalía, el disco está inspirado en una novela anónima del siglo XIII titulada *El roman de la flamenca* en la que aparece uno de los primeros personajes femeninos activos (dentro de un triángulo amoroso, en este caso) de la literatura medieval.

<sup>11</sup> Suponemos que no es necesario recordar que Bardem y Cruz se conocieron durante el rodaje de esta película. Aunque habrían de pasar todavía unos cuantos años para que fraguara su relación de pareja, el germen de la misma parece que estuvo aquí.

<sup>12</sup> A partir de esa fecha, los videoclips comienzan a desaparecer de la parrilla de la cadena musical y su lugar es ocupado por *realities*.

<sup>13</sup> Algo que sucede, sobre todo, en aquellos videoclips que tienen detrás una apuesta económica superlativa, es decir, aquellos que hacen de las dimensiones del proyecto un activo publicitario. *Thriller* (John Landis, 1983) de Michael Jackson, sería el ejemplo fundacional de esta tipología. Se recomienda consultar Caro Oca, Ana María. 2014. "Elementos narrativos en el videoclip: desde el nacimiento de la MTV a la era YouTube (1981-2011)". PhD diss., Universidad de Sevilla: 89.

<sup>14</sup> No estamos seguros de que sea una aceituna, pero de entre los alimentos que guardan un cierto parecido con el ojo de un toro este es el que más fácilmente podemos asociar a un contexto inequívocamente español.

<sup>15</sup> El hogar y el camión como espacios para un confinamiento. La salida del camión es, en los dos videos, sinónimo de emancipación.

<sup>16</sup> No nos parece casual que ese alambicado plano filmado desde el punto de vista de un toro sea el que preceda a esos tres planos, unidos por el montaje (cabeza de toro / ojo / aceituna), que acabamos de mencionar. ELLA piensa en la mirada celosa de ÉL justo después de que la hayamos visto, sentada en la cama, imaginando las consecuencias dramáticas que los celos de ÉL pueden tener para su integridad física.

<sup>17</sup> El video que Canada ha realizado para la banda Scissorsisters *-Invisible light* (Canada, 2010)– está construido en buena medida a partir de la imaginación buñueliana. Y en el que han hecho para Tame Impala *-Theless I Know the better* (Canada, 2015)– se recurre también a los emparejamientos gráficos.

<sup>18</sup> Al ser el propio Buñuel quien secciona el ojo de la mujer (y además en los primeros compases del film) el alcance de ese gesto adquiere una dimensión enunciativa como se expone en Jenaro Talens, *El ojo tachado*. (Madrid: Cátedra, 1986). Ese ojo tachado de la mujer funcionaría así como una advertencia

dirigida al espectador que podría traducirse de la siguiente manera: "los ojos con los que miras el resto de las películas no te van a servir en esta que acaba de comenzar".

<sup>19</sup> La forma en la que está filmado el momento en que el toro mecánico deposita el cuerpo sin vida de Rosalía en el camión, redonda en esta idea de culto religioso. El desplazamiento ceremonioso del vehículo, la estilizada disposición del cuerpo sobre la plataforma y la forma en que está iluminado otorgan a la escena una inequívoca dimensión sacrificial y a Rosalía esa condición de Virgen que ya estaba implícita en las letras de *El mal querer* y en las imágenes de Filip Cusic que ilustran el álbum y que los videoclips han amplificado. Pensamos, por ejemplo, en el aura que dibujan en torno a la cabeza de Rosalía las manos de las mujeres del cuerpo de baile en *Pienso en tu mirá* y que la emparentan con algunas de las imágenes de la Virgen que coronan los pasos de la Semana Santa.

<sup>20</sup> Fue el profesor José Ángel Esteban quien nos puso tras la pista de las concomitancias entre ambas propuestas. A él y al profesor Juan Ignacio Gallego, que nos animó a escribir sobre videoclips, está dedicado este artículo.

## REFERENCIAS

- Aranzubia, Asier, Zumalde, Imanol, y Santos Zunzunegui. "Viaje a Ítaca. El caso de las adaptaciones al cine español de dos niveles de Unamuno." *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19 (2010): 213-234. <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6392>
- Bousselham, Dina. "Rosalía y la idea de España." *El Diario*, Julio 30, 2018. [https://www.eldiario.es/tribunaabierta/Rosalia-idea-España\\_6\\_798330177.html](https://www.eldiario.es/tribunaabierta/Rosalia-idea-España_6_798330177.html)
- Carlsson, Sven E. "Audiovisual poetry or Commercial Salad of Images." *Musiikinsuunta* 2 (1999): 5-12.
- Caro Oca, Ana María. *Elementos narrativos en el videoclip: desde el nacimiento de la MTV a la era YouTube (1981-2011)*. PhD diss. Universidad de Sevilla, 2014.
- Corazón, Álvaro. "Canada: Rosalía ha desacralizado los símbolos, que es lo contrario de apropiárselos." *Jot Down*, 2018. <https://www.jotdown.es/2018/08/canada-rosalia-ha-desacralizado-los-simbolos-que-es-lo-contrario-de-apropiárselos/>
- Cruz de la Peña, Silvia. "Rosalía. Baile, pop y palos." *Rockdelux* 374 (Julio-Agosto 2018): 8-11.
- De la Vega, Carlos. "Rosalía tonadillera." *Revista Contexto*, Febrero 15, 2019. <https://ctxt.es/es/20190213/Culturas/24444/Carlos-Garc%C3%ADa-de-la-Vega-el-ministerio-Rosalia.htm>.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Fouce, Héctor. "¿Aduaneros de la tradición cultural?" *Revista Contexto*, Agosto 22, 2018. <https://ctxt.es/es/20180822/Firmas/21285/Hector-Fouce-Rosalia-identidad-cultural-arte-musica-regionalismo-tradicion.htm>.
- García de la Vega, Carlos. "Rosalía, tonadillera." *Revista Contexto*, Febrero 15, 2019. <https://ctxt.es/es/20190213/Culturas/24444/Carlos-Garc%C3%ADa-de-la-Vega-el-ministerio-Rosalia.htm>.
- García Rodero, Cristina. *España oculta*. Barcelona: Lunwerg, 1989.
- Goodwin, Andrew. *Dancing in the distraction Factory: Music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Gubern, Román. "La tía Tula." En *Antología crítica del cine español 1906-1995*, editado por Julio Pérez Perucha, 561-563. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.
- Lynch, Joan D. "Music Videos: From performance to dada-surrealism." *Journal of Popular Culture* 18, no. 1 (1984): 53-57. [https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1984.1801\\_53.x](https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1984.1801_53.x)
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Madrid: Episteme, 1994.
- Pérez Rufí, José Patricio, Gómez Pérez, Francisco Javier, y José Luis Navarrete Cardero. "El videoclip narrativo en los tiempos de YouTube." *Sphera Publica* 2, no. 14 (2014): 36-60.
- Sedeño Valdellós, Ana. "El videoclip musical en el contexto del lenguaje audiovisual." En *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*, editado por Juan Antonio Sánchez López y Francisco García Gómez, 17-42. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2009.
- Sedeño Valdellós, Ana, Rodríguez López, Jennifer, y Santiago Roger Acuña. "El videoclip posttelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético." *Revista Latina de Comunicación Social* 71 (2016): 332-348. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1098>
- Selva, David. *El videoclip como herramienta de comunicación comercial del sector fonográfico*. PhD diss., Universidad de Sevilla, 2009.
- Simeon. "Programmi narrative e stratificazioni del sonsonella música per film. Il caso di "Entr'acte." En *Atti di Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, ed., Rossana Dalmonde y Mario Baroni, 389-399. Trento: Università degli Studi di Trento, 1992.
- Talens, Jenaro. *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Viñuela, Eduardo. "El videoclip del siglo XXI: el consumo musical de la televisión a internet." *Musiker: cuadernos de música* 20 (2013): 167-185.

Zunzunegui, Santos. "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas." *Comunicar* 29 (2007): 51-58.

Zunzunegui, Santos. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Santander: Shangrila, 2018.

Zunzunegui, Santos. "Treinta años no es nada (o por qué y cómo seguimos hablando de cine vasco)." En *Euskalzinema: cinema gileenhi-rubelaunaldi / Cine Vasco: tres generaciones de cineastas*, editado por Joxean. Fernández, 21-32. San Sebastián: Euskadiko Filmategia / Filmoteca Vasca, 2015.





# PRÉSTAMOS, INTERCAMBIOS Y ROBOS COMPOSITIVOS EN EL CUBISMO SINTÉTICO PARISINO DE FINALES DE LOS AÑOS DIEZ

*Belén Atencia Conde-Pumpido*

Universidad de Málaga

Data de recepción: 2019-07-04

Data de aceptación: 2020-07-03

Contacto autora: [batencia@uma.es](mailto:batencia@uma.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7926-9536>

## RESUMEN

Al inicio de la Primera Guerra Mundial el grupo cubista se reorganiza. Los límites antes establecidos entre aquellos que exponían en los salones y los cubistas contratados por Kahnweiler desaparecen y todos ellos pasarán a integrar un único grupo. Aparecen nuevas técnicas y temáticas que hacen dudar a algunos sobre la legitimidad de ciertos integrantes del nuevo grupo cubista. Algunas de estas dudas son plasmadas en artículos firmados por aquellos que en un principio, parecen defender el movimiento ante la imperante demanda del retorno al orden. Este artículo pretende sondear las similitudes presentes en algunas de las obras realizadas por algunos de estos artistas con el fin de establecer posibles préstamos e influencias que pudieran justificar sus interrelaciones.

Palabras clave: vanguardias artísticas, cubismo, guerra, galería L'Effort Moderne, Léonce Rosenberg

## ABSTRACT

The Cubists reorganised at the beginning of the First World War. The boundaries that had hitherto existed between the artists who exhibited in the salons and the Cubists commissioned by Kahnweiler disappeared as they merged to form a single group. The emergence of new techniques and themes caused some to doubt the legitimacy of certain members of this new formation. Some of these doubts are expressed in articles written by those who, at first, seemed to defend the movement against the prevailing demand for a return to order. This paper aims to explore the similarities in some of these artists' works with a view to identifying possible loans and influences that could explain the interrelationships between them.

Keywords: artistic avant-gardes, Cubism, war, L'Effort Moderne Gallery, Léonce Rosenberg

## **Críticas y susceptibilidades**

Cuando Pierre Reverdy inauguró la revista *Nord-Sud* aseverando su disgusto frente a esos pseudo-cubistas, quienes pretendiendo hacer retratos a la manera cubista, olvidan que el objetivo último es el de crear un cuadro y no una cabeza construida según las nuevas leyes del arte (Reverdy 1917), seguramente nunca imaginó el

rompecabezas que para los historiadores del arte constituiría esta afirmación. No fue el único en encontrar "poco cubista" la temática retratística, todo hay que decirlo. Amédée Ozenfant arrojaba similares acusaciones en su neonata *L'Élan* contra los cubistas primarios, cuya última voluptuosidad era la de sacar a golpe de escuadra la cara de sus mujeres (Ozenfant, 1916). La crítica resulta



Fig. 1. Juan Gris, *Muchacha con mandolina*, 1916, óleo sobre lienzo, 92 x 60 cm, Kunstmuseum de Basel

cuanto menos curiosa, considerando que ambos se habían posicionado desde el inicio de la contienda del lado del cubismo y que, en estos años en los que se demanda taxativamente *le rappel à l'ordre*, tanto uno como otro muestran una clara voluntad de mantener viva la vanguardia.

Pero, ¿de qué o de quiénes necesitaba ser defendido el cubismo? Lo cierto es que un poco de todo y de todos. El desmembramiento de la vida artística parisina entre 1914 y los primeros años de la década de los veinte, no le pusieron las cosas fáciles. Al forzoso exilio de Kahnweiler y el reclutamiento de no pocos de sus miembros, se une la diáspora artística de aquellos que tuvieron la suerte de no ser llamados a filas<sup>1</sup>. Las galerías cerraron, los coleccionistas y compradores se marcharon y a París no le fue sencillo revivir culturalmente de los horrores de la guerra. Sabemos que se mantuvieron, aún con muy escasa actividad, la Galerie Weill, la Boutet de Monvel, la Paul Guillaume y la Bernheim Jeune. Además de ello,



Fig. 2. Juan Gris, *Retrato de Josette*, 1917, óleo sobre tabla, 116 x 73 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

no podemos olvidar las exposiciones celebradas entre 1915 y 1916 en el seno del taller de costura de Mme. Germaine Bongard, hermana de Paul Poiret, en las que el propio Ozenfant elegía las obras a exponer, o las asociaciones Art et Liberté y Lyre et Palette, en las cuales se organizaban con cierta frecuencia exposiciones y encuentros artísticos que llegaron a tener cierta relevancia. Pese a ello, sin lugar a dudas, el intento más loable por restaurar la red expositiva en el ámbito parisino, se le debe a André Salmon, quien, con el patrocinio de Poiret, organiza la más relevante exposición de estas fechas en el Salon d'Antin del 109 de Faubourg Saint Honoré, bajo el título de Art Moderne en France<sup>2</sup>. Una profundización en las pocas publicaciones de las que tenemos noticia sobre todas estas exposiciones demuestra dos cuestiones fundamentales. De un lado, la convicción por parte de crítica y público de

que la mayor parte de ellas eran exposiciones de carácter marcadamente cubista; de otro, la imperiosa necesidad de superar el movimiento que, a tenor de lo expuesto, no tenía ya nada nuevo que aportar<sup>3</sup>.

A Léonce Rosenberg sin embargo, no le parecía que el cubismo no tuviese nada que aportar, más bien todo lo contrario. El joven y ambicioso marchante no duda en aprovechar la marcha de Kahnweiler para concitar en torno suyo a los cubistas que no habían marchado al frente como Gris y Picasso –además de a Metzinger, Braque y Léger cuando volvieron de él–, con el fin de abrir una galería exclusivamente cubista al fin de la guerra que habría de llamarse L'Effort Moderne<sup>4</sup>. Además de ello, Rosenberg no duda en integrar en la aún iniciática galería a algunos artistas anteriormente cézannianos que justo en estos años deciden dar el salto al cubismo, como es el caso de María Blanchard, Jacques Lipchitz, Diego Rivera, Henri Laurens o Gino Severini. Y he aquí el quid de la cuestión. A aquellos de contrastada experiencia cubista se unían ahora algunos nuevos llegados que despiertan los recelos de puristas y detractores, que encuentran en ellos voluntades asociativas inducidas por cuestiones más de índole comercial que artístico.

Volvamos ahora a Reverdy. El poeta, fuertemente unido al cubismo desde su propia génesis, se suma de manera entusiasta al proyecto de Rosenberg y al cenáculo cubista, cada vez más amplio. Tal sería su ímpetu que la propia *Nord Sud* sería considerada por el resto de la crítica como el órgano teórico de la futura galería<sup>5</sup>, motivo por el cual resultan aún más incomprensibles sus invectivas. Asumida por parte del poeta la existencia de un único grupo cubista en torno a la figura de Rosenberg, sus afirmaciones solo pueden hacernos pensar en la posibilidad de que considerase que en él se hallaban intrusos.

Algunas cosas habían cambiado con anterioridad al estallido de la guerra. Muchas, en realidad. Los cubistas de salón y los contratados por Kahnweiler –considerados por muchos, líderes del movimiento– se fusionaban ahora en un único grupo al que se unían nuevos adeptos; las técnicas evolucionaban buscando nuevos caminos, el uso del color planteaba nuevas posibilidades, las temáticas se ampliaban... ¿Pero cómo reac-

cionaron los propios cubistas ante estos cambios? ¿Quiénes de entre ellos influía sobre los demás? ¿Consideraban ellos mismos al igual que Reverdy que el grupo albergaba cubistas de primer y segundo orden? Veámoslo.

### Temáticas afines: el auge del retrato femenino en el cubismo sintético. Relaciones entre vanguardia y tradición y más allá

Si volvemos sobre las proclamas de Reverdy y Ozenfant acerca de los retratos cubistas quizás debiéramos preguntarnos quién, de entre los cubistas, realizó un retrato de su mujer. Cuesta creer que Reverdy, tan unido a Juan Gris, se refiriera al madriño, pero lo cierto es que éste había sido uno de los primeros en ahondar en las posibilidades retratísticas del cubismo durante estos años con su reinterpretación de *Muchacha con mandolina* de Corot de 1916, en el Kunstmuseum de Basel (fig. 1), que a su vez le serviría de modelo para el *Retrato de Josette* de 1917 del Reina Sofía de Madrid (fig. 2), a la sazón su mujer. Todo un despropósito para el madriño si lo vemos desde esta óptica. Pero cuestionemos primero el por qué de estos retratos.

Los préstamos en las obras de Gris de 1916 y 1917, de composiciones análogas a los maestros de la tradición francesa –y en particular en *Muchacha con mandolina*–, se justifican por la obstinación plural y al tiempo pluralizada a todos los ámbitos de la vida durante estos años, incluido el artístico-cultural, de regresar a valores y modelos propios en un intento, si acaso absurdo, de encontrar refugio en *lo conocido* frente a lo devastador de la guerra<sup>6</sup>; el ya comentado imperativo de volver al orden. No son pocos los que, amparados en esta justificación, han estudiado los paralelismos entre la paleta cromática de Gris durante estos iniciáticos años de la guerra y la de Zurbarán<sup>7</sup>, o que han insistido en lo apabullantemente ingreso de la producción cubo-clasicista de Picasso por las mismas fechas. La conjugación de clasicismo y vanguardia, en primera instancia quizás exclusivamente limitada a meros parámetros compositivos, es clara durante estos años. Además de ello, lo que no se puede negar es que los años de la guerra supusieron un boom del retrato femenino cubista.



Fig. 3. Juan Gris, *Mujer sentada*, 1917, óleo sobre tabla, 116 x 73 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

No sólo Gris vuelve a insistir con el ya mencionado *Retrato de Josette* de 1917; ese mismo año pinta *Mujer sentada* del Thyssen Bornemisza (fig. 3), diametralmente opuesta a las dos anteriores, en las que claramente podía apreciarse el ascendiente compositivo clasicista. En *Mujer sentada* hay otras influencias. Nos sentiríamos tentados a decir que de tipo africano, sobre todo si atendemos a los rasgos faciales, similares a los de una máscara. ¿Influencias africanas en la obra de Gris? Nada encontramos en su obra anterior a estas fechas de mínimo influjo africano. Y sin embargo, en 1916, un año antes, Gris conoce a Lipchitz, escultor lituano que firma un contrato en exclusiva con Rosenberg ese mismo año pasando a formar parte del grupo cubista, quien además poseía una extensísima colección de arte africano y que terminaría por convertirse en uña y carne del pintor<sup>8</sup>. No parece ser una casualidad.



Fig. 4. Gino Severini, *Maternidad*, 1916, óleo sobre lienzo, 65 x 92 Museo de la Academia, Cortona

Pero volvamos por el momento a los retratos femeninos. Hablábamos de un boom.

Diego Rivera, María Blanchard y Gino Severini ahora reconvertidos al cubismo, participan igualmente de la tendencia retratística femenina, coincidiendo además en la factura de algunas maternidades<sup>9</sup>. Dos de ellas, ambas de Severini, nos interesan particularmente por la reflexión que suponen en torno a las posibilidades ofrecidas por la conjugación de vanguardia y tradición, además de constituir una flagrante evidencia de las claras oscilaciones del italiano entre ambas vertientes, que lo llevarían a involucrarse en el cubismo durante los años de la guerra y a virar a partir de los años veinte hacia el clasicismo<sup>10</sup>.

De un lado tenemos la *Maternidad* de 1916 del Museo de la Academia de Cortona (fig. 4), de claro corte clasicista, de otro *Mujer con planta verde* de 1917 en colección privada (fig. 5), cuyo título ha hecho sin lugar a dudas pasar por alto el hecho de que manifiestamente constituye la





Fig 5. Gino Severini, *Mujer con planta verde*, 1917, óleo sobre lienzo, 60 x 92, colección privada

reinterpretación cubista de la anterior. Llamamos particularmente la atención en ellas a la exacta estructura compositiva, la igual posición de la cabeza de las protagonistas, su idéntico peinado, su análoga manera de sujetar al bebé y a la planta, e incluso los equivalentes posicionamientos de éstos con respecto al seno de la protagonista. Comparemos ahora *Mujer con planta verde* y *Retrato de Josette* de Gris, y comprobaremos que se tratan juegos relacionales parecidos. En este caso, no es solo el motivo objeto del cuadro el equiparable; son los planos utilizados para su consecución los que nos hablan de un espíritu común en las obras de estos artistas y en las profundas reflexiones que la conjugación de modernidad y tradición supusieron para ellos.

La temática retratística femenina, con independencia de sus relaciones con composiciones de influjo clasicista, interesa particularmente a Severini<sup>11</sup>. Entre 1914 y 1916 el pintor lleva a cabo una serie de dibujos, xilografías y aguafuertes, de muy similar composición y casi en su totalidad bajo el título de *La Modista*.

Una de sus modistas en particular, fechada en 1916 y conservada en el Art Institute of Chicago



Fig. 6. Gino Severini, *La Modista*, 1916, xilografía sobre papel japonés, 18,3 x 12,7 cm, Art Institute of Chicago

(fig. 6), muestra a la protagonista de pie, frente al espectador. Tras ella, la mesa de trabajo donde se disponen las telas en las que trabaja. Algunos han apuntado que Picasso vio uno de estos diseños en casa de Apollinaire antes de marchar a Roma para la preparación de los decorados del Ballet Ruso de *Parade* y que éste influyó enormemente en *La Italiana* de la E.G. Bührle Collection (fig. 7)<sup>12</sup>. Otros, sin embargo, hallan mayores similitudes con *Mujer con mandolina* de Gris (Silver 1985, 49). Es cierto que hay detalles análogos entre estas dos últimas, no sólo a nivel compositivo, puesto que ambas comparten idéntica posición de tres cuartos; también los hay en la utilización de los planos que componen las figuras, sobre todo en aquellos que resuelven los hombros y el pecho de las protagonistas. Sin embargo, la propuesta de Picasso tiene un componente más prototípico, más vernáculo. El propio título del cuadro, *La Italiana*, nos está indicando que Picasso no está representando aquí la transposición cubista de Corot o de Ingres, sino la de una mujer de las muchas que pudiera haber visto en Roma durante su estancia o *el arquetipo* de todas ellas. O tal vez





Fig. 7. Pablo Picasso, *La Italiana*, 1917, óleo sobre lienzo, 149 x 101,5 cm, E.G. Bührlé Collection, Zurich

no; veamos qué sabemos acerca de las influencias en *La Italiana*. Sabemos, por los testimonios de una foto conservada en el Archivo Primoli de Roma, y una acuarela del pintor italiano Alberto Collina, que en los entornos de Plaza de España se reunían, vestidas a la manera tradicional italiana, vendedoras de flores que, al igual que la protagonista de Picasso, portaban su mercancía en cestas (Moncada 2007, 14). También sabemos que en Via Margutta, donde se hospedaba el malagueño, eran frecuentes las modelos, vestidas con traje regional prototípico del Lacio, que al igual que las anteriores repartían, en este caso fotografías propias en las que posaban ligeras de ropa, con la esperanza de encontrar trabajo entre los artistas (Moncada 2007, 14). Pero tratemos de ver más allá de la protagonista en sí. Tras ella, a través de lo que podemos intuir como una ventana, distinguimos la Basílica de San Pedro del Vaticano, que sitúa inequívocamente la escena. Carandente (1981, 49) ha querido ver aquí una clara alusión al *Retrato de Madame Mallet* de



Fig. 8. Auguste Dominique Ingres, *Retrato de Madame Mallet*, 1809, grafito sobre papel, 29 x 19,6 cm, colección privada

1809 de Ingres (fig. 8), arguyendo que en las cartas que Jean Cocteau enviaba a su madre durante la estancia en Roma con Picasso, se afirma que el malagueño no dejaba de ensalzar al pintor francés, proclamando su primacía sobre los italianos (Cocteau 1917, 297). Que Picasso, consciente o inconscientemente, recurriese a influencias franco-traditionalistas para la elaboración de *La Italiana*, ya fuesen a través de las obras de los propios maestros de la tradición francesa, ya fuesen a través de *Femme à la mandoline* de Gris, resulta sin lugar a dudas tentador para los historiadores del arte. Pese a ello, cuando nos referimos a Picasso y sus influencias, el abanico suele ser bastante más amplio. Es probable que Picasso tuviese a Ingres y a Corot presentes durante su estancia en Roma, y que además estuviese interesado por las posibilidades que sugería la revisión cubista de la obra de este último por parte de Gris. Es más que probable que Picasso viese a las vendedoras de flores de la Plaza de España en sus paseos con



Fig. 9. Harry Lachman, *Léonide Massine como prestidigitador chino en el Ballet Ruso de Parade*, 1917, negativo fotográfico, Victoria & Albert Museum, Londres

Cocteau y que viese, hablase y hasta pagase a alguna de las modelos de Via Margutta vestidas regionalmente para que posase para él. Quizás sea menos probable que el *Retrato de Madame Mallet*, con su vista de la Basílica de San Pedro lo inspirasen para *La Italiana*.

Volvamos de nuevo a *La Modista* de 1916 de Severini. Es complicado a primera vista saber si la indumentaria que lleva la protagonista responde a una tipología propia o si es el resultado de la conjugación de varias telas sobre las que pueda encontrarse trabajando, pero en apariencia resulta bastante similar a la de los trajes regionales italianos que Picasso pudo ver en Roma. Varios detalles son coincidentes en ambas composiciones. De una parte, el brocado de los trajes, muy similares entre ellos; de otra el hecho de que ambas protagonistas lleven collar –detalle que Picasso recuperará para el segundo gran lienzo resultante de su estancia en Roma, *Arlequín y mujer con collar* del Musée National d'Art Moderne de París–, y por último, la igualitaria resolución de los tocados. Pero no sólo esto. También



Fig. 10. Gino Severini, *Estudio para Ciociara*, 1918, grafito sobre papel, 16 x 14 cm, colección privada

en ambas composiciones podríamos decir que aparece una ventana. Podríamos decir porque la ventana real en *La Modista* se sitúa en el mismo lugar que en *La Italiana*, pero pareciera en este caso, que lo que Picasso retiene en su memoria como ventana es el póster en el que aparece representado el personaje chino a la derecha. De hecho, podríamos aventurarnos a decir que ese pequeño detalle, tan banal en apariencia, influyó en Picasso mucho más de lo que pareciese en un primer momento y no sólo en *La Italiana*. Así lo evidencia el que uno de los personajes principales de *Parade*, a quien estelarmente daría vida Léonide Massine, sería un prestidigitador chino al que hemos querido relacionar con Chung Ling Soo (fig. 9), ilusionista americano que se hacía pasar por chino, que ofrecía exitosos números de magia en París desde 1909, y que terminaría muriendo en 1918 de un tiro errado durante un espectáculo (Steinmeyer 2005). Parece por tanto probable que, tanto Picasso como Severini, ambos amantes de la *Commedia dell'Arte*, lo circense y la farándula, hubiesen frecuentado los espectáculos de Chung Ling Soo en París, que Severini lo retratase de manera casual en una de sus xilografías, que a su vez fuese vista por Picasso en el estudio de Apollinaire, y que una vez en Roma, Picasso, asi-



Fig. 11. Diego Rivera, *Paisaje Zapatista*, 1915, óleo sobre lienzo, 145 x 125, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México

milador febril de injerencias<sup>13</sup>, se valiera de todo ello para la elaboración de *La Italiana* y de *Parade*.

No olvidemos volver ahora a *Mujer sentada* de Gris, aquella de aparentes influencias africanas. Carandente finalizaba las interrelaciones de Severini y Picasso en torno a *La Italiana* afirmando que, a su vez, ésta última serviría de modelo al italiano para *La Ciociara* de 1918, en colección privada. Comparen sin embargo *Mujer sentada* y *Estudio para la Ciociara*, en colección privada e igualmente datada en 1918 (fig. 10). No cabe duda de que Severini tuvo muy presente la obra de Gris para este estudio.

### ¿Robos compositivos o similitudes compositivas?

Hagamos por un momento un alto en el camino. Como hemos visto, tanto cubistas consolidados como recién llegados, se sienten atraídos por las posibilidades del retrato femenino y todos ellos, indiscriminadamente, influyen los unos sobre los otros. Hasta el momento por tanto, sin explicación fehaciente de el por qué de las acusaciones de Ozenfant y Reverdy.



Fig. 12. Pablo Picasso, *Hombre apoyado sobre una mesa*, 1915, óleo sobre lienzo, 282 x 421, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Turín

Sin embargo, sobre este último y sus publicaciones en *Nord Sud* deberíamos detenernos por un instante. En la aportación de Derouet para el catálogo de exposición de la muestra dedicada al Arte de América Latina organizada por el Pompidou hace ya algún tiempo (Derouet 1992, 60), se relatan los pormenores de la disputa mantenida entre Rivera y Reverdy en el transcurso de una cena en casa de André Lhote, que terminaría con la bofetada del primero al segundo, el orgullo herido del joven y henchido poeta y su consiguiente venganza, pluma en mano, en los sucesivos números de *Nord Sud*<sup>14</sup>.

Parece ser, y así lo defiende Derouet, que Rivera se sintió aludido ante las acusaciones de Reverdy acerca de los retratos cubistas y de ahí el resto de la historia. Es complicado estar seguros. Es cierto que el pintor vende a Rosenberg una serie de seis retratos que podrían haber sido sujeto de los ataques, pero el recibo de la compra





Fig. 13. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con paisaje*, 1915, óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm, Meadows Museum, Dallas

tiene fecha de marzo de 1918 (Rivera, 1918) y no se conserva entre su correspondencia ninguno anterior a éste cuyo concepto sea el de retrato. El motivo que pudiera haber llevado a Rivera a sentirse aludido podría por tanto, haber sido otro. Y ciertamente, motivos existían.

El pintor no se había granjeado la mejor de las famas entre sus compañeros de galería. Muy unido a Picasso, con el que pasa tiempo discutiendo de arte y de política (Rivera, 1960, 104), no dudará sin embargo, en acusarlo frente a todos de robo compositivo. Y lo cierto es que resulta evidente la relación, tanto compositiva como formal, entre *Paisaje Zapatista* de 1915, en Museo Nacional de Arte Ciudad de México de Rivera (fig. 11) y *Hombre apoyado sobre una mesa*, del mismo año, en la Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli de Turín, de Picasso (fig. 12), tal y como indica Favela (1984, 103), o incluso *Naturaleza muerta con paisaje* del Meadows Museum de Dallas (fig. 13) como ha querido ver Hamill (1999, 68). Ello, unido al estrecho trato comercial de Rivera con algunos coleccionistas a espaldas de Rosenberg<sup>15</sup>, y la considerada por sus compañeros de galería, superproducción de naturalezas muertas al estilo cubista, termina por enfrentarse a muchos de ellos con el mejicano<sup>16</sup>. Los numerosos desencuentros entre unos y otros terminarían saldándose con la precipitada y no sencilla salida de Rivera del grupo cubista<sup>17</sup>.

Cierto es, por tanto, que no encontramos entre los recibos conservados en los fondos Rosen-



Fig. 14. Diego Rivera, *Maternidad. Angelina y el niño Diego*, 1916, óleo sobre lienzo, 134,5 x 88,3, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México

berg del Pompidou ninguno de ellos que atestigüe la factura de retratos por parte de Rivera en las fechas anteriores a la publicación del primer número de *Nord Sud*, pero sí sabemos que, al igual que Severini y Blanchard, éste lleva a cabo, al menos, una maternidad en la que se retratan a la por entonces su mujer, Angelina Beloff, y al pequeño que ambos tuvieron (fig. 14) y que moriría con poco más de un año, víctima de una neumonía sufrida durante un invierno que acuchilló a París. Quién sabe si la desazón provocada por heridas no cerradas pudiera haber hecho al pintor magnificar las afirmaciones de quien no dejaba de ser un joven y apasionado poeta.

### Conclusiones

Hemos aquí ahondado en los préstamos e intercambios compositivos llevados a cabo por los cubistas del grupo Rosenberg en torno al re-

trato en el cubismo sintético de los años de la guerra por lo para algunos, incomprensible de las afirmaciones de Reverdy y Ozenfant sobre el tema<sup>18</sup>, pero este artículo bien podría haber versado acerca de otro tipo de préstamos. Podríamos por ejemplo haber hablado sobre la análoga utilización de formas ondulantes, orgánicas, casi intestinales, que utilizaban Blanchard o Metzinger para conformar algunas de las botellas de sus bodegones<sup>19</sup>, y que estaban ya presentes en algunos de los dibujos de Picasso de 1915 y 1916 (Richardson 1996, 364); o de la utilización por parte de algunos de ellos de la decoración puntillista que invadió sus obras entre 1914 y 1916, y que les valió la consideración de cubismo rococó, tema al que Rabinow ha dedicado un interesantísimo ensayo recientemente<sup>20</sup>. Podríamos haber hablado del excepcional auge de la temática de la *Commedia dell'Arte* a partir de 1919, constante perenne en la obra de Picasso, quien reabre la veda con su alter ego, *Arlequin* del *Museum of Modern Art* de 1915. Precisamente arlequines son los que empiezan a aparecer en la obra de Blanchard sobre 1916. También lo hacen, de manera paralela, en las obras de Gris y Lipchitz (Amishai-Masisels 1974), quienes no habían nunca antes profundizado en esta temática, y quienes comparten con Blanchard y Metzinger la primavera y el verano de 1918 en Beaulieu-près-

Loches, huyendo de la Grosse Bertha<sup>21</sup>. Capítulo aparte merecerían los intercambios entre Gris y Lipchitz, quienes tanto compartieron<sup>22</sup>. Capítulo aparte merecerían igualmente las interesantísimas interrelaciones que mantuvieron Braque y Laurens y que bien han valido la organización de ciertas muestras a tal efecto<sup>23</sup>, o lo que supuso para este último y para Gris la temática de las botellas en las construcciones del primero y los lienzos del segundo.

Salvando los posibles e inevitables desencuentros, lógicos entre colegas de profesión, y vencido el escollo del *affaire* Rivera, aquellos que embarcados antes de la guerra en la aventura cubista, y aquellos otros que lo hicieron con la llegada de ésta, muy probablemente no creyeron en rangos o distinciones. Todos ellos se reunían, discutían e intercambiaban. Todos prestaban y tomaban prestado. Todos creían en una nueva vida para el cubismo que pasaba por integrar vanguardia y tradición. ¿Y Reverdy y Ozenfant? Quizás nunca sepamos a quiénes se referían cuando hablaban de esos pseudo-cubistas. Tal vez se refirieran a Blanchard, Laurens o Severini. Tal vez sólo a Rivera. Tal vez a alguno de los exponentes del *Salon d'Antin*. Si le preguntásemos a Reverdy tal vez nos diría que ya ni siquiera lo recuerda. ¿Y en definitiva, tanto importa?



## NOTAS

<sup>1</sup> A este respecto véanse Silver, Kenneth. 1990. *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press y Cabanne, Pierre. 2000. *L'Épopée cubiste*. Paris: Éditions de l'Amateur, 347.

<sup>2</sup> Roskill, Marck. 1985. *The Interpretation of Cubism*, Londres: The Art Alliance Press, 97-98; Hubert, Etienne-Alain. 1979. "Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917". *Revue de l'Art*, no. 43: 61 y ss. Fundamentales en el estudio de los grandes coleccionistas y galeristas de este período y la apertura de nuevas galerías son Gee, Mack. 1981. *Dealers, critics and collectors of moderne painting: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*. New York / Londres: Garland Publishing y Cabanne, Pierre. 2004. *Les grands collectionneurs*. Paris: Éditions de l'Amateur.

<sup>3</sup> Particularmente críticos fueron Roger Bissière y Louis Vauxcelles. El primero, decepcionado por los derroteros tomados por el cubismo que cree ver en estas exposiciones, el segundo por su odio visceral al movimiento y su gusto de corte impresionista que coincidirá con el de algunos de los exponentes como Marquet, Dufresnoy o Segonzac a los que defenderá entusiastamente. Buenos ejemplos de estas críticas son Bissière, Roger. 1916. «Le Réveil des Cubistes». *L'Opinion* (15 abril), *id.* 1916. «Organisons l'art français». *L'Opinion* (24 junio), *id.* 1916. «La logique et les expositions». *L'Opinion* (22 julio); Vauxcelles, Louis. 1916. «Quelques jeunes». *L'Événement* (28 julio), Pinturichio [Vauxcelles, Louis]. 1916. «Chez Barbazanges». *Le Carnet de la Semaine* (6 agosto).

<sup>4</sup> Los pocos estudios a Rosenberg dedicados nos muestran un marchante exigente y cuadrículado que con sus incansables exigencias terminará por alejar de sí a la mayor parte de los artistas que en torno a él se aglutinaron. Particularmente críticos son los artículos y escritos en catálogos de exposición de Christian Derouet como 1982. «De la voix et de la plume. Les émois "cubistes" d'un marchand de tableaux». *Europe, revue littéraire mensuelle*, no.

638-639 (junio-julio); *id.* 1996. «Le Cubisme "bleu horizon" ou le prix de la guerre». *Revue de l'Art*, no. 113, así como en las introducciones de las publicaciones de las correspondencias del marchante con Gris y Léger en *id.* 1990. *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*. Paris: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne; *id.* 1996. *Fernand Léger. Une correspondance d'affaires*. Paris: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. También crítico resulta Giovanni Casini en su simposio en 2017. "La «dittatura» di un mercante? Giorgio de Chirico, Léonce Rosenberg e il mercato dell'arte nella seconda metà degli anni Venti", Milán, 15 junio, y su versión inglesa 2017. "A dealer's «dictatorship»? Giorgio de Chirico, Léonce Rosenberg, and the Parisian art market in the late 1920's", Annual Third Year Postgraduate Symposium, Londres, 8 y 9 de junio. A este respecto véase igualmente, Atencia Conde-Pumpido, Belén. 2020, "Léonce Rosenberg y la idea de un cubismo colectivo en la Galería L'Effort Moderne durante la Gran Guerra". *Arte, Individuo y Sociedad*. no. 3 (junio-julio).

<sup>5</sup> A reforzar esta idea vendría la publicación de varios artículos de mano de los integrantes y/o simpatizantes de la galería, además del propio Reverdy. A este respecto véanse Reverdy. «Sur le cubisme»; *id.* 1918. «L'image». *Nord-Sud*. no.13 (marzo); Dermée, Paul. 1917. "Quand le Symbolisme fut mort...". *Nord-Sud*. no.1 (15 marzo); *id.* 1917. «Intelligence et Création». *Nord-Sud* no.7 (agosto-septiembre); Braque, Georges. 1917. "Pensées et réflexions sur la peinture". *Nord-Sud*. no.10 (diciembre). Para una profundización en la defensa teórica llevada a cabo por Reverdy, Rosenberg y Maurice Raynal, igualmente unido a la causa, véanse también Reverdy, Pierre. 1919. "Le Cubisme, poésie plastique". *L'Art* (febrero), Rosenberg, Léonce. 1919. *Valori Plastici* no.2-3 (febrero-marzo), *id.* 1920. *Cubisme et Tradition*, Paris: Éditions de l'Effort Moderne; *id.* 1921. *Cubisme et Empirisme*. Paris: Éditions de l'Effort Moderne; Raynal, Maurice. 1919. *Quelques intentions du cubisme*. Paris: Éditions de l'Effort Moderne.

<sup>6</sup> Véase a este respecto Green, Christopher. 1987. *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*. New Haven / Londres: Yale University Press, *id.* 2000. *Art in France 1900-1940*, New Haven / Londres: Yale University Press, y muy particularmente *id.* (dir.). 2016. *Cubism and War: the Crystal in the Flame*. *exh cat.*, Barcelona: Museo Picasso.

<sup>7</sup> Particularmente en 1985. "Juan Gris, el cubismo y la idea de tradición". In *Juan Gris 1887-1927*, *cat. exh.*, Madrid: Salas Pablo Ruiz Picasso, 93. Esta idea ha sido recientemente retomada por Silver en 2014. "Juan Gris. Between cubism and classicism". In *Cubism, The Leonard A. Lauder Collection*, *cat. exh.*, Nueva York: Museum of Modern Art, 196-201.

<sup>8</sup> Anónimo. 1970. "African Art in the collection of Jacques Lipchitz". *African Arts* (verano). Sobre la relación entre pintor y escultor es fundamental la lectura de Green, Christopher. 1997. "Lipchitz y Gris: los cubismos de un pintor y un escultor". In *Lipchitz. Un mundo sorprendido en el espacio*, *cat. exh.*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27-38.

<sup>9</sup> Para el estudio de las incursiones de Rivera y Severini en el cubismo resultan interesantes las aproximaciones a sus autobiografías en Rivera, Diego. 1960. *My Art, my Life. An Autobiography*, New York: The Citadel Press; Severini, Gino. 1968. *Il Tempo de l'Effort Moderne*. Florencia: Enrico Vallecchi. Dos interesantes exposiciones se han celebrado sobre la producción cubista del mejicano, en 1984. *Diego Rivera, The Cubist Years*. *cat. exh.*, Phoenix: Art Museum y 2004. *The Cubist painting of Diego Rivera. Memory, Politics, Place*. *cat. exh.*, Washington: National Gallery of Arts. En el caso de Blanchard, inestimable resulta la aportación de Carmoña Mato, Eugenio. 2013. "María Blanchard y la segunda vida del cubismo". In *María Blanchard*. *cat. exh.*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 41-65, y su comisariado en la más reciente 2017. *María Blanchard, Juan Gris y los cubismos (1916-1927)*. *cat. exh.*, Málaga: Museo Carmen Thyssen.

<sup>10</sup> Véase Coen, Elizabeth; Fagiolo del'Arco, Mauricio. 1977. *Gino Severi-*

ni, un *taccuino cubo-futurista*, Roma: Bulzoni Editore y Fonti, Daniela. 1999. *Opere inedite e capolavori ritrovati*, Milán: Skira. El propio pintor abordaría estas diatribas en Severini, Gino. 1921. *Du Cubisme au Classicisme*, París: Povolozki Ed.

<sup>11</sup> El interés por la representación de la mujer, y más particularmente de la mujer danzante ha sido profundamente estudiada por Fonti, Daniela. 2001. *Gino Severini. La Danza, 1909-1916*. cat. exh., Venecia: Peggy Guggenheim Collection.

<sup>12</sup> Daix, Pierre. 1977. *La vie de peintre de Pablo Picasso*, París: Éditions du Seuil, 155 y 159; Carandente, Giovanni. 1981. "Il viaggio in Italia: 17 febbraio 1917". In *Picasso opere, dal 1895 al 1971 dalla collezione Marina Picasso*. cat. exh., Venecia: Palazzo Grassi, 48.

<sup>13</sup> Para un acercamiento a las interesantísimas influencias entre Picasso, Cocteau, Satie y Massine, así como de cada uno de ellos a través de otras fuentes véase Kattner, Elizabeth Marie. 1997. *The artistic collaboration resulting in the creation of the ballet Parade*. Las Vegas: University of Nevada and Rothschild, Menaker. 1989. *From Street to the Elite: Popular Sources in Picasso designs for "Parade"*. New York: Institute of Fine Arts.

<sup>14</sup> El acontecimiento fue relatado por Max Jacob a Jacques Doucet y pronto se convirtió en la comidilla de los ambientes artísticos parisinos. Véase Jacob, Max. 1917. "Lettre à Jacques Doucet", París (22 marzo). In 1955. *Correspondances*. París: Les presses du réel, 145. Las fuertes críticas de Reverdy a Rivera, en las que se afirma que ha sido expulsado de su tribu por falta de apetito y fuerza viril, acusándosele de falta de valentía e inteligencia aparecen en Reverdy, Pierre. 1917. "Une nuit dans la plaine". *Nord-Sud* no.3 (15 mayo): 12-14.

<sup>15</sup> Lipchitz tratará de defender a Rivera explicándole a Rosenberg que éste se había limitado a vender obras previas a la firma del contrato entre ambos, pero el asunto no termina de quedar claro, en Lipchitz, Jacques. 1916. «Lettre à Léonce Rosenberg», París (lunes [febrero]). [C4 9600. 1014]. París :Fonds Léonce Rosenberg, Musée National

d'Art Moderne Centre Georges Pompidou.

<sup>16</sup> Para conocer la opinión de los integrantes de L'Effort Moderne sobre Rivera y lo caecido entre él, Reverdy y Rosenberg se hace fundamental la lectura de la correspondencia entre ellos y el marchante. Ejemplos de estas cartas son Gris, Juan. 1917. "Lettre à Léonce Rosenberg", París (27 marzo), París: Fonds Léonce Rosenberg, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou; Braque, Georges. "Lettre à Léonce Rosenberg", Sorgues,[C20 9600. 35]. París: Fonds Léonce Rosenberg, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou; Léger, Fernand. 1918. «Lettre à Léonce Rosenberg», Vernon (23 agosto). Nueva York: Archives Museum of Modern Art. In Derouet, *Fernand Léger. Une correspondance d'affaires*, 42.

<sup>17</sup> Para desgracia de Rosenberg, Vauxcelles, deseoso de arremeter contra el cubismo, no duda en suceder una batería de artículos en los que relata los pormenores de los desencuentros de éste con el mejicano y los consiguientes sinsabores de este. Véanse Pinturichio [Vauxcelles, Louis]. 1918. «Le conflit du peintre et du marchand». *Le Carnet de la Semaine* no.156 (2 junio), *id.* 1918. «Désagrégation». *Le Carnet de la Semaine* no.157 (9 junio), *id.* 1918. «Exode». *Le Carnet de la Semaine* no.158 (16 junio), *id.* 1918. «De Profundis». *Le Carnet de la Semaine* no.164 (28 julio), *id.* 1918. «Perplexité». *Le Carnet de la Semaine* no.167 (18 agosto), *id.* 1918. «Schisme». *Le Carnet de la Semaine* no.169 (1 septiembre).

<sup>18</sup> Hubert por ejemplo propone que Reverdy haga referencia a los dibujos ingresos de Picasso y Gris, en Hubert, «Pierre Reverdy et le cubisme mars 1917», 64.

<sup>19</sup> Sobre esta idea ha insistido por ejemplo Green en *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*, 29.

<sup>20</sup> La acepción de cubismo rococó, utilizado por primera vez por Barr, Alfred. 1966. *Picasso: Fifty Years of his Art*. cat. exh., Nueva York: Museum of Modern Art, fue posteriormente retomada por gran parte de la historiografía cubista para hacer alusión a las obras

de Braque, Gris, Metzinger y sobre todo Picasso. Véase Rabinow, Rebecca. 2014. "Confetti cubism". In *Cubism, The Leonard A. Lauder Collection*, 156-163.

<sup>21</sup> La particular simbiosis en la manera de concebir las formas abstractas que conformarían los motivos de sus obras durante este período por parte de estos artistas, no solo constituye en sí el tema central de la evolución del cubismo sintético durante los años de la guerra. Su procedimiento compositivo daban al tiempo respuesta a las propuestas de Reverdy sobre el cubismo, —particularmente en Reverdy, "Le Cubisme, poésie plastique"—, base a su vez de los posteriores escritos de Raynal y Rosenberg sobre el tema. Para un acercamiento a estos escritos véase igualmente *loc.cit.*, nota 7.

<sup>22</sup> Sabemos por Wilkinson que Lipchitz conoce a Gris a través de Modigliani, y que es gracias al madrileño como entra en contacto con Rosenberg y L'Effort Moderne, Wilkinson, Alan. 1996. *The Sculpture of Jacques Lipchitz: a catalogue raisonné, vol. I, The Paris Years (1910-1930)*, Londres: Thames & Hudson, 14. La relación entre ambos, como el propio Lipchitz dirá más adelante, será decisiva en su producción: "es un poco más tarde cuando conocí a Gris, en ese mismo 1916, en un momento en el que era maduro para aceptar los tabúes y las limitaciones de los cubistas ortodoxos", Lipchitz, Jacques. 1947. (27 mayo). In Yvars, Juan Francisco; Ybarra, Lucía (eds.). 1997. *Letters to Lipchitz and some personal notes by the artist*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 237-249. Tan intensa y profunda será la relación entre ambos que Lipchitz no dudará en reprochar a Kahnweiler el poco peso que el marchante le otorga en la biografía de Gris que publicase en 1946: "Nada disminuirá la gloria pura de Gris, si tenemos en cuenta que los años 1916-1919, los cuales eran creativos para ambos, eran fecundados por nuestras entusiastas energías entremezcladas de manera fraternal. Por mi parte, bendigo al cielo de haberme concedido este privilegio. Realmente usted piensa que una amistad como la nuestra, entre dos artistas creadores, únicamente tuvo efectos unilaterales, hasta el punto que

sólo me puede usted dedicar en su libro esta modesta, pequeña mención en la página 234: "Hubo un escultor, Jacques Lipchitz, que fue amigo de Gris". Le he demostrado más arriba que yo era más que esto. Espero que el porvenir no ratifique su sentencia..." , *ibidem*, 249. Sobre esta inestimable relación véase Green, "Lipchitz y Gris: los cubismos

de un pintor y un escultor", 27-38, y para conocer algunos métodos de trabajo similares entre Gris y Lipchitz véase igualmente Stott, Deborah. 1978. *Jacques Lipchitz and Cubism*. Nueva York / Londres: Garland Publishing Inc, 137.

<sup>23</sup> Monod-Fontaine, Isabelle; Ramond, Sylvie (dir.).2005. *Braque & Laurens. Un dialogue autour des collections*

*du Centre Pompidou*. cat.exh., París: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Véanse sobre este tema Taillandier, Yves. 1951. «Une déclaration de Henri Laurens». *Amis de l'Artno*.1 (26 junio) y Laurens, Henri. 1952. «Henri Laurens, témoignage». *XXe siècle* (2 enero).

## REFERENCIAS

- Amishai-Masisels, Zivah. "Lipchitz and Picasso: Thematic Interpretations." *Journal of Jewish Art* 1 (1974).
- Anónimo. "African Art in the collection of Jacques Lipchitz." *African Arts* (Verano 1970).
- Atencia Conde-Pumpido, Belén. "Léonce Rosenberg y la idea de un cubismo colectivo en la Galería L'Effort Moderne durante la Gran Guerra." *Arte, Individuo y Sociedad* 32 no. 3 (Junio-Julio 2020): 625-640. <https://doi.org/10.5209/aris.64156>
- Barr, Alfred. *Picasso: Fifty Years of his Art*. Cat. exh. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- Bissière, Roger. «Le Réveil des Cubistes.» *L'Opinion*, Abril 15, 1916.
- Bissière, Roger. «Organisons l'art français.» *L'Opinion*, Junio 24, 1916.
- Bissière, Roger. «La logique et les expositions.» *L'Opinion*, Julio 22, 1916.
- Braque, Georges. «Pensées et réflexions sur la peinture.» *Nord-Sud* 10 (Diciembre 1917).
- Braque, Georges. «Lettre à Léonce Rosenberg», Sorgues, [C20 9600. 35]. Paris: Fonds Léonce Rosenberg, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou.
- Cabanne, Pierre. *L'Épopée cubiste*. Paris: Éditions de l'Amateur, 2000.
- Cabanne, Pierre. *Les grands collectionneurs*. Paris: Éditions de l'Amateur, 2004.
- Carandente, Giovanni. "Il viaggio in Italia: 17 febbraio 1917." In *Picasso opere, dal 1895 al 1971 dalla collezione Marina Picasso*, 48. Cat. exh. Venecia: Palazzo Grassi, 1981.
- Carmona Mato, Eugenio. "María Blanchard y la segunda vida del cubismo." In *María Blanchard*, 41-65. Cat. exh., Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- Carmona Mato, Eugenio. *María Blanchard, Juan Gris y los cubismos (1916-1927)*. Cat. exh. Málaga: Museo Carmen Thyssen, 2017.
- Casini, Giovanni, "A dealer's « dictatorship »? Giorgio de Chirico, Léonce Rosenberg, and the Parisian art market in the late 1920's." *Annual Third Year Postgraduate Symposium*, London (8 y 9 de junio 2017).
- Cocteau, Jean. «Lettre» (22 febrero 1917). In *Lettres à samère I (1898-1918)*, 297. Paris: Gallimard, 2017.
- Coen, Elizabeth; Fagiolo del'Arco, Mauricio. *Gino Severini, un taccuino cubo-futurista*, Roma: Bulzoni Editore, 1977.
- Daix, Pierre. *La vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Dermée, Paul. «Quand le Symbolisme fut mort...» *Nord-Sud* 1, Marzo 15, 1917.
- Dermée, Paul. «Intelligence et Création.» *Nord-Sud* 7, Agosto-Septiembre, 1917.
- Derouet, Christian. «De la voix et de la plume. Les émois "cubistes" d'un marchand de tableaux.» *Europe, revue littéraire mensuelle* 638-639 (Junio-Julio 1982); *id.* 1996.
- Derouet, Christian. *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*. Paris: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 1990.
- Derouet, Christian. «Diego Rivera ou comment être o un 'être plus cubiste.» In *Art d'Amérique Latine 1911-1968*. Cat. exh. Paris: Musée National d'Art, Centre Georges Pompidou, 1992.
- Derouet, Christian. *Fernand Léger. Une correspondance d'affaires*. Paris: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 1996.
- Derouet, Christian. «Le Cubisme "bleu horizon" ou le prix de la guerre.» *Revue de l'Art* 113 (1996): 40-64. <https://doi.org/10.3406/rvart.1996.348280>
- Favela, Ramon (dir.). *Diego Rivera, The Cubist Years*. Cat. exh. Phoenix: Art Museum, 1984.
- Fonti, Daniela. *Opere inedite e capolavori ritrovati*. Milán: Skira 1999.
- Fonti, Daniela (dir.). *Gino Severini. La Danza, 1909-1916*. cat. exh. Venecia: Peggy Guggenheim Collection, 2001.
- Gee, Mack. *Dealers, critics and collectors of moderne painting: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*. New York / London: Garland Publishing, 1981.

- Gris, Juan. «Lettre à Léonce Rosenberg.» Paris (Marzo 27, 1917). Paris: Fonds Léonce Rosenberg, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou.
- Green, Christopher. "Juan Gris, el cubismo y la idea de tradición." In Tinterow, Gary (ed.). *Juan Gris 1887-1927*. Cat. exh. Madrid: Salas Pablo Ruiz Picasso, 1985.
- Green, Christopher. *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*. New Haven / London: Yale University Press, 1987.
- Green, Christopher. "Lipchitz y Gris: los cubismos de un pintor y un escultor." In *Lipchitz. Un mundo sorprendido en el espacio*, 27-38. Cat. exh. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- Green, Christopher. *Art in France 1900-1940*. New Haven / London: Yale University Press, 2000.
- Green, Christopher (dir.). *Cubism and War: the Crystal in the Flame*. Cat. Exh. Barcelona: Museo Picasso, 2016.
- Hamill, Pete. *Diego Rivera*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1999: 68.
- Hubert, Etienne-Alain. «Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917.» *Revue de l'Art* 43 (1979): 61 y ss.
- Jacob, Max. «Lettre à Jacques Doucet.» Paris (22 marzo 1917). In *Correspondances*, 145. Paris: Les presses du réel, 1955.
- Kattner, Elizabeth Marie. *The artistic collaboration resulting in the creation of the ballet Parade*. Las Vegas: University of Nevada, 1997.
- Laurens, Henri. «Henri Laurens, témoignage.» *XXe siècle*, Enero 2, 1952.
- Léger, Fernand. «Lettre à Léonce Rosenberg.» Vernon (Agosto 23, 1918). New York: Archives Museum of Modern Art.
- Lipchitz, Jacques. «Lettre à Léonce Rosenberg.» Paris (lunes [Febrero] 1916). [C4 9600. 1014]. Paris: Fonds Léonce Rosenberg, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou.
- Lipchitz, Jacques. 1947 (Mayo 27, 1947). In Yvars, Juan Francisco; Ybarra, Lucía (eds.). *Letters to Lipchitz and some personal notes by the artist*, 237-249. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- Moncada, Valentina. *Picasso a Roma*. Milán: Electa, 2007.
- Monod-Fontaine, Isabelle, et Sylvie Ramond (dirs). *Braque & Laurens. Un dialogue autour des collections du Centre Pompidou*. Cat. exh. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 2005.
- Ozenfant, Amédée. «Notes sur le cubisme.» *L'Elan* 10 (Diciembre 1, 1916): 6.
- Pinturichio [Vauxcelles, Louis]. «Chez Barbazanges.» *Le Carnet de la Semaine* (Agosto 6, 1916).
- Pinturichio [Vauxcelles, Louis]. «Le conflit du peintre et du marchand.» *Le Carnet de la Semaine* 156 (Junio 2, 1918).
- Pinturichio [Vauxcelles, Louis]. «Désagrégation.» *Le Carnet de la Semaine* 157 (Junio 9, 1918).
- Pinturichio [Vauxcelles, Louis]. «Exode.» *Le Carnet de la Semaine* 158 (Junio 16, 1918).
- Pinturichio [Vauxcelles, Louis]. «De Profundis.» *Le Carnet de la Semaine* 164 (Julio 28, 1918).
- Pinturichio [Vauxcelles, Louis]. «Perplexité.» *Le Carnet de la Semaine* 167 (Agosto 18, 1918).
- Pinturichio [Vauxcelles, Louis]. «Schisme.» *Le Carnet de la Semaine* 169 (Septiembre 1, 1918).
- Rabinow, Rebecca. "Confetti cubism". In *Cubism, The Leonard A. Lauder Collection*, 156-163. 2014.
- Raynal, Maurice. *Quelques intentions du cubisme*. Paris: Éditions de l'Effort Moderne, 1919.
- Reverdy, Pierre. «Sur le cubisme.» *Nord Sud* 1 (Marzo 15, 1917).
- Reverdy, Pierre. «Une nuit dans la plaine.» *Nord-Sud* (Mayo 15, 1917): 12-14.
- Reverdy, Pierre. "L'image." *Nord-Sud* 13 (Marzo 1918)
- Reverdy, Pierre. «Le Cubisme, poésie plastique.» *L'Art* (Febrero).



*Préstamos, intercambios y robos compositivos en el cubismo sintético parisino*

- Richardson, John. *A life of Picasso, 1907-1917. The painter of modern life*, New York: Random House, 1996.
- Rivera, Diego. «Lettre à L. Rosenberg.» Marzo 4, 1918). [10422. 1286]. Paris: Fonds Léonce Rosenberg, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou.
- Rivera, Diego. *My Art, my Life. An Autobiography*. New York: The Citadel Press, 1960.
- Rosenberg, Léonce. *Valori Plastici 2-3* (Febrero-Marzo 1919).
- Rivera, Diego. *Cubisme et Tradition*. Paris: Éditions de l'Effort Moderne, 1920.
- Rivera, Diego. *Cubisme et Empirisme*. Paris: Éditions de l'Effort Moderne, 1921.
- Roskill, Marck. *The Interpretation of Cubism*. London: The Art Alliance Press, 1985.
- Rothschild, Menaker. *From Street to the Elite: Popular Sources in Picasso desings for "Parade"*. New York: Institute of Fine Arts, 1989.
- Severini, Gino. *Du Cubisme au Classicisme*, Paris: Povolozki Ed., 1921.
- Severini, Gino. *Il Tempo de l'Effort Moderne*. Florencia: Enrico Vallecchi, 1968.
- Silver, Kenneth. "Juan Gris y su arte en la Gran Guerra, 1914-1918." In Tinterow, Gary (ed.). *Juan Gris 1887-1927*. Cat. exh. Madrid: Salas Pablo Ruiz Picasso, 1985.
- Silver, Kenneth. *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Silver, Kenneth. "Juan Gris. Between cubism and classicism." In *Cubism, The Leonard A. Lauder Collection*. Cat. exh. New York: Museum of Modern Art, 2014: 196-201.
- Steinmeyer, Jim. *The Glorious Deception: The Double Life of William Robinson, Aka Chung Ling Soo, the "Mavelous Chinese Conjuror"*. New York: Carroll and Graf Publishers, 2005.
- Stott, Deborah. *Jacques Lipchitz and Cubism*. New York / London: Garland Publishing Inc, 1978.
- Taillandier, Yves. «Une déclaration de Henri Laurens.» *Amis de l'Art* 1 (Junio 26, 1951).
- Tinterow, Gary (ed.). *Juan Gris 1887-1927*. Cat. exh. Madrid: Salas Pablo Ruiz Picasso.
- The Cubist painting of Diego Rivera. Memory, Politics, Place*. cat. exh., Washington: National Gallery of Arts.
- Vauxcelles, Louis. «Quelques jeunes.» *L'Événement* (Julio 28, 1916).
- Wilkinson, Alan. *The Sculpture of Jacques Lipchitz: a catalogue raisonné, vol. I, The Paris Years (1910-1930)*. London: Thames & Hudson, 1996.

# ARTE EN PRISIÓN. JORDI TELL EN EL PENAL DE A CORUÑA<sup>1</sup>

*Gemma Domènech i Casadevall*

Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural

Data recepción: 2019/01/21

Data aceptación: 2019/07/10

Contacto autora: [gdomenech@icrpc.cat](mailto:gdomenech@icrpc.cat)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0697-5282>

## RESUMEN

En marzo de 1937 el arquitecto Jordi Tell Novellas (Barcelona, 1907 – Fredrikstad, Noruega, 1991) ingresa en la Prisión Provincial de A Coruña procedente de Alemania, donde ha sido detenido por la Gestapo por su apoyo a la República Española. En los quince meses de reclusión Jordi Tell da rienda suelta a su auténtica vocación: el dibujo y la pintura. El interior de la celda, los retratos y las caricaturas de sus compañeros protagonizan los más de cuarenta dibujos inventariados hasta ahora. Una pulsión artística que ayuda a Jordi Tell durante diferentes etapas de su vida tanto des del punto de vista material como en el anímico. Una demostración más de como el arte actúa como alimento del alma.

Palabras clave: dibujo, pintura, cárcel, República Española

## ABSTRACT

In March 1937, the architect Jordi Tell Novellas (Barcelona, 1907 – Fredrikstad, Norway, 1991) was jailed in A Coruña Provincial Prison, having been returned from Germany, where he had been arrested by the Gestapo for his support for the Spanish Republic. During his 15 months in captivity, Tell gave free rein to his true vocation: drawing and painting. The interior of his cell, as well as portraits and caricatures of other prisoners, are the focus of the more than 40 drawings catalogued to date. This artistic drive helped Tell at different points in his life, from both a material and psychological point of view. It is a further demonstration of how art nourishes the soul.

Keywords: drawing, painting, jail, Spanish Republic

El arte es una muestra de la capacidad intelectual humana que no sirve solamente para cultivar la creatividad con finalidades culturales, sino que, en su esencia, representa una manera de expresión primigenia que alimenta la necesidad de realización personal, que tiene una función terapéutica o un poco de ambas cosas, sin perjuicio de su valor artístico. Así es como encontramos rastros de creación en las áreas más recónditas, privadas, quizás íntimas, de la actividad de los hombres y de las mujeres. Conviene recordar aquí las palabras de la filósofa María Zambrano: “El arte es la raíz que, uniéndonos a la tierra, nos permite, elástica

y flexible, hasta separarnos momentáneamente, sin sufrir la angustia del destierro” (Zambrano 1989, 19).

Estas reflexiones preliminares nos permiten llegar al objeto de este artículo: los dibujos realizados en la cárcel de A Coruña por el arquitecto catalán Jordi Tell, interno en este presidio durante la Guerra Civil española. Un ejemplo concreto de una práctica frecuente en la larga historia de las prisiones. En la cárcel el dibujo, la pintura, la poesía o cualquier otra disciplina artística, no son meros pasatiempos. Del radical “pintar es existir” de Allen S. Weis se puede circular hasta la afir-



Fig. 1. Interior de la celda 17, 1937. Colección Familia Albareda (Barcelona)



Fig. 2. Interior de celda con presos ¿1937? Colección Familia Albareda (Barcelona)

mación de Óscar Chaves en su trabajo sobre los artistas presos en Carabanchel, dónde la pintura se define como “espacio que llene el vacío de las horas muertas y sin contenido (...) Un momento que recuerda al artista su condición anterior de hombre libre” (Chaves 2015, 2). Es decir, la pintura como acto de resistencia frente a la realidad coartadora. Una resistencia que en ocasiones va más allá y se convierte en acto de transmisión de la dureza de la vida en la prisión. El caso de

Jordi Tell resulta paradigmático para ilustrar con un ejemplo práctico la reflexión teórica.

Jordi Tell i Novellas (Barcelona, 1907 – Fredrikstad, Noruega, 1991) fue un arquitecto catalán enrolado artísticamente en las filas del racionalismo como simpatizante del potente movimiento del GATPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània), liderado por figuras de la talla de Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Joan Baptista Subirana o Ricardo de Churruga. El joven arquitecto Tell, hombre de fuerte compromiso político y azarosa vida, había llegado a A Coruña a principios de abril de 1937 tras ser detenido por la Gestapo en Berlín, donde se había refugiado en Alemania tras su apoyo al gobierno de la Generalitat y a su presidente Lluís Companys en la insurgencia catalana de octubre de 1934 contra la considerada por el gobierno catalán derivada totalitaria de la República española. En Berlín, con el imparable ascenso del nazismo de fondo, le sorprende el golpe de estado del General Franco contra la República. Junto al periodista y agregado de la embajada española en Alemania, Eugeni Xammar,<sup>2</sup> el violoncelista Ricard Boadella<sup>3</sup> y el periodista Jaume Gascon,<sup>4</sup> detienen el intento sedicioso de situar bajo el fascismo español la embajada de la República y provocan el cambio de embajador. Este hecho no pasa desapercibido a la Gestapo, que lo detiene hasta ocho veces en siete meses.

El acoso policial culmina en marzo de 1937 cuando es entregado a Franco y recluido por quince meses en la Prisión Provincial de A Coruña. El traslado desde Berlín se efectúa en tren hasta el puerto de Bremen y, desde allí en el barco de carga Hermes hasta A Coruña. Un viaje de nueve días en los que Tell no viaja solo. Forma parte de un grupo de seis jóvenes detenidos y encarcelados meses atrás por el apoyo expresado a la República española. Además de los citados Ricard Boadella y Jaume Gascon, están el empresario hotelero barcelonés Miquel Albareda,<sup>5</sup> el abogado santanderino José Luis García Obregón y el madrileño de origen alemán Carlos Auernheimer.

Tras desembarcar en A Coruña el grupo ingresa en el penal provincial, donde convivirán con ochocientos reclusos en un panorama desolador. La falta de espacio y de limpieza son dos quejas

recurrentes, tanto como el frío que deberán soportar. "Entren cada dia tants presos nous, que ja no tenen lloc. Hi ha celdes (construïdes per individuals) ahont son 8", escribe Miguel Albareda en el dietario que ha comenzado en Berlín y que continuará durante los más de dieciséis meses de reclusión.<sup>6</sup> Por su parte, el periodista Jaume Gascon en sus memorias describe con detalle la insalubridad del lugar: "De grat o per força ens vàrem haver d'acostumar al forat que feia de comuna, sense tapa, que teníem en un racó de la cel·la, i que per torn fèiem servir sense compliments de cap mena. Com que no teníem sabó ens haviem de rentar la roba a la pica amb aigua sola" (Gascon 2006, 175). Pésimas condiciones de vida que mejoran significativamente con la entrada de productos del exterior. Las familias y amigos envían regularmente todo tipo de productos, especialmente comida, ropa de abrigo y material de escritura, que atenúan un poco las pésimas condiciones del penal coruñés. Envíos que en el caso de Jordi Tell se completan con material de dibujo, que se convierte en la petición más recurrente en la correspondencia con su familia. Al poco de entrar en prisión escribe "Les agradeceria mucho me mandasen papel de escribir y sobres, así como un block o libreta o papel corriente para dibuixar",<sup>7</sup> una solicitud que se repetirá con insistencia en los meses siguientes.

### "O Tell non é un pintamonos é un artista"<sup>8</sup>

A lo largo de los quince meses que pasa en el penal, Jordi Tell entretiene las horas retratando incansablemente a sus compañeros de cautiverio tal y como expone reiteradamente en la correspondencia que mantiene con la madre y los hermanos: "el inglés y el dibujo me ocupan casi todo el día" y, más tarde "Los bloques y lápices han llegado oportunísimamente pues el dibujo, aparte del estudio del inglés, me ocupa casi exclusivamente".<sup>9</sup> El dibujo y la pintura son la auténtica vocación de Tell. Si bien la presión familiar lo había empujado a la arquitectura, nunca abandonó el anhelo artístico y durante su juventud en Barcelona compaginó los estudios en la Escuela de Arquitectura con los de dibujo y pintura en la Academia Baixas y en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja. Su pasión por la expresión artística se refleja en las peticiones, más allá



Fig. 3. *Un preso en la celda 17, 1937*. Colección Familia Albareda (Barcelona)



Fig. 4. *Interior de celda con presos, 1937*. Colección Familia Albareda (Barcelona)

de lápices y papel, de libros de arte: "Me dicen si quiero algún libro? Si Montserrat tiene alguna vez ocasión de comprar algún libro de arte bueno, con la condición de que lo compre de lance y a precio asequible, estaría encantando con él. (...) Sobre pintura del renacimiento es lo que más me gustaría". Y, en otra carta: "Por si acaso lo encontrase, de casualidad, me gustaría tener un tratado de Pintura. No se como se llama a eso en español ni en otro idioma pero debe tener un nombre especial. No se si me comprenderán. Me refiero a técnica de pintura y dibujo. Quizás "Tratado de Arte pictórico", algo así".<sup>10</sup>

Para Jordi Tell, el dibujo y la pintura serán a lo largo de su vida refugio y salvación en los momentos más difíciles y, el cautiverio en A Coruña será sin duda uno de ellos. Durante su internamiento en el penal Coruñés, Jordi Tell realiza una





Fig. 5. Autorretrato, 1937. Colección Inés Tell (Barcelona)



Fig. 6. Retrato de Ricard Boadella, 1937. Colección Familia Albareda (Barcelona)

serie de como mínimo cinco interiores de la celda y una veintena de retratos, usando en algunos casos la forma de la caricatura. Un pequeño catálogo de obras repartidas entre las familias de quienes compartieron con Jordi Tell los muros de la cárcel de A Coruña. Una localización difícil que nos anima a pensar en la posibilidad, no muy lejana, de ver ampliado este catálogo con la aparición de nuevos dibujos.

Los cinco interiores, que únicamente conocemos por unas fotografías de poca calidad, reproducen fidedignamente la celda diecisiete que conocemos gracias a la serie fotográfica realizada por Miquel Albareda, conservadas en el archivo de la familia (Domènech 2017). La falta de personajes en dos de ellos y la actitud ensimismada de estos cuando aparecen, transmiten una imagen de extrema soledad (figs. 1 a 4).

El talento retratístico de Jordi Tell queda de manifiesto en los diez retratos localizados hasta el momento. Una buena muestra es el autorretrato que regala a su madre en octubre de 1937 y que acompaña de las siguientes palabras: "Las dimensiones pequeñísimas del espejo y de la postal me han impedido hacerlo mejor pero a juicio de mis compañeros el parecido está algo acertado. Se lo remito. Si no le gusta, lo rompe y en paz!".<sup>11</sup> Se trata de un dibujo a una tinta realizado en el reverso de una de las habituales tarjetas postales utilizadas en su correspondencia familiar (fig. 5).

También en el reverso de sendas postales y realizados también a una sola tinta son los que realiza a sus compañeros de celda, el violoncelista Ricard Boadella y el abogado José Luis García Obregón, y que estos usaran para despedirse de Miquel Albareda cuando en la primavera de 1938 sus caminos se separaran. Miquel Albareda ingresa en el ejército y como alférez es destinado a Toledo, mientras que Ricard Boadella y José Luis García Obregón son trasladados, el primero al campo de Rianxo, en la ría de Arosa, y García Obregón a un nuevo penal. El retrato de Boadella está fechado aún en 1937 y se acompaña de la dedicatoria en catalán "A l'amic Miquel, perquè em pugui penjar a la celda 17 del carrer de l'Arc del Teatre. Afectuosament, P.P. de la Coruña 1937", evocando el retorno de este a Barcelona y por tanto la libertad recuperada. Más explícita es la dedicatoria que escribe García Obregón "A



Miquel Albareda, como recuerdo de la larga estancia entre rejas, de viajes inopinados por mar y de no pocos sustos, con todo el afecto P.P de La Coruña, 30 Enero 1938". También fechado en 1938 y probablemente también realizado en motivo de la despedida es el retrato que Tell dedica a su amigo Miquel Albareda, en este caso en carbón sobre papel. Los tres conservados en la colección de la familia de Miquel Albareda (figs. 6 a 8).

En la misma colección se conserva el retrato de un personaje que no podemos identificar, probablemente otro de sus compañeros de celda. Realizado en carbón, está firmado por Tell y fechado en 1937 (fig. 10).

Una copia del retrato de Ricard Boadella conservado por Albareda, está también en el fondo del músico conservado por sus herederos, junto con tres retratos de los días 7 y 8 de marzo de 1938, donde documenta el cambio de aspecto de su protagonista (figs. 11 y 12).

Jordi Tell extiende más allá del círculo íntimo de su celda la práctica retratista. Conocemos los retratos que dedica a algunas destacadas figuras de la cultura y la política gallega como el pintor y poeta Mario Granell<sup>12</sup> y el primer teniente de alcalde del Ayuntamiento republicano de la Coruña, Arturo Taracido.<sup>13</sup> Ambas obras han sido publicadas en el catálogo de la exposición *Memorial da liberdade. Represión e resistencia en Galiza 1936-1977* (Acuña Rodríguez 2006, 126, 128-129) y en la reciente biografía de Jordi Tell, *Tell. El llop solitari de l'exili català* (Domènech 2015, 172).

A Mario Granell lo retrata en marzo de 1937 en la forma clásica de busto, sobre una postal y a una sola tinta. Se trata de un rápido apunte que acompaña de la dedicatoria "Al "pariente" colega-modelo afectuosamente J. Tell. P.P. de la Coruña 1937", que denota la proximidad existente entre ambos. Una relación que se explicita en las palabras con las que Granell acompaña el dibujo cuando lo manda a sus hijas (fig. 12):

*Queridísimas pequeñas: os envió ese retrato que me hizo un amigo. Lo tengo en mi poder desde el mes de marzo que fue cuando me lo hizo. No os lo envié antes porque esperaba "fijarlo". Todavía no lo "fije"*



Fig. 7. Retrato de José Luis García Obregón, 1938. Colección Familia Albareda (Barcelona).



Fig. 8. Retrato de Miquel Albareda, 1938. Colección Familia Albareda (Barcelona).



Fig. 9. Retrato de Miquel Albareda, 1938. Colección Familia Albareda (Barcelona).



Fig. 10. Retrato sin identificar, 1937. Colección Familia Albareda (Barcelona)

*pero quiero mandárselo hoy para que admiréis esa "geró" y ese "tipo" de apache.*

Más elaborado resulta el retrato que dedica en enero de 1938 al político republicano Arturo Taracido Veira. Realizado a lápiz y carboncillo lo acompaña de la dedicatoria "Al amigo Taracido afectuosamente J. Tell, enero 1938 P.P. de La Coruña" (fig. 13).

Como muestra de agradecimiento al retrato recibido, Arturo Taracido dedica un poema al arquitecto que nos corrobora la relación de amistad entre ambos. Un poema conservado por la familia Taracido y que salió a la luz recientemente gracias al proyecto de recuperación de la memoria del penal "Memoria do Cárcere".

A J.G. TELL

*Aunque o papel emborronas  
c'o lápiz cal un Durero  
por convenencia non quero  
que te chamen pintamonas.  
Pois fixécheme un retrato  
que a máis de ser moi comprido,  
correuto e ben parecido,  
resultóumemói barato,  
e dende ese mesmo día,  
a mala parte no ó tomes,  
adequiriche entre os homes  
de arte, categoría,  
que si un modelo calquera  
non da cartel ni prestixio  
a miña cara, de fixo,  
chelval una cartelera.  
Por iso cheo de unción  
diréi en todo-os tonos:  
O Tell non é un pintamonos,  
É un artista..., con perdón.<sup>14</sup>*

Además de este retrato en la forma clásica del género, el político reaparece en la caricatura que del grupo de republicanos gallegos recluidos en el penal hace Tell en febrero de 1938. En ella Taracido aparece junto al escritor Antonio Quintás Goyanes, el abogado asturiano Benigno Arango y el periodista Domingo Quiroga<sup>15</sup> en el patio de la cárcel. El detallismo en las expresiones faciales y cuerpos de los cuatro protagonistas contrasta con el espacio del patio del penal, a penas apuntado excepto en la inconfundible cúpula central que asoma en la parte superior. Cabe destacar el uso de la acuarela que lo convierte en un caso

único entre las obras de Tell conservadas para este periodo. Esta caricatura fue presentada en la exposición *Memorial da liberdade. Represión e resistencia en Galiza 1936-1977* y publicada en su catálogo (Acuña 2006, 127) y luego por Domingo Rodríguez Tejeiro en su obra sobre las prisiones gallegas (Rodríguez 2010, 268) y de nuevo en la biografía de Jordi Tell (Domènech 2015, 171) (fig. 14).

El tono humorístico del poema de Taracido a Tell agradeciéndole el retrato y la caricatura del grupo gallego en el patio de la cárcel, ponen de manifiesto la complicidad entre ambos. Son muchos los puntos de conexión: republicanos, nacionalistas y masones. Una relación que de forma epistolar continua tras la liberación y que mantienen, aunque de forma irregular, a lo largo de sus vidas.<sup>16</sup>

Una muestra más de la buena relación entre el grupo catalán y el gallego, la encontramos en el poema de A. Quintás Goyanes "Estampa e perfíles do patio" de diciembre de 1937.

*Diciembre en la cárcel,  
bajos soportales  
un viento que corta,  
ni rastro de sol.  
Sólo el optimismo  
que anida en los pechos,  
hace que en el patio,  
haya algún calor.  
En grupos los presos  
discurren tranquilos;  
discuten a veces,  
charlan sin cesar.  
Llegó la noticia...  
se juntan los grupos  
y la algarabía  
crece más y mas.  
El grupo babilónico  
y multiparlante  
da a un rincón del patio  
curiosa expresión.  
Libretas, cojines,  
pipas, luengas barbas,  
y en medio tranquilo  
y heroico Gascón.  
También la gimnasia  
tiene algún prosélito  
que la realiza*



Fig. 11. Dos retratos de Ricard Boadella, 8 de marzo de 1938. Colección Gloria y Nofre (Barcelona).

*casi con unción.  
Halla en Alvareda  
esquiador frustrado  
su más denodado  
mejor defensor.  
De Bach y Beethoven  
reniega Boadella,  
pues los nazis fueron  
brutales con el.  
Y al igual que el arco  
el héroe de Helvecia  
maneja su lápiz,  
su homónimo Tell.  
Benigno Arango,  
jirón de tragedia  
embutido en negro  
todo su exterior.  
En su fuero interno  
también la amargura  
ha puesto su trono  
con todo rigor.  
Domingo Quiroga,  
extraña juntanza  
de un Nelson sin barcos*





Fig. 12. Retrato de Mario Granell, 1937. Colección privada



Fig. 13. Retrato de Arturo Taracido Veira, 1938. Colección Irmans Taracido Fraga.

con faz de Voltaire.  
Y aún su voz a veces,  
y a modo de efugio  
tiene resonancias  
del padre Mercier.  
Ademán pausado,  
seriedad, prudencia,  
espíritu agudo  
nada concejil;  
tiene Taracido  
siendo comerciante  
un alma de artista  
antimercantil.  
Todos los oficios.  
Todas las carreras.  
Hay de todo tipo  
representación.  
Tan solo en el patio  
se notan dos faltas,  
mas son importantes,  
libertad y sol.<sup>17</sup>

La estampa del patio de la cárcel retratada por Quintás en diciembre de 1937 dista mucho de la que viven Tell y sus compañeros a su llegada al penal. Jaume Gascón la reproduce en sus memorias: “el primer día ja sabien de la nostra arribada i ens varen batejar los seis alemanes. No cal dir que en un pati on tothom odiava el país d'on procediem, perquè feia la guerra al costat d'en Franco, ens feren el buit, fins que un dia en Carlos Ponte Patiño se'ns va acostar més que els altres i en veure que no mossegàvem es va trencar el glaç, i de cop i volta tothom ja ens era més amic.” (Gascon 2006, 70).

La caricatura del grupo gallego no será una excepción, y este será el género más agradecido de los practicados por Tell en A Coruña. Además de la del grupo gallego, conocemos la que dedica en 1937 al escritor Leandro Carré Alvarellos<sup>18</sup> y que acompaña de la inscripción “Confío en que cuando salgamos al patio se le habrá pasado la indignación. Mil perdones!”, que apunta a una caricatura quizás no pactada previamente (fig. 15).

Pero serán sus compañeros de celda los que con más frecuencia serán motivo de sus dibujos irónicos. En una carta a su madre, y haciendo gala de su sentido del humor habitual, le “presenta” a sus compañeros de celda. Intercalados entre el

texto de la carta aparecen los seis ocupantes de la celda 16 con su nombre y una breve presentación de cada uno de ellos (fig. 16).<sup>19</sup>

Algunos de ellos aparecen también en la serie de veinticuatro dibujos que dedica a la vida cotidiana en el interior de la celda y que tiene a Ricard Boadella como protagonista central. Estos y las caricaturas que le dedica han permanecido inéditos en el fondo documental del músico (figs. 17 a 19).<sup>20</sup>

La habilidad de Jordi Tell para con el retrato, como veíamos al principio le ayuda a sobrellevar la mísera vida en prisión. El éxito que cosecha con los retratos y caricaturas de los compañeros, los convierten en moneda de cambio en el interior de la prisión. "De fumar más o menos tengo siempre pues un cigarrillo no se niega nunca a cambio de una caricatura"<sup>21</sup> escribía a su madre a las pocas semanas de su ingreso, y unos meses más tarde a su hermano Ernest: "Te quedarías parado si vieses lo que en cuestión dibujo he trabajado, los compañeros dicen que al fin he encontrado donde puedo conseguir algo. Es curioso que a mi casi me aburre el dibujar. Pero en fin, cuando de obtener tabaco se trata o de conseguir unas libras de fruta fresca se hace lo que se puede y a veces mucho más."<sup>22</sup>

No siempre las condiciones en que se desarrollan estos retratos son tan agradables como las que describe Antonio Quintás Goyanes en su poema. Tal y como el propio Jordi Tell confiesa a su hermano Ernest, no son pocas las veces que "me veo obligado a hacer (retratos) en el patio, algunas veces en tristes circunstancias".<sup>23</sup> Con estas palabras alude a los retratos que a los condenados a muerte, que con el beneplácito de las autoridades penitenciarias, realizaba en el momento previo a la ejecución para ser entregados a las familias, que recompensaban al autor con comida o demás.<sup>24</sup> Esta será una práctica que le acompañará de nuevo durante su cautiverio en Oslo años más tarde. En los meses pasados en prisión nazi de Møllergata, el dibujo será de nuevo el antídoto para hacer frente a los horrores que se cometen. De forma casi febril retrata sus compañeros. El coronel del ejército noruego Gabriel Lund, uno de los protagonistas, recuerda en sus memorias como antes del suyo había hecho más de sesenta y era considerado por todos como "un



Fig. 14. Antonio Quintás Goyanes, Benigno Arango, Arturo Taracido y Domingo Quiroga en el patio de la prisión, 1938. Colección Irmáns Taracido Fraga



Fig. 15. Retrato de Leandro Carré Alvarellos, 1937. Colección Familia Carré





Fig. 16. Carta de Jordi Tell a sumadre Teresa Novellas, 3 de marzo de 1938. Archivo Familia Tell (Noruega)



Fig. 17. *La nascita di Venere*, 1938. Colección Gloria y Nofre (Barcelona)

artista de los retratos". Algunos de estos dibujos ilustran el libro *Dødsdømt* (Condenados a muerte) donde el coronel Lund recoge su experiencia.<sup>25</sup>

El caso de Jordi Tell no es excepcional. La práctica artística en el interior de las prisiones como ejercicio de resiliencia y resistencia es notable y bien conocida (Chaves 2016, 159). Centrándonos únicamente en el periodo de la Guerra Civil en Galicia, son celebres los dibujos de Camilio Díaz Balaño desde la cárcel de Santiago, los retratos

de Benito Prieto Coussent de los presos de Tui o los dibujos y caricaturas de Alfredo Bautista Alconero, conocido como Rei o Reisiño, Gaizca y Pajuelo en la isla prisión de San Simón (Acuña 2006; Caeiro 1995).

### Retorno a la arquitectura

En las tediosas horas pasadas en la celda, la creatividad de Jordi Tell encuentra otra vía de escape: la arquitectura. En el penal coruñés conoce a Emilio Cervigón Guerra, próspero empresario del sector de la madera y el mueble (Barro 2015; Costas, 2009) y juntos sueñan una casa junto al mar, que materializarán recuperada su libertad (Arcas 2008, 2).

En verano de 1938, Jordi Tell, que ha sido liberado el 22 de junio con la condición de quedarse en A Coruña hasta ser llamado a filas del ejército fascista, redacta el proyecto para la Casa Cervigón sobre la playa de Santa Cristina en el municipio de Oleiros. El encargo lo suscribe la empresa de Cervigón *Hijos de Emilio Cervigón Carrera*. Y Tell lo lleva a cabo desde el despacho de José Caridad Mateo (Betanzos, 1906 – Ciudad de México, 1996) buen amigo y compañero de estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona,<sup>26</sup> que en estos días está gestando las que serán las obras más representativas de la nueva arquitectura en Galicia: el bloque de viviendas de la calle Emilia Pardo Bazán en A Coruña y la Casa Caramés en Oleiros. Dos obras que demuestran la adscripción total y absoluta de su autor al nuevo estilo, una actitud progresista que va más allá del lenguaje formal utilizado y que alcanza también al mismo concepto de vivienda. Un pensamiento político y una visión de la arquitectura plenamente compartidos por Jordi Tell, que encuentra en el despacho de Caridad Mateo el espacio idóneo para volver a la arquitectura y desplegar una propuesta considerada como una de las obras emblemáticas del nuevo estilo en Galicia (Martínez Suárez 1984; Martínez Suárez 2009).

La Casa Cervigón se levanta sobre un pequeño promontorio que domina la playa de Santa Cristina, y lo hace en plena armonía con el paisaje que la rodea. Miriam Arcas, arquitecta estudiosa de la obra destacaba: "la curvatura de la fachada esquivo el viento dominante, sin dejar de contemplar la bahía, las piezas principales se relacionan

en torna a esta visión, la del mar, con sus fuertes líneas de cornisas horizontales que invitan a contemplar el bosque.” (Arcas 2008, 7). Perfecta integración con el entorno e integración plena de la vivienda con los elementos exteriores (piscina, frontón, pista de tenis y diseño del jardín) que la completan.

En la Casa Cervigón podemos reseguir todo el repertorio de la arquitectura moderna: las cubiertas planas, el predominio de la horizontalidad (a partir del agrupamiento de las aberturas, las barandillas y el uso de grandes cornisas), el cuerpo cilíndrico marcando la esquina e integrando las dos fachadas, la torre de la azotea destacando este eje, las ventanas en ojo de buey, etc. Modernidad también presente en el mobiliario original conservado. La puerta de entrada, con una vanguardista composición con ojos de buey, la escalera de caracol y su barandilla donde se combinan elementos modernos como el vidrio y el acero inoxidable, los armarios del comedor con cierres de guillotina y el diseño de la chimenea, son los elementos más destacables. La vivienda, que consta de planta baja, piso y terraza mirador, presenta una distribución interior sencilla que como es propio de esta arquitectura de vanguardia, busca la comodidad de sus habitantes mediante amplias estancias luminosas y abiertas al paisaje que rodea la casa. La Casa Cervigón, que después de veinte años de abandono ha sido restaurada recientemente, es considerada unánimemente por la crítica como una de las obras más significativas de la arquitectura racionalista en Galicia. Como tal ha sido inscrita en el inventario de arquitectura racionalista, Catálogo del Docomomo Ibérico (fig. 20).

Jordi Tell, tal y como temía, no ve acabada la obra. A principios de setiembre, en una carta a su madre, escribe: “Yo estoy empezando a trabajar en un proyecto de una casa de playa para un amigo. Si tengo tiempo de terminarlo y empezar la obra antes de que movilizen mi quinta, creo, dejaré algo nuevo aquí en Coruña”.<sup>27</sup> Su quinta es movilizada, pero antes de marchar al frente, a finales de setiembre, con las obras empezadas Tell ha entregado el proyecto completo.<sup>28</sup>

La Casa Cervigón es la única obra conocida de Jordi Tell en A Coruña, pero probablemente no es la única. En los meses pasados en el des-



Fig. 18. Retrato de Ricard Boadella, 1937. Colección Gloria y Nofre (Barcelona)

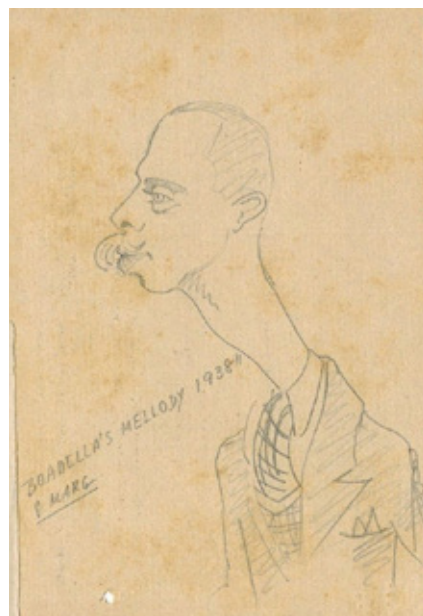


Fig. 19. Retrato de Ricard Boadella, 1937. Colección Gloria y Nofre (Barcelona)



Fig. 20. Casa Cervigón, Oleiros, 1938. Fotografía: G. Domènech

pacho de José Caridad Mateo, colabora y aporta su trabajo a los proyectos que estaban en marcha en el despacho: “llevo ya varias semanas sin salir apenas del taller, pues como les dije en mi anterior, tengo bastante trabajo profesional”.<sup>29</sup> Aparte de la colaboración con Caridad Mateo, en una carta fechada el 12 de octubre de 1938 consigna a su madre que también trabaja en el taller de Santiago Rey Pedreira (A Coruña 1902-1977), arquitecto municipal de A Coruña (1932-1954), considerado el arquitecto racionalista más importante de Galicia.<sup>30</sup>

### Epílogo

El 15 de setiembre de 1938 Jordi Tell es llamado a filas. La movilización afecta también a José Caridad Mateo. La madrugada del 20 de octubre de 1938, junto a Rogelio, hermano de José Caridad, y con la ayuda de cuatro marineros, desertan abandonando España a bordo de un barco de pesca. Cuatro días más tarde, desembarcan en el puerto de Brest (Francia) para poco después reingresar en la España republicana por

la frontera catalana. José Caridad ingresa en el ejército republicano y destinado a los Servicios de Tierra del Cuerpo de Aviación para construir improvisadas pistas de aterrizaje cerca de los frentes de batalla (Del Cuetto 2014). Jordi Tell, quien también había expresado su voluntad de enrolarse en el ejército, es enviado por el gobierno republicano a Oslo como Encargado de Negocios de la embajada española. En la capital noruega, en estos meses finales de la guerra, trabaja en la organización de la ayuda humanitaria a la República y en tareas de espionaje militar informando al gobierno republicano de la ayuda militar que Hitler envía a Franco. En estas misiones colabora un joven alemán refugiado en Oslo con quien Tell ha trabado una gran amistad: Herbert Ernst Karl Frahm, militante socialista fugitivo de los nazis que en aquella época ya era conocido en los círculos clandestinos con el nombre que le llevará a la fama como uno de los estadistas clave de su país: Willy Brandt. Tell y Brandt mantendrán la amistad hasta la muerte de éste último.

Cuando el 1 de mayo de 1939 Noruega reconoce el gobierno de Franco, se dismantela la representación diplomática que Jordi Tell ejercía en el país escandinavo. A pesar de esto, decide quedarse en Oslo y buscar trabajo. Sin abandonar el Spania-Komite y por tanto la ayuda a los republicanos desplazados, retoma su carrera de arquitecto en el despacho del arquitecto noruego Hjalmar Severin Bakstad. Una tranquila vida que se ve alterada el 9 de abril de 1940 cuando Noruega es ocupada por Hitler. Dos meses después Jordi Tell es detenido. Pasa cinco meses en el penal de Mollergate, del cual huye para refugiarse en Suecia. De la estancia en aquel penal noruego también han quedado para la posteridad diversas muestras de sus dibujos. De allí continúa su fuga hacia la URSS, Japón y Estados Unidos, hasta llegar a México el 16 de junio de 1941. Establecido en Ciudad de México, comienza a trabajar como arquitecto y, poco después, se asocia con Josep Maria Xammar y Sala para crear Curvomex, empresa de decoración y fabricación de muebles. Tres años después comienza un nuevo negocio, como administrador de Indomex, una firma dedicada a la importación y venta de confección. Aparte de su carrera profesional de arquitecto, en México Jordi Tell puede retomar el contacto con los viejos amigos del antiguo Partit Nacionalista

Català y de Estat Català y retoma el combate político.

Una vida más o menos apacible que da un nuevo giro de ciento ochenta grados cuando en 1946, finalizada la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de la República Española en el Exilio se reorganiza y lo nombra representante en los países nórdicos y vuelve a Noruega. En 1948 actúa como delegado oficial del Gobierno de la República en la reunión de la ONU en París, donde se impide la entrada de la España de Franco en el organismo internacional presidido, por cierto, por otro íntimo amigo de Tell durante los años noruegos de resistencia al nazismo: Trygve Halvdan Lie. Dos años después, sin embargo, España es aceptada. Se desvanece el sueño del restablecimiento de la democracia y, de paso, desaparecen las posibilidades para el Exilio de un retorno a corto plazo. Jordi Tell, derrotado en su lucha para detener el franquismo desde el terreno internacional, canaliza el desencanto por medio de un cambio personal radical. Abandona las tareas diplomáticas, la familia y la seguridad económica de la ciudad de Sarpsborg donde vive, y se recluye en un pequeño islote (Hvaler) en el estrecho de Skagerakk, al sur de Noruega, donde vivirá sin luz eléctrica ensayando una vida naturista.

En 1961 vuelve al continente y a una vida más convencional. Instalado en Dilling, trabaja en la oficina del arquitecto provincial de Østfold. A

principios de los 1970 vuelve a la política activa y preside la agrupación del condado de Østfold del Sosialistisk Folkeparti. Todo ello, con un ojo en Cataluña. Desde su jubilación en 1974, alterna su residencia entre Cataluña y Noruega, intermedia en dos ocasiones con la academia noruega para promocionar la concesión del premio Nobel de la Paz al activista catalán Josep Maria Xirinacs, y sigue de cerca, y de primera mano, con una correspondencia frecuente, el retorno del presidente Josep Tarradellas del exilio y la recuperación de las instituciones de autogobierno catalán. Jordi Tell muere en 1991 en la localidad noruega de Fredrikstad (Domènech 2015).

A lo largo de su vida Jordi Tell nunca abandona el dibujo y la pintura, sus auténticas vocaciones. Lejos del dramatismo de los retratos realizados en la prisión provincial de A Coruña y en el penal de Mollergate en Oslo, Jordi Tell retrata a su familia y pinta incansablemente los paisajes escandinavos. Unas pinturas que se convierten en su principal fuente de ingresos en algunos de los momentos de máxima dificultad económica que vive en su largo exilio. Una pulsión artística, en definitiva, que ayuda a Jordi Tell durante diferentes etapas de su vida tanto des del punto de vista material como en el anímico demostrando que, en el mundo de la creación artística, no sólo de pan, ni para el pan, vive el artista. O, dicho de otra manera, demostrando como, en muchas ocasiones, actúa el arte como alimento del alma.



## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo cuenta con el apoyo del “Grup de Recerca en Patrimoni Cultural de Catalunya. Grup de Recerca preconsolidat (GRPRE) (2017 SGR 835)” y de CERCA Programme Generalitat de Catalunya.

<sup>2</sup> Eugeni Xammar i Puigventós (Barcelona, 1888 – l’Ametlla del Vallès, 1973). Una de las grandes figuras del periodismo catalán de entreguerras. Xammar, Eugeni. 1991. *Seixanta anys d’anar pel món. Converses amb Josep Badia i Moret*. Barcelona: Quaderns Crema.

<sup>3</sup> Ricard Boadella i Sanabra (Barcelona, 1912 – 1977). Violoncelista. A los dieciséis años debutó en el Palau de la Música Catalana con la orquesta sinfónica de Eduard Toldrà y dos años después, lo hizo como solista. En julio de 1936 está ampliando sus estudios musicales en Berlín. En marzo de 1937 es detenido por la Gestapo y trasladado al penal coruñés donde permanece un año, luego es trasladado al campo de concentración de Rianxo. A la salida, retoma su carrera musical con conciertos en las principales salas internacionales. Domènech i Casadevall, Gemma. 2017. “Els catalans de la cel·la 17”. *Sàpiens* 182 (junio): 40-46.

<sup>4</sup> Jaume Gascon i Rodà (Sant Feliu de Pallerols, 1904 – Girona, 2005). Periodista y traductor. En los años veinte y treinta vive en París, Londres y Berlín trabajando como corresponsal de diversos medios de comunicación catalanes y americanos. Tras su detención en Berlín y encarcelamiento en la prisión de A Coruña, en 1940 se establece en Girona donde trabajará el resto de su vida como traductor. Al final de su vida publica sus memorias de juventud. Gascon Rodà, Jaume. 2006. *Memòries d’un periodista català (1904-1940)*. Olot: Institut de Cultura.

<sup>5</sup> Miquel Albareda i Campmany (Palma, 1906 – Barcelona, 1965). Propietario del Hotel Bristol de Barcelona. Deportista y fotógrafo amateur. El alzamiento militar de julio de 1936 le sorprende en Berlín durante un viaje y decide no regresar. En enero de 1937 es detenido por la Gestapo e internado en la prisión de Múnich. Dos meses des-

pués es enviado al penal de A Coruña y luego obligado a alistarse al ejército. Al final de la guerra regresa a Barcelona y continúa con su negocio hotelero. Es conocida su participación en las redes de evasión de judíos que pasan por Barcelona huyendo del horror nazi. Domènech i Casadevall, Gemma. 2017. “Els catalans de la cel·la 17”. *Sàpiens* 182 (junio): 40-46.

<sup>6</sup> Archivo Familia Albareda (Barcelona). Miquel Albareda, “*Tagebuch eines politischen Gefangenen* (Diario de un preso político).

<sup>7</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 30 de abril de 1937.

<sup>8</sup> Taracido, Arturo. 2018. “Poema a Tell”. *Memoria do cárcere A Coruña*. [Consulta: 12/09/2018] <https://memoriadocarcere.files.wordpress.com/2016/05/taracido-poema-a-tell.pdf>

<sup>9</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 12 de mayo de 1937; Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 17 de junio de 1937.

<sup>10</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 26 de enero de 1938. Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 3 de marzo de 1938.

<sup>11</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 14 de octubre de 1937.

<sup>12</sup> Mario Fernández Granell (A Coruña, 1914 – Vigo, 1991). Inscrito en la esfera surrealista, forma parte de la intelectualidad gallega del s. XX vinculada al nacionalismo. Fue encarcelado tras un intento fallido de pasar a territorio republicano en febrero de 1937. En la prisión continuó su actividad artística ilustrando libros infantiles. Tras su puesta en libertad en 1942, se dedicó a la pintura mural, el cartelismo y la escenografía, hasta que en 1957 se instala en Venezuela donde continúa su carrera artística. En 1980 retornó a Galicia y se instaló en Vigo. Fernández del Riego, Fernando, José Ballesta de Diego, and Francisco Pablos. 2014. *Mario F. Granell: morte e reencarnación dun pintor galego*. Vigo: Concello de Vigo.

<sup>13</sup> Arturo Taracido Veira (A Coruña, 1887-1982). Miembro del partido Izquierda Republicana, presidente del Casino Republicano, masón. Vicepresidente de la Diputación de A Coruña y

teniente de alcalde del Ayuntamiento. Tras el golpe de estado de julio de 1936 es encarcelado unos meses, después de su liberación huye a Vigo donde de nuevo es detenido en octubre de 1937. Encarcelado de nuevo en A Coruña por trece meses, es juzgado y desterrado a Fuerteventura, León y Lugo. Regresa a Coruña en 1946 y trabaja en los Laboratorios Orzán. “Arturo Taracido Veira”, *Memoria do cárcere A Coruña* [Consulta: 01/10/2018] <https://memoriadocarcere.com/2016/02/14/arturo-taracido-veira/>

<sup>14</sup> Taracido, Arturo. “Poema a Tell”, *Memoria do cárcere A Coruña*. [Consulta: 12/09/2018] <https://memoriadocarcere.files.wordpress.com/2016/05/taracido-poema-a-tell.pdf>

<sup>15</sup> Domingo Quiroga Ríos (A Coruña, 1900-1992), periodista, republicano y masón. Experto en pesca y medio ambiente, fue el primer presidente de Asociación para a Defensa Ecolóxica de Galiza (ADEGA). Mera Costas, Pilar. 2014. “Perseguidos en el limbo. La primera represión de la masonería gallega (1936-1939). *Historia Actual Online*, 33 (invierno): 93-105.

<sup>16</sup> Archivo Inés Tell (Barcelona)

<sup>17</sup> Quintás Goyanes, A. “Estampa e perfils do patio”, *Memoria do cárcere A Coruña*. [Consulta: 12/10/2018]. <https://memoriadocarcere.com/2016/02/27/estampa-e-perfiles-do-patio/> Corregimos Araujo por Arango, siguiendo la identificación que del grupo hizo Enrique Acuña según Gonzalo Adrio.

<sup>18</sup> Leandro Carré Alvarellos (A Coruña, 1888 – 1976). Escritor y periodista. Redactor en las revistas *Vida Gallega* y *Tierra Gallega*. Fundador de la Editorial Lar y miembro de la Real Academia Gallega. Pasó cinco meses en el penal provincial de A Coruña. [Consulta: 12/09/2018] <https://memoriadocarcere.com/2016/05/05/novo-retrato-de-jordi-tell-leandro-carre-alvarellos/>

<sup>19</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Maria Novellas, 3 de marzo de 1938.

<sup>20</sup> Archivo Glòria Nofre (Barcelona).

<sup>21</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 31 de mayo de 1937.



<sup>22</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi a Ernest Tell, 28 de setiembre de 1937.

<sup>23</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Ernest Tell, 28 de setiembre de 1937.

<sup>24</sup> Sobre las condiciones de estos encargos contamos con la memoria familiar.

<sup>25</sup> Tras los 32 meses de reclusión en las prisiones Møllergaten y Åkebergveien, el coronel Gabriel Lund recogió su experiencia en el libro *Dødsdømt* (Condenado a muerte) donde expone su relación con Jordi Tell. Lund, Oberst Gabriel. 1945. *Dødsdømt*. Oslo: Ernst G. Mortensens Forlag, p. 71.

<sup>26</sup> Introdutor de la arquitectura racionalista en Galicia con una esplen-

dorosa carrera durante la República (arquitecto de la Cámara de la Propiedad Urbana de A Coruña, fundador del Colegio de Arquitectos de León, Asturias y Galicia y secretario de la delegación de A Coruña). José Caridad Mateo era hijo del general Rogelio Caridad Pita, gobernador militar de La Coruña fiel a la República fusilado por los fascistas el 9 de noviembre de 1936. Su defensa de la legalidad democrática, su apoyo al Estatuto de Autonomía de 1936 y su participación como interventor del Partido Galeguista en las elecciones, le habían comportado la expulsión de su cargo a la Cámara de la Propiedad Urbana, la persecución y el encarcelamiento después del 18 de julio de 1936. Martínez Suárez, Xosé Lois. 2009. "Arquitectura y república en Galicia: José Caridad Ma-

teo. Arquitecto hispano-mexicano". In Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, and Henry Vicente Garrido. *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*. Ciudad de México, Universidad Autónoma de México. Facultad de Arquitectura: 307-324

<sup>27</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 08.09.1938.

<sup>28</sup> Archivo Concello de Oleiros. "Finca de recreo en Santa Cristina", Jordi Tell, setembro 1938.

<sup>29</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 15.09.1938.

<sup>30</sup> Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 12.10.1938.

## REFERENCIAS

## Fuentes de archivo

- Archivo Familia Albareda (Barcelona). Miquel Albareda, "Tagebuch Eines Politischen Gefangenen" (Diario de un preso político).
- Archivo Familia Tell (Noruega). Correspondencia Jordi Tell.
- Archivo Glòria Nofre (Barcelona).
- Archivo Inés Tell (Barcelona).
- Arquivo Concello de Oleiros. "Finca de recreo en Santa Cristina", Jordi Tell, septiembre 1938.

## Bibliografía

- Acuña Rodríguez, Xosé Enrique. *Memorial da liberdade. Represión e resistencia en Galiza 1936-1977*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2006.
- Arcas Ardura, Maria Carmen. "Análisis gráfico de una vivienda racionalista: Casa Cervigón." Trabajo de investigación tutelado, Universidade da Coruña, 2008.
- Barro Rey, Isabel. "Cervigón: Lujo Art Déco en Galicia." *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 4, no. 4 (2015): 203-210. <https://doi.org/10.17811/rm.4.2015.203-210>
- Bartolí, Josep, y Narcís Molins. *Campos de concentración*. México, 1944.
- Caeiro, Antonio, Juan González, y Clara Maria de Saá. *Aillados. A memòria dos presos de 1936 na illa de San Simón*. Vigo: Ir Indo Edicións, 1995.
- Caeiro, Antonio. *Aillados*. A Coruña: Buxo Produccións, 2001.
- Chaves Amieva, Óscar. "Arte, guerra, represión y memoria. Una aproximación a las formas de representación de la violencia en España a través del arte de los presidiarios: Guerra Civil y posguerra. Un caso de estudio: la cárcel de Carabanchel." *Actas del Congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la guerra española*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2015.
- Chaves Amieva, Óscar. "Represión. Resiliencia. Redención: artistas en las cárceles en los años cuarenta." En *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, editado por María Dolores Jiménez-Blanco, 158-173. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2016.
- Costas, Lui. "Cervigón, un imperio de madera." *La Opinión A Coruña*, Marzo 8, 2009.
- Del Cueto Ruiz-Funes, Juan Ignacio. *Arquitectos españoles exiliados en México*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores-UNAM Facultad de Arquitectura, 2014.
- Domènech Casadevall, Gemma. *Tell. El lloposolitari de l'exil català (1907-1991)*. Barcelona: Duxlem-ICRPC, 2015.
- Domènech i Casadevall, Gemma. "Els catalans de la cel·la 17." *Sàpiens* 182 (2017): 40-46.
- Fernández del Riego, Fernando, José Ballesta de Diego, y Francisco Pablos. *Mario F. Granell: morte e reencarnación dun pintor galego*. Vigo: Concello de Vigo, 2014.
- Gascon Rodà, Jaume. *Memòries d'un periodista català (1904-1940)*. Olot: Institut de Cultura, 2006.
- Junceda, Joan. *Assaig sobre l'humorisme gràfic*. Barcelona: Institut Català de les Arts del Llibre, 1936.
- Martínez Suárez, Xosé Lois. "2 viviendas racionalistas en Oleiros." *Obradoiro. Revista de arquitectura y urbanismo* 9 (1984): 45-49.
- Martínez Suárez, Xosé Lois. "Arquitectura y república en Galicia: José Caridad Mateo. Arquitecto hispano-mexicano." En *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*, editado por Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes y Henry, Vicente Garrido, 307-324. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México. Facultad de Arquitectura, 2009.
- Memoria do cárcere. "Arturo Taracido Veira", Accessed Noviembre 1, 2018. <https://memoriadocarcere.com/2016/02/14/arturo-taracido-veira/>
- Memoria do cárcere. "Retrato de Leandro Carré." Accessed Septiembre 12, 2018. <https://memo>

- riadocarcere.com/2016/05/05/novo-retrato-de-jordi-tell-leandro-carre-alvarellos/
- Mera Costas, Pilar. "Perseguidos en el limbo. La primera represión de la masonería gallega (1936-1939)." *Historia Actual Online* 33 (2014): 93-105.
- Lund, Oberst Gabriel. *Dødsdømt*. Oslo: Ernst G. Mortensens Forlag, 1945.
- Orriols, Àlvar. *Les fogueres del Pertús: diàride l'evacuació de Catalunya*. Viladamat: Gorbs, 2014.
- Pato, A. "Namorarse en San Simón." *El País Galicia*, Diciembre 15, 2006.
- Quintas Goyanes, A. "Estampa e perfíles do patio." *Memoria do cárcere A Coruña*. Accessed Octubre 12, 2018. <https://memoriadocarcere.com/2016/02/27/estampa-e-perfiles-do-patio/>.
- RAS, *Caricaturgenia. Teoría de la caricatura personal*. México: Alameda, 1955.
- Rodríguez Teijeiro, Domingo. *Presos e prisións na Galicia de guerra e posguerra 1936-1945*. Vigo: Editorial Galaxia, 2010.
- Solà Dachs, Lluís, y Jaume Capdevila. *Andreu Dameson. Geni de la caricatura*. Barcelona: Duxelm – Fund. Irla, 2011.
- Taracido, Arturo. "Poema a Tell." *Memoria do cárcere A Coruña*. Accessed Septiembre 12, 2018. <https://memoriadocarcere.files.wordpress.com/2016/05/taracido-poema-a-tell.pdf>.
- VVAA. *Josep Franch Clapers. L'Exode – L'exili*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007.
- Xammar, Eugeni. *Seixanta anys d'anar pel món. Converses amb Josep Badia i Moret*. Barcelona: Quaderns Crema, 1991.
- Zambrano, Maria. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.



# PROPAGANDA EN EL CINE DEL *NEW DEAL*: LOS PERSONAJES DE *JUAN NADIE* (FRANK CAPRA, 1941)

Valeriano Durán Manso

Universidad de Cádiz

Data recepción 2019-08-09

Data aceptación 2020-04-30

Contacto autor: [valeriano.duran@uca.es](mailto:valeriano.duran@uca.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9188-6166>

## RESUMEN

Los medios de comunicación desempeñaron un importante papel en la difusión del *New Deal* durante la década de los 30. La propaganda de sus políticas, vinculada a una clara intención pedagógica y al compromiso con la sociedad para intentar superar la Gran Depresión, tuvo en el cine un oportuno aliado. En este contexto, destacó Frank Capra, uno de los cineastas más populares de estos años y que mejor conectó con el público americano debido a sus películas positivas e idealistas. Con los objetivos de poner en valor la propagación del *New Deal* en el cine de Hollywood y reflexionar sobre la aportación de Capra, se analizan como persona y como rol –según las teorías de Casetti y Di Chio–, los personajes de *Juan Nadie* (1941). Los protagonistas encarnan el ideal de sociedad newdealista al funcionar como modelos para los espectadores, mientras que los antagonistas representan el peligro del fascismo.

Palabras clave: propaganda, *New Deal*, cine clásico, personajes, Frank Capra

## ABSTRACT

The media played an important role in the dissemination of the New Deal during the 1930s. The propagandising of its policies, which was clearly pedagogical in its intent and reflected a commitment to society in an effort to overcome the Great Depression, had a timely ally in the film industry. It was an environment in which Frank Capra stood out. One of the most popular filmmakers of the day, he connected with the American public better than anyone, through his positive and idealistic films. With the aim of highlighting how the New Deal message was spread in Hollywood's films and reflecting on Capra's contribution, this paper analyses the characters of *Meet John Doe* (1941) as both people and roles, in line with Casetti and Di Chio's theories. These characters embody the ideal of New Dealist society, in that they function as role models for audiences, while the antagonists represent the dangers of fascism.

Keywords: propaganda, New Deal, classic cinema, characters, Frank Capra

## 1. Introducción

Las nefastas consecuencias del Crack de 1929, además de la transición hacia el cine sonoro, marcaron la producción de Hollywood a principios de los años 30, poniendo fin al mito de la *prosperity* que había caracterizado a los 20. Con este panorama de crisis, las políticas del *New Deal* (1933-1939), fomentadas por el presidente Franklin

Delano Roosevelt, no tardaron en ser difundidas a través de los medios de comunicación de masas, sobre todo la prensa y la radio, para recuperar el optimismo de la población y el espíritu americano. En esta labor propagandística –y como estaban haciendo regímenes radicalmente opuestos a la democracia, como el comunista y el fascista–, el cine clásico ocupó un papel esencial, tanto en el



ámbito documental como en el de ficción, donde se centra este artículo. La respuesta favorable de Hollywood al mensaje de Roosevelt permitió que el cine se pusiera al servicio del *New Deal*, y especialmente un estudio como Warner Bros. con la producción de películas sociales. Así, se puso de relieve la apuesta de Hollywood por conseguir desde la pantalla “la reeducación de los principios morales de la sociedad” (Mainer 2013, 187); una estrategia que tuvo una rápida expansión en Estados Unidos al ser el cine la industria cultural más popular del momento.

El cineasta más vinculado al espíritu del *New Deal* fue Frank Capra –quien pudo desarrollar un cine de autor en plena era del sistema de estudios–, pues la cumbre de su éxito y popularidad coincidió con los años de la Depresión y la propagación de las citadas políticas sociales. Su tendencia por el idealismo impregnó los temas y los personajes de sus filmes, implantando lo que denominó Gubern “los cantos apoloéticos del *American Dream*” (2016, 388) en el cine de Hollywood, al contribuir al lanzamiento de un mensaje patriótico, positivo y de unión de la sociedad que favorecía la expansión de las iniciativas de Roosevelt a través de la pantalla. Considerado con John Ford y William Wyler uno de “los ‘tres grandes’ del cine americano de anteguerra” (Gubern 2016, 247), Capra ha sido un director ligado a la propaganda americana, incluso en el cine documental, donde destacó con la célebre serie *Why We Fight* (1942-1945), filmada para el *War Department* en la Segunda Guerra Mundial. Además, junto a Ford, aborda en sus relatos “gestas de búsqueda o reconstrucción del hogar perdido a través de tres claves: familia, lucha épica y América como espacio doméstico” (Sánchez-Escaloni 2013, 72), transmitiendo la imagen de que el país era el hogar de todos los norteamericanos, sobre todo en tiempos de crisis. En este sentido, se parte de la idea de que el interés pedagógico por fomentar una serie de valores en la sociedad estadounidense conlleva otro propagandístico orquestado desde Hollywood.

Así, se aborda como estudio de caso la película *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941), donde Capra realiza una apuesta por el compromiso social y alerta del peligro que puede suponer abandonar las pautas del *New Deal*. Se trata de un filme

“sobre el espíritu de la comunidad” (Willis 1998, 42), que lanza este claro mensaje mediante sus protagonistas –interpretados por Barbara Stanwyck y Gary Cooper–, dos representantes del americano medio que creen en los postulados de Roosevelt para construir el espíritu americano. Además, ambos evidencian “la fe de Capra en la persona, en el individuo y de cómo sus actos influye en los suyos, en la comunidad” (Machacuay 2007, 127). De esta manera, el análisis de personajes planteado como persona y como rol pretende demostrar la dicotomía entre los ideales del cineasta –que son newdealistas–, y los de carácter totalitario –que amenazaban desde Europa e iban calando en Estados Unidos–, para generar una conciencia social, pues, como indica Edward Dmytryck, “tenemos que mostrar la maldad para cooperar con la bondad” (Pavés 2019, 148). Esta idea queda plasmada en los antagonistas de Capra, contruidos para que el público rechace la perversión que representan y admiren a unos protagonistas defensores del idealismo.

Desde estas consideraciones, el objetivo general de este estudio es poner en valor el papel del cine clásico en la difusión de los valores del *New Deal* a través de las películas realizadas y protagonizadas por algunos de los directores e intérpretes más relevantes de Hollywood. Para ello, se plantean los siguientes objetivos específicos: observar la difusión de estos ideales en el cine americano y conocer el contexto hollywoodiense de los años 30; reflexionar sobre la aportación narrativa de Capra y la construcción de sus filmes más próximos a los mismos; y analizar a los tres personajes principales de uno de sus títulos esenciales, *Juan Nadie*, como modelos sociales y de americanismo presentes durante el *New Deal*.

## 2. Marco teórico

### 2.1. *El cine del New Deal: evasión y propaganda*

El cine clásico de Hollywood experimentó una acusada transformación tras el Crack de 1929, que afectó especialmente al desarrollo de los géneros narrativos, al planteamiento temático y a la construcción de los personajes. A pesar de las graves consecuencias de la crisis, el séptimo arte no fue especialmente perjudicado en

la taquilla, pues se despertó en los espectadores “una necesidad casi patológica de evasión y de diversión, lo que tuvo como consecuencia que la industria cinematográfica fuese una de las poquísimas del país que no sólo no perdió terreno, sino que ascendió verticalmente en estos años” (Gubern 2016, 234). A esto contribuyeron las iniciativas del presidente republicano Herbert Hoover (1929-1933) de facilitar el acceso al cine a aquellas personas más desfavorecidas mediante el reparto de entradas gratuitas junto con ropa y hasta comida. Aunque Hoover conocía bien el poder del celuloide para entretener a las masas, fue la administración demócrata de Roosevelt (1933-1945) la que mejor explotó las posibilidades políticas e ideológicas del cine, al apostar por “un dispositivo cultural que curaba la crisis ‘desde dentro’ de la conciencia colectiva de la sociedad, haciendo renacer la esperanza en la capacidad de regeneración del sistema al reforzar la confianza del individuo en su propio afán de mejora” (Mainer 2013, 177). Así, mediante el progresista *New Deal*, se adoptaron medidas de tipo industrial, relativas a la reforma agraria, de política social, contra el desempleo y de carácter cultural. Estas iniciativas gubernamentales del nuevo presidente se articularon en un triple eje –socioeconómico, ideológico y cultural-, con el fin de reactivar el país y fomentar el espíritu americano entre la población:

*El sueño americano y el americanismo eran, evidentemente, proyecciones ideales, construidas sobre bases sólo parcialmente ciertas, pero para los habitantes de los Estados Unidos de los años treinta, y en la estrategia ideológica del gobierno, el recordatorio de la labor de los pioneros y los valores asociados a la frontera: el individualismo, la iniciativa y la tenacidad, pero también el sentido de colectividad, la buena vecindad y la ayuda al prójimo debían actuar como ejemplos ante los difíciles momentos que afrontaban* (Girona 2008, p. 53).

En este cometido, los medios de comunicación tuvieron un papel muy relevante. La prensa se había convertido en un fenómeno social americano en los años 20, que se extendió a la década siguiente –especialmente el amarillismo-, en los entornos urbanos. De hecho, fue en esos años de auge económico cuando se produjo “un ‘boom’ del periodismo y del cine [...]. El público consu-

mía películas ‘populares’ y prensa ‘popular’ con idéntica voracidad” (Laviana 1996, 159). No obstante, la repercusión masiva de la radio convirtió a este medio en el protagonista para divulgar las informaciones del *New Deal*, incluso desde el propio gobierno. Debido a su poder de influencia, era el preferido por Roosevelt para propagar las políticas de este programa, como reflejó en sus frecuentes *fireside chats* (Huici 2017), en los que hablaba a los oyentes de forma clara y familiar con la idea de persuadirles sobre sus novedosas medidas. Junto a la radio, y en lugar de la prensa, este presidente optó también por los informativos cinematográficos para transmitir mensajes que pretendían conocer a la gente e incluso educarla. Por ello, “los medios de comunicación fueron agente esenciales en la gran mediación newdealista, ya fuera racionalizando el aspecto social, transmitiendo a la gente el optimismo pragmático del presidente o actuando como vehículo de información y contacto” (Muscio 1996, 24).

En cuanto a la industria fílmica, y a pesar de las políticas intervencionistas de sus gobiernos, “Hollywood formed a close relationship with the political and cultural programme of Roosevelt in the 1930s and was able to assume a position of cultural leadership” (Smedley 2011, 47). El presidente actuó de manera permisiva con la situación monopolística de Hollywood, donde cinco grandes estudios –Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros., Paramount, RKO y Twentieth Century Fox–, dominaban el negocio en detrimento de los pequeños o independientes. Esta actitud se tradujo en una estrategia beneficiosa para ambas partes, pues mientras estas *majors* “se veían favorecidas al controlar todas las fases de proceso de producción, distribución y proyección de una película sin temor a la competencia”, el gobierno y las instituciones eran plasmados en la pantalla “como salvadores del país que había estado a punto de perderse entre las garras de la Depresión y del miedo” (Mainer 2013, 178). Así, la propaganda estatal se instaló en Hollywood, y, en consecuencia, en las tramas de las películas, que empezaron a estar marcadas por una aculturización patriótica y social y por la imposición del *happy end*. El cine de ficción transmitió eficazmente las bases newdealistas, de modo que se establecieron dos líneas de intervención ideológica en estos años: “la estabilización social y

la reelaboración del concepto de americanismo" (Muscio 1996, 25). Con ello, se orientaba la capacidad de las películas para generar opinión pública, pues la industria cinematográfica era, junto con la radio, "la máxima instancia creadora de opinión" (Torreiro 1996, p. 43).

En estos años la clase media se convirtió en el principal público del cine americano clásico y se produjeron cambios en las tendencias culturales y de ocio de los espectadores. La crisis fue decisiva en la notable migración del público desde el teatro a las salas de cine debido al bajo coste de las entradas, así que Hollywood experimentó a principios de los años 30 un periodo de gran libertad, que, a nivel temático, permitió el tratamiento de temas como la corrupción, el crimen, la libertad sexual o la crítica a las instituciones públicas. Debido al carácter masivo del cine, la industria no tardó en regular esta cuestión para evitar que el público imitara las controvertidas conductas que aparecían en la pantalla, y, también, para que ésta se convirtiera en un escaparate idílico de la sociedad americana. Así, el periodo conocido como Pre-Code (1930-1934) —en el que los filmes respiraban "una libertad, al fin y al cabo una normalidad, que tardaría décadas en reaparecer" (Freixas y Bassa 2012, 56) —, dio paso a la hegemonía del Código Hays, que se mantuvo hasta 1967:

*Su objetivo final es que las películas americanas presenten una sociedad inmaculada, confortable, justa, ponderada, estable, aséptica y tranquilizante, en donde la lacra y el error son sólo pasajeros y accidentales. Una sociedad que insufla a los americanos el orgullo de ser tales y a los extranjeros la envidia y la admiración de su modélico way of life* (Gubern 2016, 237).

El código implantó una férrea censura y apostó por una visión "hipócrita y puritana que tendía a ignorar algunas de las realidades más fundamentales de la vida" (Coursodon 1996, 230), lo que influyó también en la construcción maniquea de los personajes. Por ello, en los filmes de este periodo "los sujetos que actúan de un modo positivo ven recompensadas sus acciones al ser premiados, del mismo modo que son castigados los caracteres con un comportamiento voluntariamente dañino" (Pérez Rufí 2009, 93). Además, Dmytryck asegura que "antes de la guerra,

los personajes habían sido estereotipos" (Pavés 2019, 137), y así se plasmó en los géneros más desarrollados durante la década. Entre ellos, destacaron la comedia —especialmente la *screwball comedy*, que inauguró Capra en 1934 con *Sucedió una noche (It Happened One Night)*—, el musical, el policiaco, el llamado americana, el de aventuras y el melodrama. No obstante, la Depresión favoreció la realización de filmes de marcado carácter social, de cineastas como King Vidor, Mervyn LeRoy, Fritz Lang, John Ford o Capra, quien se convirtió en el "portavoz de la era rooseveltiana" (Gubern 2016, 236) y, a pesar de sus destacadas incursiones en la comedia, ofreció en estos años un corpus filmico "visiblemente comprometido con estas cuestiones" (Girona 2008, 54).

Algunos rasgos de las películas del *New Deal* son la apuesta por argumentos de la realidad cotidiana para favorecer la identificación del público con los protagonistas; el optimismo, el valor y la esperanza ante la adversidad; la exaltación de las instituciones gubernamentales; el retorno a los mitos de la América profunda; o "el cultivo de la emotividad" y "la educación en la cultura cívica" (Sánchez Noriega 2018, 340). A este respecto, el talante social del programa entroncaba también con los valores morales y conservadores del Código Hays, que estaba vinculado a organismos de presión como la Legión Católica de la Decencia. Esto evidencia el interés existente por parte del poder político para que el ideario de Roosevelt llegara a amplios sectores de la sociedad americana desde Hollywood.

## 2.2. *El universo de Frank Capra y sus personajes idealistas*

Capra es un cineasta de la contemporaneidad, pues, salvo las excepciones de *La amargura del general Yen (The Bitter Tea of General Yen, 1932)* y *Horizontes perdidos (Lost Horizon, 1937)*, sus filmes transcurren en Estados Unidos y hablan de los problemas del americano medio. Esta tendencia por la actualidad podría responder a motivos económicos —al evitar las costosas producciones históricas—, dentro de un estudio perteneciente a las *minors* como Columbia, pero le permitía realizar filmes enmarcados en el drama social del momento, especialmente durante los años

más duros de la crisis, como *La locura del dólar* (*American Madness* 1932), donde critica y, posteriormente, confía en el sistema bancario. Además, también possibilitó que el cineasta rodara otros de carácter ideológico a finales de los 30 y a principios de la década siguiente, precisamente cuando el auge del fascismo en Europa empezó a convertirse en una amenaza para Estados Unidos, y, por extensión, para los avances sociales del *New Deal*. Esto refleja que “del mismo modo que reivindicaba una América casi utópica, con una historia mitificada, Capra también defiende una democracia idealizada” (Pelaz López 2010, 97). Determinado por la difícil coyuntura socioeconómica de la Depresión, el director plasmó la base ideológica de toda su filmografía en sus primeros filmes, que, como indica Girona,

*ofrecieron, ante la nueva América de la abundancia, del hedonismo y del afán materialista que retrataban, un discurso que privilegiaba valores intangibles como el amor, la amistad, el afecto y, junto con ellos, una, a veces difusa, aunque otras muy explícita, nostalgia por el pasado, por aquellas formas culturales y sociales que estaban condenadas a desaparecer ante el cambio que experimentaba el país* (2008, 49-50).

En esta tarea ocupó un relevante lugar Robert Riskin, uno de los guionistas y principales colaboradores del director. Ambos desarrollaron un “optimismo crítico” que pretendía exhibir a través de sus filmes “la inquebrantable salud del sistema democrático americano” (Gubern 2016, 235). Así, este espíritu positivo e ideológico quedaba ligado a la fórmula planteada por el Gobierno de Roosevelt para paliar las adversas consecuencias de la Depresión, es decir, el *New Deal*, y fue decisivo en el universo narrativo de Capra, como se percibe en el talante idealista de sus películas de la segunda mitad de los 30. A este respecto, se puede afirmar que el tema central de la obra del cineasta es la preocupación personal y relativa a su comunidad del americano medio; el mismo que sufría de forma más directa los efectos del crack bursátil y necesitaba ver en el cine que un mundo mejor podía ser posible. Otras de sus constantes temáticas son el individualismo, pero, a la vez, el compromiso con el entorno, o el análisis de la realidad, además de la bondad, el sacrificio, la derrota, la esperanza, la renuncia o

la ilusión. El pasado suele ocupar también un lugar esencial en sus filmes, pero no aparece como un conjunto de tradiciones o de anécdotas, sino como “una fuerza social por recuperar” (Muscio 1996, 31). A pesar del difícil panorama de crisis, este planteamiento indica que Capra apuesta por la unión de las personas al ofrecer “soluciones personales, humanas, basadas en su inconmovible fe religiosa” (Pelaz López 2010, p. 108).

Así, los protagonistas masculinos de los filmes de su segunda etapa, *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), la propia *Juan Nadie* o *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946), “quedan destrozados por sentimientos de autocompasión, desprecio de sí mismo, rechazo directo o indirecto de sus ideales o cualquier variante del fracaso final a que se ven abocados” (Willis 1988, 14). Esto muestra que los héroes de Capra no son seres solitarios o fuertes –como correspondería al ideal clásico de héroe–, sino “vulnerables, relacionales, capaces de amar y... enamorados” (Peris Cancio y Sanmartín Esplugues 2017, 151). En la representación de este rol durante el *New Deal*, el *star system* desempeñó un lugar esencial, pues la elección del intérprete tenía una notable influencia en el público y era preciso que el americano medio viera en este ser de ficción un modelo a seguir. Por este motivo, Gary Cooper y James Stewart –protagonistas de las cuatro películas citadas–, Henry Fonda o Spencer Tracy, fueron los actores que más veces lo encarnaron en estos años. Esta interrelación entre actor y personaje pone de relieve que “el cine clásico saca partido de las connotaciones previas de la estrella y, al mismo tiempo, las enmascara, presentando a la estrella como personaje” (Bordwell, Staiger y Thompson 1997, 16), como sucede con Cooper en *Juan Nadie*.

Mientras que el héroe de Capra encarna valores como la honradez, posee un espíritu positivo y una arraigada moral, muestra un talante ingenuo, cuenta con la admiración de su entorno y exhibe una notable preocupación por la recuperación de otros personajes o del bien común, las heroínas presentan unos rasgos que los complementan y las convierten en unos personajes esenciales para el desarrollo de las tramas. Los protagonistas del cineasta suelen mostrar un carácter intrépido,

una actitud decidida, una fuerte personalidad, un espíritu cosmopolita, y, además, aparecen tanto en entornos domésticos como laborales, donde ejercen su profesión de forma entregada y con un considerable éxito. En este sentido, debido a la Depresión, el cine clásico promovió en los años 30 la figura de la mujer —especialmente en los roles de madre y esposa—, como el sostén moral de la familia, pero también contribuyó “a la consolidación de un nuevo modelo de mujer, alejada de los roles tradicionales, cuyas actitudes influirán en una progresiva e irreversible transformación del ámbito familiar” (Lanuza Avello 2010). En línea con la *working girl* (Guiralt Gomar 2008) se enmarcan algunas protagonistas de los filmes de la segunda etapa de Capra, quienes destacan, además, por su talante resolutivo. Estos perfiles, masculinos y femeninos, intentaron reflejar al espectador medio estadounidense, y, por otra parte, indicaron que “the greatest exponent of Hollywood’s new idealism was perhaps Frank Capra” (Smedley 2011, 72).

Al hilo de la omnipresencia y el auge de los medios de comunicación de masas en la sociedad americana, Capra mostró especial interés por abordar el mundo del periodismo y por construir personajes periodistas, como expresó en *El poder de una lágrima* (*The Power of the Press*, 1928), *Sucedió una noche* y *Juan Nadie*, donde Douglas Fairbanks Jr., Clark Gable y Barbara Stanwyck, respectivamente, interpretaron a protagonistas reporteros y columnistas. En ellas, el cineasta apostó por entornos urbanos como espacios dinámicos de oportunidades, prosperidad y modernidad, radiografiando la vida americana de la época y mostrando “una vívida imagen de Estados Unidos” (Girona 2008, 47). Además, planteó otro de los aspectos comunicacionales que más le preocupaban, la dimensión política de los medios y su capacidad para poder influir en los ciudadanos, alertando “a los espectadores de los peligros que entrañan las grandes corporaciones y los manipuladores mediáticos” (García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia 2006, 49). Sin duda, la personalidad que imprimió en sus filmes, su libertad creativa, y, además, la gran popularidad que experimentó especialmente durante los años 30, permitió a Capra imponerse como uno de los escasos cineastas autores que admitieron el rígido sistema de estudios, en este caso Co-

lumbia. El contrato que firmó en 1935 con este estudio fue uno de los más favorables para un cineasta que se habían negociado en Hollywood hasta la fecha. Concretamente, “it provided for him to produce and direct four pictures over a two-year period and guaranteed him a salary of \$100,000 per picture and 25 percent of the net profits, with each picture separately accounted” (McBride 2011, 329).

### 2.3. *Juan Nadie* (1941): contexto, temas y personajes

Esta película es la primera que produjo el cineasta con el sello Frank Capra Productions, tras dejar Columbia en 1939, y pertenece a la segunda y más fructífera etapa de su filmografía. En ella apuesta por mostrar la corrupción de la sociedad y ofrecer la propagación de los valores del *New Deal* como una solución ideológica posible. Además, ante el contexto mundial del momento, supone una denuncia “explícita de los peligros del fascismo” (Pelaz López 2010, 101), que supondría la desaparición de valores ligados a Estados Unidos como la libertad y la democracia. La trama contó con el guion de Riskin —productor del filme junto a Capra—, y se basaba en el relato *A Reputation*, de los escritores y guionistas Richard Connell y Robert Pressnell, que se había publicado en prensa en 1922 y adaptado al teatro en 1939 bajo el título de *The life and the death of John Doe*. Aunque contaba con el apoyo del público, el director anhelaba el definitivo respaldo de la crítica, como expresa en sus memorias:

*Mi primera aventura cinematográfica completamente independiente, fue orientada a conseguir la aclamación de la crítica. Los éxitos del brazo fuerte de Hitler contra la democracia estaban creando escuela. En toda Norteamérica surgían pequeños führers que proclamaban que la libertad era algo débil, estéril, pasado. ¡La ‘nueva ola’ era el Poder de la Sangre! Destruye a los débiles, los judíos, los negros; destruye el cristianismo y su anticuado mandamiento de ‘ama a tu semejante’. ¡Arriba la Herrenvolk! Riskin y yo asombraríamos a los críticos con realidades contemporáneas: el feo rostro del odio: el poder de los fanáticos de uniforme con camisas rojas, blancas y azules; la agonía de la desilusión, y las oscuras pasiones salvajes de las multitudes* (Capra 2000, 349).



En cuanto a los temas que aborda, la película realiza una crítica a la prensa sin escrúpulos que se impone para hacer negocio más que para informar sobre la problemática social. El ejemplo más claro es la destrucción del rótulo grabado en piedra de la entrada del edificio donde está el periódico, y que indica 'The Bulletin: la prensa libre garantiza la libertad de las personas', para colocar otro que reza 'The New Bulletin: un periódico moderno para una nueva era'. Este cambio de eslogan determina el desarrollo de la historia, pues la apuesta por esta modernidad en detrimento de la libertad supone un reajuste de la plantilla –y despidos de trabajadores–, y un giro bastante radical en la línea editorial. Cuando un periódico realiza cambios de este tipo, "los hace para adecuarse a los tiempos, satisfacer a sus lectores y, por supuesto, para vender más. Lo cual es lícito", pero "lo peor es que muchos lo hacen para ser más 'populares' y, sin darse cuenta, más amarillos" (Laviana 1996, 173). Así, el filme destaca la hegemonía que tenía la prensa en Estados Unidos a principios de la década de los 40 –y el auge producido durante el *New Deal*–, además de su lado más oscuro para potenciar "el formidable papel de los *mass-media* por influir y manipular en la gente mediante métodos ilegítimos y fraudulentos" (Aguilera y Grau 2015, 172). La creación de un personaje como Juan Nadie aumenta las ventas del amarillista *The New Bulletin*, pues los lectores se identifican con él, de modo que se convierte en un fenómeno social, e incluso político.

Capra presenta los temas sobre la situación social de Estados Unidos en estos años en la carta que supuestamente envía John al periódico pero que escribe Ann en la que iba a ser su última columna. Aquí destaca la incapacidad de los políticos para responder a los ciudadanos, el paro o la corrupción, pero teniendo en cuenta que en el cine clásico la pérdida del empleo en los protagonistas supone "uno de los conflictos principales de la trama que sus héroes habrán de resolver", se plantea "una temática de conflicto social" (Pérez Rufi 2009, 170). También aborda aspectos como el idealismo, el populismo, la manipulación de las masas, el sensacionalismo y el suicidio, que es expuesto "como reclamo y como redención" (Willis 1988, 38). A este respecto, resulta oportuno indicar que el suicidio es un tema recurrente

en la cinematografía de Capra, estando presente en varios de los protagonistas de sus filmes:

*The temptation to suicide is a major theme of Capra's work. The heroes two of his most personal (and least commercially successful) films before Meet John Doe –The Way of the Strong and The Bitter Tea of General Yen– actually do commit suicide. Failed suicide attempts figure in several other Capra films, and almost every Capra film takes its central character on violent mood swings between elation and despair before reaching fragile happy ending* (McBride 2011, 434).

Posteriormente, aparecería también en *Qué bello es vivir*, así que varios de los filmes que el director realizó desde el periodo mudo hasta la Segunda Guerra Mundial, pasando por el *New Deal*, tuvieron personajes principales marcados por el intento de suicidio. A pesar de su riqueza temática, su potente apertura y un "desarrollo que ascendía de forma inexorable hasta un clímax espectacular", ni Capra ni Riskin encontraban un buen final para la historia: "es sorprendente, pero cierto; *Juan Nadie* corría el peligro de no convertirse en un filme clásico porque ¿no podíamos terminarlo!" (Capra 2000, 353-354). Al final, optaron por un desenlace esperanzador, pues enfrentarse a temas tan críticos permitía intensificar la propaganda del *New Deal*, el espíritu americano, la fraternidad y la unidad.

En lo que respecta a los personajes, el título original, *Meet John Doe*, conlleva "una invitación a conocer al tipo anónimo y representativo de los valores de las reglas doctrinales del cine de Capra –progresistas, si bien al mismo tiempo fuertemente arraigadas a la moralidad cristiana" (Aguilera y Grau 2015, 168)–. Se trata de un ser de ficción que está próximo al ciudadano medio y que actúa como su portavoz contra el poder de una minoría privilegiada que oprime a la sociedad. John pertenece al típico héroe americano idealista y honesto de Capra, capaz de convertirse en un líder carismático, calar en la sociedad e influir en las masas. Este prototipo de héroe refleja el culto a la personalidad que el cineasta desarrolló en sus películas de estos años, evidenciando "que no solo una persona concreta puede significar un cambio, sino que sin tales individuos estaríamos todos perdidos" (Gallagher 1996, 350). Por su parte, Ann se encuentra en

la línea de los personajes que encarnaba Barbara Stanwyck, quien combinaba “la cualidad impetuosa y el *sex-appeal* con la integridad propia de una *working class heroine*”, una ecuación que atendía a “los elementos de radiografía social” (Aguilera y Grau 2015, 30). Junto con Katharine Hepburn, Bette Davis y Joan Crawford –y a pesar de los aspectos que las diferenciaban–, reflejó la imagen de la mujer trabajadora que se había incorporado masivamente al mercado laboral americano y se enfrentaba a la Depresión, y uno de los exponentes hollywoodienses de la mujer moderna.

Para potenciar las fuerzas del bien, las del mal aparecen vinculadas a la corrupción y al auge inminente del fascismo en la sociedad americana víctima de la crisis, como había sucedido en Italia y en Alemania después de la Primera Guerra Mundial. Esto queda plasmado en D. B. Norton, un personaje que mueve los hilos desde su periódico para despertar necesidades en la ciudadanía y una fuerte alarma social con fines políticos. Así, se refleja que el magnate es “el ciudadano que vende opinión” (Laviana 1996, 19), lo que implica manipulación mediática. Estos tres personajes denotan que a pesar del espíritu positivo que Capra imprimió en *Juan Nadie*, su trasfondo es triste y amargo; una mezcla que le otorgó el reconocimiento de público y de crítica, como indica su Oscar al Mejor Argumento Original.

### 3. Metodología

Esta investigación es de naturaleza cualitativo-descriptiva, como se refleja en la metodología empleada. En primer lugar, se ha procedido a una revisión bibliográfica, y posterior lectura, de publicaciones de autores e investigadores relevantes sobre la historia del cine en Estados Unidos, el contexto de la Gran Depresión y del *New Deal*, el cine realizado durante este periodo, la imposición del Código Hays y los géneros cinematográficos, como Sánchez Noriega, Huici, Gubern, Mainer, Sciomopoulos, Freixas y Bassa, Smedley, Echart, Bordwell, Staiger y Thompson, Coursodon, Muscio y Torreiro. Asimismo, se han consultado publicaciones relativas a la representación fílmica del ámbito periodístico de Estados Unidos durante las décadas de los 30 y principios de la de los 40, de autores como Mera Fernández, García de Lucas,

Rodríguez Merchán y Sales Heredia o Laviana. Por otra parte, también se ha considerado oportuno abordar la perspectiva de género en los seres de ficción de este periodo de la historia del cine, para, concretamente, poder abordar la construcción de los personajes femeninos y los roles que ejercían en los filmes de esta época. Para ello, se ha recurrido a las investigaciones de Lanuza Avello, Guiralt Gomar o Guarinos.

En segundo lugar, se han revisado libros y artículos sobre el director de *Juan Nadie*, Frank Capra, de autores expertos en su trayectoria cinematográfica, como Peris Cancio y Sanmartín Esplugues, Antuñano, McBride, Pelaz López, Girona, Machacuay, Gallagher y Willis. Del mismo modo, se han consultado las memorias del cineasta y un estudio de uno de los directores contemporáneos a él, Edward Dmytryk, quien reflexiona sobre su universo narrativo en el contexto del Hollywood clásico. Para conocer las aportaciones de la pareja protagonista del filme, Gary Cooper y Barbara Stanwyck, y la construcción de sus personajes, se ha recurrido a las biografías realizadas, respectivamente, por Meyers y Aguilera y Grau. En este sentido, han resultado pertinentes las aportaciones sobre el análisis del personaje audiovisual de Casetti y Di Chio o Chatman para estructurar la plantilla que se aplica a los personajes que se estudian. En tercer lugar, se ha procedido al visionado de la citada película, protagonizada por los tres seres de ficción que se abordan: Ann, John y Norton. En cuanto al resultado de los personajes, se debe señalar que el rostro, el físico, la voz y, en definitiva, la interpretación de los actores que los encarnan –Stanwyck, Cooper y Edward Arnold, en este orden–, están estrechamente ensamblados con su composición cinematográfica. Asimismo, también se ha reflexionado sobre la dimensión educativa de la película.

A continuación, se ha aplicado la plantilla de análisis de personajes realizada en 2009 por el Grupo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (AdMIRA), de la Universidad de Sevilla, basada en las teorías de Francesco Casetti y Federico Di Chio. Se trata de una herramienta cualitativa que es heredera de las aportaciones de destacados narratólogos, como Chatman, Greimas o Propp; fundamentales

	Ann Mitchell	Long John Willoughby	D. B. Norton
Iconografía			
Edad			
Apariencia física			
Vestimenta			
Habla			
Transformación			
Psicología			
Carácter			
Relación			
Pensamiento			
Sentimientos			
Evolución			
Sociología			
Nivel social-económico			
Nivel cultural			
Sexualidad			
Orientación			
Rol			
Papel que desempeñan			
Motivaciones			
Acciones			

Gráfico 1: Ficha de análisis de personajes como persona y como rol  
Fuente: Elaboración propia a partir de la plantilla de análisis del Grupo AdMIRA

en las investigaciones sobre narrativa audiovisual. Esta plantilla, que atiende a aspectos relativos a la iconografía, la psicología, la sociología y la sexualidad, y a otros sobre los roles, permite conocer la apariencia, el habla, el carácter, las relaciones con el entorno, el pensamiento, los sentimientos, la evolución, el nivel socioeconómico y cultural, y la orientación sexual, así como o las motivacio-

nes y las acciones de los seres de ficción. A este respecto, se considera que la motivación favorece la acción, así que al clasificar a los personajes en función del rol que ejercen resulta "necesario observar los factores relacionados con la vida personal junto a la relación del protagonista con la acción y el sentido de su actuación" (Pérez Rufí 2009, 269). Esto constata que el análisis como

persona y como rol están interrelacionados, pues con ellos se pretende apostar por la construcción del personaje como un ser procedente de la vida real, con las mismas inquietudes, problemas y aspiraciones del espectador, para facilitar el proceso de identificación.

#### 4. Análisis de personajes

##### 4.1. *Ann Mitchell: una periodista audaz*

La protagonista trabaja como columnista en el periódico *The Bulletin*, y, después, en *The New Bulletin*. Ann es una joven e intrépida periodista que mantiene a su familia tras la pérdida de su padre y que posee un firme compromiso social que entronca con el *New Deal*. Ella encarna un modelo de mujer trabajadora que se siente realizada profesionalmente, pero que tiene que reinventarse para sobrevivir en un ambiente hostil derivado de la Depresión.

Iconografía. Ann tiene unos 25 años, es rubia y destaca por su amplia sonrisa, su mirada expresiva, su estilizada figura y un elegante caminar. Ella suele llevar una vestimenta muy sencilla y modesta en la que destacan los sombreros, y que es acorde a su edad, pero, sobre todo, a sus posibilidades económicas. En cuanto a su forma de hablar, tiene un discurso claro y persuasivo que acompaña con un tono de voz directo que transmite una gran seguridad. Por ello, nunca da rodeos para comunicar algo. La principal transformación iconográfica que sufre se produce en la parte final y se evidencia en el elegante vestuario que porta para cenar con D. B. Norton, y en el cercano y cómplice discurso que emplea con el protagonista.

Psicología. Ann tiene un carácter afable y un comportamiento audaz y enérgico que le permite ser readmitida en el diario gracias a la invención de Juan Nadie, un ciudadano que envía una carta a la redacción para expresar que se siente defraudado por el sistema, está cansado de la corrupción y lleva años en el paro, por lo que amenaza con suicidarse desde el ayuntamiento la noche del 25 de diciembre. Se trata de un personaje anónimo “que en realidad comparte su misma realidad o la de cualquiera de los otros compañeros despedidos por el nuevo director del

periódico” (Aguilera y Grau 2015, 172). Aunque ella no esperaba la repercusión que su personaje y la columna que escribe provocan en la sociedad americana, rápidamente se siente identificada con el sufrimiento de éste, pues, en definitiva, es el suyo propio. En cuanto a sus relaciones con los demás, vive con su madre viuda y con sus dos hermanas adolescentes, con quienes se lleva bien. La persona de su familia a quien más admira es su difunto padre, que era autor de un idealista diario que escribió hasta poco antes de morir. Sus páginas son las que la inspiran para redactar los discursos que pronunciará John por todo el país. Con él establece una relación casi maternal porque le infunden ternura su frágil situación y la ingenuidad de su carácter. Además, desarrolla una especie de veneración por él y por los ideales que representa –aunque ella es quien los plantea–, así que ve en John la personificación de los valores de su progenitor. El creciente interés que manifiesta por el joven no tarda en propiciar un vínculo amoroso. En el ámbito profesional, inicia una relación cordial con Norton cuando entra en su círculo de confianza, pues al principio no sospecha de sus intenciones.

El pensamiento de Ann es muy práctico, y esto le permite encontrar soluciones efectivas a los problemas, enfrentarse a ellos y ganarse el respeto de sus compañeros. No obstante, también es emocional, como refleja cuando habla de su padre o con el protagonista, y está arraigado a unas profundas convicciones morales próximas al *New Deal* y a la defensa de la democracia. Aunque por su implicación en la manipulación de la sociedad pertenecería al nutrido grupo de “periodistas indeseables” (Mera Fernández 2008, 508) que ha dado el cine, lo cierto es que es una chica honesta. Así lo expresa al confesar al editor del diario que se ha inventado a Juan y que la carta no existe. Esto es extensible a los sentimientos nobles que profesa a su familia. En cuanto a su vida amorosa, las responsabilidades del trabajo la tienen tan absorbida que no desarrolla sus verdaderos sentimientos por John hasta que transmite el discurso radiofónico. Ella experimenta una notable evolución psicológica al abandonar las aspiraciones económicas que le permitían conservar su empleo, para luchar activamente por el idealismo que encarna John. El punto álgido se produce cuando toma conciencia del peligro del

experimento social que ha fomentado y de los intereses reales de Norton, así que decide huir del magnate y seguir en la lucha junto al protagonista, a quien termina confesando su amor.

**Sociología.** Ann pertenece a la clase media trabajadora, aunque la decoración y la estructura de su casa denotan que antes de la crisis gozó de un estatus superior. En el ámbito social, se percibe que controla perfectamente el mundo en el que se mueve –tanto en las altas esferas como en la redacción del periódico, o incluso en la calle–, y, por ello, sabe elegir a la persona que va a encarnar a Juan Nadie. Asimismo, posee un nivel cultural alto que es propio de su labor profesional, de sus inquietudes intelectuales y de su bagaje vital.

**Sexualidad.** Ann es heterosexual y no tiene novio. Finalmente, cuando John va a suicidarse, consigue expresarle sus deseos, sentimientos y planes de futuro.

En cuanto al análisis del personaje como rol, la protagonista desempeña los de *working class heroine* y chica buena. En el primer caso, motivada por mantener su puesto de trabajo, se inventa un personaje que le permite ser readmitida en el periódico, ganar dinero –que, como confiesa, es su principal objetivo–, y aumentar los lectores. Además, convencida de la causa de John, consigue salvarlo del suicidio y del plan fascista de Norton. El segundo rol lo ejerce en el ámbito personal, pues, motivada por el amor que siente por el protagonista, decide protegerlo para emprender juntos una nueva vida.

#### 4.2. *Long John Willoughby: un héroe idealista*

El protagonista es un antiguo jugador de beisbol que dejó este deporte tras lesionarse el codo y ahora está en la indigencia. John intenta sobrevivir sin trabajo y sin un techo donde dormir, pero, a pesar de ello, no necesita mucho para ser feliz. Él representa a las numerosas víctimas anónimas de la Depresión, y esto lo convierte en el modelo idóneo para encarnar a Juan Nadie en la campaña que inicia *The New Bulletin*.

**Iconografía.** John tiene poco más de 30 años, es alto y destaca por su sonrisa franca, sus ojos azules y una imagen cercana. Aunque es atractivo, posee una vestimenta casi harapienta que evidencia la precaria situación económica que

atraviesa; de hecho, aparece en el diario con la ropa sucia y el pantalón roto. En cuanto a su forma de hablar, tiene carisma y una gran capacidad de oratoria y de convocatoria, como se percibe en su primer discurso radiofónico, aunque al principio muestra un tono tímido. La principal transformación que sufre se percibe en el elegante vestuario que porta tras aceptar dar vida a Juan Nadie, pues el periódico le da una considerable cantidad de dinero. Asimismo, sus palabras se tornan más idealistas.

**Psicología.** John tiene un carácter sensible, que se advierte en el comportamiento tan honesto, humanitario y razonable que exhibe, especialmente cuando habla de los más desfavorecidos de la Depresión, es decir ‘los Juan Nadie’ a los que representa con fidelidad e intenta dar voz. Él encarna valores como la integridad, la justicia y la sinceridad en un panorama de crisis, así que se convierte en el modelo perfecto que buscan desde *The New Bulletin* para personificar al personaje. Además, al ser un ex jugador de beisbol profesional entronca con el espíritu americano y adquiere mayor credibilidad ante los ciudadanos de las clases populares. John acepta el reto de convertirse en Juan Nadie porque desea operarse del codo para poder volver a jugar al beisbol y, también, porque necesita dinero, pues no tiene ni para comer. Sin embargo, los motivos económicos dejan rápido de interesarle. En lo relativo a sus relaciones, John comparte el espíritu solitario y la vida social escasa de los héroes clásicos, y, por ello, solo tiene un amigo en quien confiar, el Coronel –encarnado por Walter Brennan–, un vagabundo que lo conoce muy bien y actúa como su conciencia. Asimismo, con Ann inicia un vínculo personal que se vuelve cada vez más íntimo, pues admira su valor como mujer y su profesionalidad, de modo que puede afirmarse que representa un nuevo modelo de masculinidad para la época. Por su parte, apenas tiene relación con Norton, aunque se enfrenta a él cuando descubre que quiere utilizarlo para sus intereses políticos fascistas.

El pensamiento de John está marcado por unas fuertes convicciones idealistas que están muy ligadas a los valores demócratas del *New Deal* y al americanismo como forma de unión de los ciudadanos para hacer una sociedad más justa. No obstante, presenta cierta ingenuidad, como



revela al descubrir que tiene numerosos clubes compuestos por miles de seguidores de todo el país que lo consideran un faro para guiarles. La secuencia de la convención con estos clubes en un estadio de Chicago es la que recoge con mayor precisión sus ideas, pues todos los asistentes, bajo la lluvia, anhelan con esperanza escucharlo. Esta transparencia es común al ámbito de los sentimientos, donde destaca por su nobleza, su capacidad de entrega, y, en la parte final, su amor hacia Ann. La evolución que experimenta el protagonista tiene un origen social, pues parte de una condición anónima y se convierte en un héroe nacional que abandera una causa de manifiesto calado idealista. Aunque va percibiendo el peligro del plan en el que está involucrado, su clímax se produce cuando Norton lo traiciona boicoteando la convención. Esto revela que "Capra alienta al principio las ilusiones de su héroe para después destrozarle" (Willis 1988, 44), una pauta común en varios de sus filmes. La derrota lo lleva al suicidio, pero, finalmente, Ann lo convence de que debe seguir defendiendo su lucha.

**Sociología.** John procede de un entorno socioeconómico muy deprimido, pues, prácticamente, vive en la calle debido a la Depresión y suele viajar como polizón en los trenes de mercancías junto al Coronel. Esta situación contrasta con sus habilidades sociales, pues sobresale por su capacidad para entender los problemas de los ciudadanos, su oratoria y su don de gentes. Por otra parte, su nivel cultural bajo favorece que sea fácilmente manipulable.

**Sexualidad.** El protagonista es heterosexual y posee una visión romántica de la pareja, pero este aspecto solo se muestra en el desenlace cuando Ann se declara.

En cuanto al análisis del personaje como rol, desempeña el de héroe idealista. A pesar de que se convierte en Juan Nadie alentado por curar su codo, John muestra una firme convicción por ayudar a los desfavorecidos. Así, motivado por ofrecerles ánimo y confianza en plena crisis, encarna al personaje y no desea abandonarlos el día de Navidad, como estipula su contrato. Por ello, convencido de escapar de la estrategia de Norton, responde al ruego de Ann de no suicidarse para dar voz a los más débiles que siguen creyendo en él.

#### 4.3. D. B. Norton: un magnate totalitario

El antagonista es un magnate del petróleo que adquiere *The Bulletin* para convertirlo en *The New Bulletin*. Norton posee un excelente olfato para los negocios y unas aspiraciones políticas ligadas al fascismo, y opuestas al *New Deal*. Él encarna un modelo de empresario hábil pero implacable que no duda en recurrir a la manipulación para lograr sus propósitos.

**Iconografía.** Este personaje supera los 50 años, posee una oronda figura y su rostro destaca por un gesto serio y una mirada dura que se percibe a través de sus pequeñas lentes. Debido a esta apariencia física parece mayor para su edad, y en esto influye el sobrio vestuario basado en trajes oscuros y de rayas que suele llevar. En cuanto a su forma de hablar, posee un discurso claro pero parco en palabras que acompaña con un tono firme e hiriente. Su principal transformación se advierte en el esmoquin que porta en la cena donde celebra con directivos de medios de comunicación, y demás personalidades, la carrera política que va a iniciar manejando a Juan Nadie. Asimismo, su habla se torna más sosegada al final.

**Psicología.** D. B. Norton tiene un carácter dominante que se evidencia en la actitud decidida, prepotente y manipuladora que ejerce en el ámbito mediático y político. Por ello, al conocer el impacto de Juan Nadie en las clases populares decide explotarlo para su beneficio. Así, en él se sintetizan, "en una significativa simbiosis, los magnates a los que Roosevelt criticó durante los años más duros de la Depresión y esos otros personajes, más o menos públicos, que [...] abrazaban la ideología nazi y sus estrategias políticas" (Girona 2008, 275). En cuanto a la forma de relacionarse, entabla con Ann un vínculo profesional para llevarla a su terreno, pues le interesa contar con una periodista que está comprometida con la causa de Juan Nadie y sabe escribirle los discursos. Con John no tiene una relación cercana y tampoco suelen hablar con frecuencia. Sin embargo, cuando éste se niega a su chantaje, Norton despliega su despotismo para aniquilarlo. Con quienes sí mantiene una relación estrecha son su sobrino –y heredero de su imperio–, y el cuerno de matones que tiene a su servicio.

Pensamiento. Este personaje es muy inteligente y posee un pensamiento práctico, empresarial y estratégica. El éxito de Juan Nadie entre las numerosas víctimas de la Depresión le permite vislumbrar que podría obtener millones de votos con esta nueva corriente popular. Por ello, planifica que John anuncie ante sus seguidores la creación de un tercer partido, una alternativa al Demócrata y al Republicano “dedicado a todos los Juan Nadie del país, lo que equivale al noventa por ciento de los votantes” (Laviana 1996, 174), con el que Norton se postularía como presidente de Estados Unidos. Esta ambición se extiende al ámbito de los sentimientos, pues es frío y sólo parece algo afectuoso con aquellos de los que puede sacar beneficio, como Ann. El magnate experimenta una considerable evolución tras el rechazo de John, pues decide ejercer su posición de superioridad y exhibir todo su poder. Por este motivo, lo desprestigia en la convención ante los clubes llamándolo impostor y recurre a sus motociclistas paramilitares para agitar a las masas contra él, consiguiendo finalmente este cruel propósito.

Sociología. Norton posee un nivel socioeconómico alto debido a sus múltiples negocios y un nivel cultural medio vinculado a su ideología próxima al fascismo que se estaba expandiendo desde Europa. Este estatus le permite desarrollar un aparato político basado en el control de los medios de comunicación, la instrumentalización de un líder, la articulación de un discurso próximo al ciudadano, la creación de estructuras paramilitares de agitación, y la propuesta de un gobierno autoritario “que garantice la seguridad y el orden” (Girona 2008, 278).

Sexualidad. Este personaje es heterosexual, pero se desconoce su estado civil, así como sus relaciones amorosas o sexuales. Este aspecto no aparece desarrollado.

En cuanto al análisis del personaje como rol, ejerce el de villano. Al principio, motivado por aumentar los beneficios del periódico, apoya la iniciativa de Ann, pero el aparato propagandístico que erige en torno a John le permite proyectar una carrera política fascista. Así, motivado por llegar a la Casa Blanca, planifica la explotación de éste para que sus adeptos –perjudicados por

la crisis-, lo voten y lo conviertan en el nuevo presidente.

## 5. Conclusiones

Frank Capra es uno de los cineastas más representativos del cine clásico y del *New Deal*. Su obra cinematográfica, especialmente la de su segunda etapa, constituye el espejo emocional de una época muy concreta de la historia reciente de Estados Unidos, pues, además, muestra un especial interés por reflejar los problemas e inquietudes del ciudadano americano medio. La evolución que experimentó su filmografía desde los primeros años 30 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, responde también al diferente modo en que el republicano Hoover y el demócrata Roosevelt gestionaron la Depresión. Así, el talante optimista del segundo se plasmó en sus filmes rodados entre 1934 y 1946, y contribuyó a animar y a dar esperanza a una sociedad que intentaba evadirse de la crisis a través de la gran pantalla. Durante el *New Deal* las películas no solo se ofrecían como consumo sino también como servicio, con la intención de ofrecer diversión y educación. Esto evidencia la eficacia del cine para transmitir unos valores sociales determinados desde el propio gobierno, y, además, “como agente difusor de ideologías” (Mainer 2013, 171). Asimismo, la segunda etapa de Capra está enmarcada en un periodo caracterizado por el interés de Roosevelt por transmitir los valores newdealistas a través del cine. Por ello, sus títulos destacan el protagonismo de la gente humilde y sencilla que lucha por sobrevivir, y apuestan por un tono amable e incluso optimista ante la adversidad, pero siempre emotivo. Estos planteamientos posibilitaron que sus historias conectaran con los espectadores de este periodo.

A este respecto, *Juan Nadie* es un filme que plantea una problemática social determinada, que resulta injusta y cruel para la población, para después ir mostrando que la solución a la misma pasa por la aplicación de las políticas del *New Deal*, que, en realidad, entroncan con el espíritu de lucha de la población americana. Se trata de una película triunfante por una parte, pero derrotista por otra, que no duda en mostrar la abrupta inversión del idealismo de las masas en desilusión, sobre todo al tratarse de un idealis-

mo manipulado y orquestado desde el poder. En este sentido, aborda el peligro que conlleva el populismo más demagógico, pues refleja cómo un ciudadano anónimo puede convertirse en la marioneta de un poder corrupto que solo desea controlar a quienes se identifican con él. Además de propagar y defender el *New Deal* —como sucedía en otros títulos de la época y del director—, el filme pretende educar a la ciudadanía en base al mismo, indicando cuál es el camino a seguir, especialmente al acentuar el peligro que supone el fascismo como alternativa a la democracia. De esta manera, “Capra propone como solución a estas tentaciones totalitarias, la recuperación de los valores que se encarnan en el hombre común estadounidense” (Girona 2008, 278). Por este motivo, no realiza una crítica del sistema político y social norteamericano, sino de ciertos medios de comunicación y algunos políticos que manipulan a la sociedad, de manera que “the injustices that are described and represented are particular to specific local government administrators and media outlet owners” (Siomopoulos 2012, 37).

Esta dicotomía ideológica se transmitió a través de unos personajes masculinos y femeninos que se erigieron en patrones y modelos para la sociedad americana que intentaba superar las secuelas de la Depresión y que tenía en el *star system* de Hollywood su universo mitológico. En primer lugar, la protagonista representa el espíritu independiente que anhelaban muchas mujeres americanas de la época, así como el éxito profesional por encima del amoroso, y en su vehemente denuncia contra la injusticia social, la corrupción y el paro, apuesta por el *New Deal* como fórmula para construir una sociedad más justa, honrada y productiva. La apuesta por Barbara Stanwyck para interpretar a Ann resultó muy acertada porque la actriz ya había dado vida en el cine a otras jóvenes trabajadoras y luchadoras, y así los espectadores pudieron asociar mejor la naturaleza del personaje con la personalidad de la estrella. En segundo lugar, junto a esta mujer moderna aparece John, un hombre sencillo, íntegro y honesto que refleja a los perjudicados por la Depresión y que se convierte en el líder de los más vulnerables gracias a un mensaje esperanzador que procede de los profundos ideales del *New Deal*. Además, es

un representante del americanismo por su trayectoria como jugador de beisbol. Gary Cooper otorgó una gran credibilidad al personaje tanto por su interpretación como por su experiencia en el celuloide como héroe americano idealista. Estos patrones manifiestan que el *star system* estaba al servicio de los valores propagandísticos del gobierno. Por último, Norton personifica el prototipo de magnate sin escrúpulos que solo actúa movido por sus intereses, a pesar de que estos puedan suponer una amenaza para la convivencia pacífica de la sociedad.

En este sentido, la condición clásica del héroe —en lo que respecta a valores como el honor y la bondad—, se enfocaba a cómo los espectadores debían ser y actuar, mientras que la actitud resolutiva de la heroína para enfrentarse a la adversidad se dirigía a las espectadoras. John y Ann encarnaron un prototipo masculino y otro femenino, respectivamente, y exhibieron una profunda conciencia social. Así, en el universo del cineasta, los protagonistas defienden unos valores idealistas, mientras que los antagonistas ambicionan los materialistas, y esta oposición —que propiciaba la aceptación y el rechazo del público—, coincidía con las estrictas normas del Código Hays desde 1933. Además, revelaba la presencia de la moral cristiana en Hollywood, pues los sujetos que actuaban de forma positiva eran recompensados y los que procedían de manera negativa eran castigados. El inicio de la Segunda Guerra Mundial también determina la caracterización de los personajes, ubicando a John y a Ann en la órbita de los aliados y a Norton en la fascista, como se aprecia cuando se dirigen a las masas. Capra realiza una idílica defensa de Estados Unidos que se plasma en la pareja protagonista, así que, a pesar de que en el filme el mal está tan desarrollado como el bien, el *happy end* se presenta como la única solución posible para enviar a la ciudadanía estadounidense un mensaje positivo y de fraternidad ante la corrupción mediática y política que amenazan el país. En definitiva, la propaganda en el cine hollywoodiense realizado durante el *New Deal* apuesta por un modelo de sociedad democrática, como demuestran los protagonistas de *Juan Nadie*.

## REFERENCIAS

- Aguilera, Christian, y Sergi Grau. *Barbara Stanwyck. Una gran señora de Hollywood*. Madrid: T&B Editores, 2015.
- Antuñano San Luis, Jaume. "Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental *Why We Fight* (Frank Capra, 1945-1945)." *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 22 (2016): 33-44. <http://www.revistaaalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=350&path%5B%5D=337>
- Bordwell, David, Staiger, Janet, y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- Capra, Frank. *Frank Capra: el nombre delante del título. Autobiografía*. Madrid: T&B Editores, 2000.
- Capra, Frank, Riskin, Robert (productores), y Frank Capra (director). *Juan Nadie* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Frank Capra Productions y Warner Bros Studio, 1941.
- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2007.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- Coursodon, Jean-Pierre. "La evolución de los géneros." In *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, editado por Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, 225-307. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Echart, Pablo *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- Freixas, Ramón, y Joan Bassa. "Hollywood: censura y libertad. Pre-Code 1930-1934, un periodo excepcional." *Dirigido* 428 (2012): 55-73.
- Gallagher, Tag. "Directores de Hollywood". In *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, editado por Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, 311-403. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- García de Lucas, Virginia, Rodríguez Merchán, Eduardo, y Javier Sales Heredia. *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2006.
- Girona, Ramón. "Estados Unidos en Guerra. *Why We Fight* de Frank Capra. La historia al servicio de la causa aliada." *Archivos de la Filmoteca* 55 (2007): 41-57. <http://www.archivosde-lafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/229/231>
- Girona, Ramón. *Frank Capra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- Guiralt Gomar, Carmen. "Joan Crawford: creación de la *working girl* y continuidad de la 'fórmula Crawford'." *Ars Longa* 17 (2008): 135-147.
- Guarinos, Virginia. "Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría fílmica Feminista." In *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, coordinado por Felicidad Loscertales y Trinidad Núñez. Madrid: Siranda Editorial, 2007.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.
- Huici, Adrián. *Teoría e historia de la propaganda*. Madrid: Editorial Síntesis, 2017.
- Lanuzza Avello, Ana. "La madre en el cine del New Deal". Tesis Doctoral, Universidad CEU San Pablo, Madrid, 2010.
- Laviana, Juan Carlos. *Los chicos de la prensa*. Madrid: Nickel Odeón Dos, 1996.
- Machacuay, Alejandro. "¡Qué bello es vivir! (Frank Capra) 60 años después." *Revista de Comunicación* 6 (2007): 123-130. <http://revistadecomunicacion.com/pdf/2007/Art123-130.pdf>
- Mainer, Carmen. "El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)." *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 6 (2013): 171-200. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2013.v0i6.5914>
- McBride, Joseph. *Frank Capra: The Castastrophe of Success*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781604738384.001.0001>

- Valeriano Durán Manso
- Mera Fernández, Montse. "Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine." *Estudios sobre el mensaje periodístico* 14 (2008): 505-525. <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESM-P0808110505A/11987>
- Meyers, Jeffrey. *Gary Cooper. El héroe americano*. Madrid: T&B Editores, 2011.
- Muscio, Giuliana. "El New Deal." In *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, editado por Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, 15-41. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Pavés, Gonzalo, y M. Edward Dmytryk. "80 años alrededor de una mirada." *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 27 (2019): 131-151. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=733&path%5B%5D=518>
- Pelaz López, José-Vidal. "La crisis de la democracia en América. *Caballero sin espada* (Frank Capra, 1939)." In *La historia a través del cine: Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo*, editado por Coro Rubio Pobes, 83-110. Bilbao: Universidad del País Vasco. Servicio de Publicaciones, 2010.
- Pérez Rufí, José Patricio. *Desmontando al protagonista del cine clásico*. Madrid: Quiasmo Editorial, 2009.
- Peris Cancio, José Alfredo, y José Sanmartín Esplugues. "La locura del dólar. El relato de la vida económica en *American Madness* (1932), de Frank Capra." *SCIO. Revista de Filosofía* 13 (2017): 121-154. <https://online.ucv.es/revista-scio/files/2017/12/A5-peris.pdf>
- Prats, Lluís. *Cine para educar. Guía de más de 200 películas con valores*. Barcelona: Belaqva de Ediciones y Publicaciones, 2005.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. "Indiewood y las narrativas de la crisis. La vigencia del arquetipo doméstico del New Deal." *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 16 (2013): 70-78. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=32>
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- Siomopoulos, Anna. *Hollywood Melodrama and the New Deal. Public Daydreams*. New York: Routledge, 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203127643>
- Smedley, Nick. *A Divided World: Hollywood Cinema and Emigre Directors in the Era of Roosevelt and Hitler, 1933-1948*. Bristol: Intellect Books, 2011.
- Torreiro, Casimiro. "La Guerra Mundial: Hollywood entre dos frentes." In *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, editado por Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, 43-79. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Willis, Donald C. *Frank Capra*. Madrid: Ediciones JC, 1988.



# BELLEZA Y LEGITIMACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO (REFLEXIONES A PARTIR DE ARTHUR C. DANTO)

*Francisco J. Falero Folgoso*  
Universitat de les Illes Balears

Data recepción: 2019-02-26

Data aceptación: 2020-03-11

Contacto autor: [fj.falero@uib.es](mailto:fj.falero@uib.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4406-3981>

## RESUMEN

La categoría estética de la belleza ha sido marginada, cuando no totalmente reprobada, por las poéticas y las teorías artísticas durante el siglo XX. Dicha categoría habría sido vista como una rémora desarrollando así actitudes francamente beligerantes. En la última década del siglo ha sido de nuevo objeto de atención por parte de la reflexión del mundo artístico, en parte como culminación de una reacción frente al denominado arte contemporáneo, poniéndose de manifiesto en programas curatoriales, en ensayos así como en respuesta a los abusos comerciales del patrimonio por parte del turismo cultural. En este trabajo reflexionaremos sobre el valor y significación de esta categoría hoy a partir de la obra del filósofo Arthur Danto, para llegar a apuestas hermenéuticas como las de Federico Vercellone o Stefano Zecchi, o de la teoría crítica de Byung-Chul Han, pasando la crítica de la tutela de Salvatore Settis.

Palabras clave: belleza, estética, vanguardia, arte contemporáneo, crítica de arte

## ABSTRACT

During the 20th century the aesthetic category of beauty was marginalized, if not wholly condemned, by art theory. It was regarded as a hindrance by the leading avant-garde trends of the day, opposed as they were to the ideals of art or to its social function and developing belligerent attitudes in the process. In the last decade of the century, however, it came under renewed attention from art research, partly as a reaction to so-called "contemporary art". This can be seen in some curatorial programmes and research works, and in the response to the commercial abuses suffered by art heritage at the hands of cultural tourism. In this paper we reflect on the present-day meaning and value of this category, based on the work of the philosopher Arthur Danto, while also considering concepts such as the aesthetic hermeneutics of Federico Vercellone and Stefano Zecchi, the critical theory of Byung-Chul Han, and the cultural criticism of Salvatore Settis.

Keywords: beauty, aesthetic, avantgarde, contemporary art, art criticism

Partamos de las consideraciones del crítico y filósofo del arte Arthur C. Danto, punto de referencia de estas reflexiones, según el cual, jugando con la traducción inglesa del famoso verso de Rimbaud, "Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. Et je l'ai trouvée amère. Et je l'ai injuriée"

(Danto 2005, 70)<sup>1</sup>, se ha abusado y se abusa hoy de la categoría estética de la belleza en la definición del arte.

La problemática se inserta en toda una corriente de pensamiento de revisión crítica del arte contemporáneo que puede tomar muy bien su punto

de partida en la obra de Jean Clair en los primeros años ochenta del siglo pasado (Clair 1983). Fue el punto de partida que dio inicio a toda una virulenta polémica, especialmente en Francia, sobre la legitimación del ahora denominado como *arte contemporáneo* entre partidarios y detractores alcanzando su cenit en la siguiente década, cuyo primer balance puso de manifiesto Yves Michaud (Michaud 2015). En este contexto, refiere Danto que en Estados Unidos a partir de la publicación de un ensayo del prestigioso crítico Dave Hickey en 1993 (Hickey 2012) se emprende toda una tendencia de la crítica de la década que pretendía situar como leitmotiv en la reflexión del arte el problema de la belleza, tras décadas de consenso en torno a su obsolescencia filosófica en el mundo del arte. La cuestión se planteaba como reacción en una coyuntura que atravesaba un intenso periodo de activismo político del arte alcanzando su apogeo en la Bienal Whitney de 1993 (Danto 2005, 43-44). Este es el motivo que da pie a las reflexiones, que podríamos denominar de contra reacción, de Danto sobre el tema que culminan en la publicación de la obra a la que nos estamos refiriendo. Por tanto, el libro de Danto, aunque muy contextualizado, se inscribe en ese movimiento de reflexión que se desarrolla hasta nuestros días, de un lado a otro del Atlántico, en toda una serie de ensayos de distinta índole que partiendo del mundo del arte se extienden a ámbitos estéticos más extensivos. Señalemos a este respecto, a modo de ejemplo entre otros muchos de los cuales algunos citaremos más adelante, en el desarrollo de las argumentaciones, el elocuente cambio de título llevado a cabo con motivo de la reedición de la obra de Luc Ferry *Homo aestheticus*, por *Le sens du Beau. Aux les origines de la culture contemporaine* (Ferry 2017). Se volvía a una reposición de la "actualidad de lo bello" como rezaba la obra de Gadamer que ya a contracorriente publicaba a mediados de los años setenta y que significativamente sólo fue traducida al castellano a principios de los noventa (Gadamer 1991).

Los planteamientos del problema en torno a las antinómicas relaciones entre belleza y arte del siglo XX han sido bien señalados por Federico Vercellone. Veamos. Afirma rotundamente al comienzo de su ensayo: "Por lo pronto, no hay belleza en el siglo XX. En el fondo, este siglo más

bien ha experimentado su ausencia" (Vercellone 2013, 17). Y plantea las siguientes cuestiones: ¿está dotado el siglo XX de un ideal propio de belleza? ¿O se trata, sin embargo, que vive en violento enfrentamiento con la belleza, que no quiere contemplarla más y renuncia a delimitarla en el cosmos de sus propios valores? (...) ¿Nos encontramos, entonces, ante un siglo sobrio, que no muestra interés por la belleza y prescinde de ella a favor de la funcionalidad y lo útil?" (Vercellone 2013, 18-19). La respuesta de Vercellone es que, en efecto, el concepto *constructivo* de arte derivado de la conversión de la estética dieciochesca, kantiana, en filosofía (histórica) del arte por el romanticismo conllevaba inevitablemente a este desenlace de divorcio en el siglo veinte iniciado con las vanguardias. No hay ninguna posibilidad de albergar un ideal de belleza porque el romanticismo supuso el desequilibrio entre la finalidad-sin-fin del juicio estético y la finalidad técnica de la naturaleza del juicio teleológico, en beneficio del segundo, respecto a la comprensión del arte. Una semilla inoculada especialmente desde las reflexiones de Schlegel que aparecen ya en la primera "Introducción" a la *Crítica del Juicio* de Kant de las *Philosophische Lehrjahre* (Los años de aprendizaje filosófico) que, madurándose a lo largo del siglo XIX, acabaría de brotar con todas sus consecuencias con las vanguardias, provocando la antítesis entre belleza y (arte del) siglo XX. Se habría llegado, después de un siglo volcado hacia la filosofía del arte en detrimento de la estética natural, al rechazo de todos los cánones de lo bello, visto con total desconfianza, para lanzarse a los brazos de su opuesto ideal lógico, lo feo. La filosofía del arte desarrollada durante el siglo XIX es aquella que ha despojado lo bello natural, como correlato de lo bello metafísico, para instaurar en su lugar un bello propiamente artístico, un bello susceptible de construirse técnicamente. Y así llega Vercellone a preguntarse: "y si la belleza, justamente al hacerse artística (...) abdicase de sí misma y encontrase en lo feo su propio camino?" y responde: "Es cuanto ocurre precisamente en el siglo XIX bajo el signo de la *bohème* artística, que trae consigo, en realidad, lo más contradictorio que pueda darse: la propuesta del arte como institución autónoma." (Vercellone 2013, 44).

Ni que decir tiene que Vercellone persigue finalmente, a través de sus análisis, hacer un alegato por la reinstauración de la belleza en el provenir del arte, en última instancia una legitimación estético-clásica del arte. Pero dejémoslo aquí por ahora y retomemos el hilo central con Danto, con quien habíamos comenzado, y veamos cuál es su postura respecto de estas cuestiones planteadas por el filósofo italiano y con qué argumentaciones la sostiene –avanzado ya que se encuentra en las antípodas– el arte queda auto-legitimado en su propia autonomía filosófica. Lo cual no es nada de extrañar dado la diferenciación acusada de sus principios, hermenéuticos, en el primer caso, analíticos, en el segundo.

En principio, hay coincidencia digamos de descripción de síntomas sobre el siglo XX. Danto se dirige directamente hacia al núcleo de la que él denomina “Vanguardia intratable” y pone el acento citando el manifiesto dadaísta de Tristan Tzara de julio de 1918: “Queda por hacer un gran trabajo negativo de destrucción. Tenemos que barrer y limpiar.” (Danto 2005, 90). Y de ahí la diatriba contra la belleza, ese loco e incontinente deseo de asesinarla, como proclamaría Tzara. Belleza y siglo XX quedan así en una relación antitética. Danto señala, entonces, algo verdaderamente importante y que explica la escisión de Dadá como “Vanguardia intratable”, con una lógica distinta respecto del resto de las vanguardias. Dice así:

*El dadá se resiste a que se lo consideren bello: ésa es su gran trascendencia filosófica frente al discurso tranquilizador según el cual, con el paso del tiempo, lo que había sido rechazado como arte por no ser bello acabaría cobrando carta de naturaleza como bello y sería reivindicado como arte. Puede que esto sucediera realmente con el arte de vanguardia del siglo XIX y principios del XX. Matisse, por ejemplo, pasó a ser para muchos paradigma de belleza, como les pasó a los impresionistas, tan denostados en su tiempo. En cambio, el dadá me parece el paradigma de lo que yo denomino Vanguardia intratable, cuyos productos sólo por error pueden considerarse bellos. No es ése su objetivo, ni aspira a eso (Danto 2005, 91).*

Podríamos leer entonces que el dadaísmo es la culminación efectiva, incontrovertible, objetiva, de la lógica romántico-bohème que refería Vercellone. Es, sin embargo, sólo mera apariencia, la

lógica interna de ambos discursos es diametralmente diferente. Pero dejémoslo en suspenso y vayamos a otra coincidencia de auscultación. Me refiero a ese otro punto culminante del rechazo explícito de la belleza a lo largo del siglo XX a la que ambos otorgan un punto determinante en el transcurso de sus respectivas argumentaciones. Me refiero, pues, a la postura del Expresionismo Abstracto norteamericano. Ambos citan el mismo fragmento extraído del texto “The Sublime is Now”, de Barnett Newman (Newman 2006, 214-218) referente a la conocida afirmación de que la invención de la belleza por los griegos como un ideal ha supuesto la pesadilla para el arte y el pensamiento filosófico de la estética europea. En definitiva, la expresión del Absoluto es sublime, según manifiesta la poética de Expresionismo Abstracto, frente al modelo de una belleza sublime del ideal de perfección de la tradición europea. En definitiva, romanticismo frente a clasicismo.

Coincidencia en la auscultación, pero diferencia de diagnóstico que revelan estrategias enfrentadas: el impulso del arte moderno de destruir la belleza que pregona Newman implica para Danto una vía franqueable, un paso más para la total liberación del arte y su constitución filosóficamente autónoma. En Vercellone, es un punto extremo de retorno. La explicación de la figura y obra de Warhol se revela determinante entonces en ambas estrategias como veremos más adelante. Digámoslo en una palabra, Vercellone busca una legitimación estética, en su sentido prístino de *aisthesis*, del arte, Danto su superación por una legitimación conceptual del arte. Es decir, ambos se sitúan en uno de los polos de la dicotomía que señalara Odo Marquard entre estético y anestético (Marquard 1994, 21-35). La filosofía de Vercellone quiere mantenerse en el arte estético, la de Danto va hacia el arte anestético. El sublime, por tanto, es considerado por el filósofo italiano como una disolución estética de la forma que habría que corregir históricamente, mientras que para el filósofo americano en cambio es el punto histórico último antes del advenimiento de la disolución de lo estético histórico mismo. La *bohème* para Danto desemboca en el sublime del Expresionismo Abstracto americano porque, aun con todo, la recusación de la belleza por este último sigue siendo un movimiento estético. La

“Vanguardia intratable” es decisivamente antiestética, se desvincula de toda emotividad subjetiva. La obra de arte se desentiende de toda forma de relación simbólica y adquiere pleno valor de signo. Para una lectura como la de Vercellone, el gesto iconoclasta de Dadá es un avatar más, todo lo extremo y significativo que sea, en ese itinerario de la disolución de la forma.

Pero dejemos ahora a Vercellone, quien nos ha valido como punto de diálogo, y centrémonos en la estrategia de Danto. Como es harto conocido, y reiterado en sus diferentes ensayos (Danto 2002), el punto nodal de su filosofía del arte viene marcado por la toma de conciencia ante la indiferenciación formal de una obra como *Caja Brillio* de Andy Warhol respecto de su referente, obra que se constituye en paradigma para construir un concepto objetivo del arte. Este gesto es, con una estrategia totalmente diferente, muy similar en el fondo al que no mucho tiempo después llevará a cabo un filósofo tan en las antípodas como Alain Badiou, al pretender fundamentar precisamente la legitimación del arte contemporáneo con una nueva vía alternativa a la estética que él denomina con un sorprendente neologismo: la “inestética” (Badiou 1998). En este caso Badiou se vale de Mallarmé que lo convierte en el artista paradigma de todo arte posible. Y digo con gesto similar porque el punto de partida de su indagación filosófica es señalar la invalidación de la estética como filosofía del arte ante el despliegue del fenómeno del arte contemporáneo cuya característica es justamente ser antiestético. Pero aquí el alcance y resultado son completamente diferentes a los de Danto. Para decirlo brevemente, en Badiou el triunfo es del arte sobre la filosofía al contrario que en Danto. Como lo expresa Mehdi Belhaj Kacem: “La inesthétique est la possibilité que la philosophie se fonde à nouveau elle-même, c’est-à-dire comme Système, sous la condition moderne de l’art comme déconstruction de l’esthétique” (Kacem 2010, 19). Esta, sin duda, no es la ambición de Danto sino, antes al contrario, que la filosofía conceptual logre por fin definir el arte frente al escepticismo de otras apuestas analíticas como la de George Dickie por ejemplo. Así pues, frente a la inhibición o impotencia de la filosofía como estética ante el arte, su definitivo divorcio, Danto reivindica la soberanía de una filosofía antiestética del arte. La “inestética”, por su parte,

se somete al arte y pretende levantar un sistema filosófico del campo de ruinas en que la práctica del arte contemporáneo ha dejado la estética. No es éste el lugar, y escapa a nuestra finalidad, para analizar las consideraciones críticas de Mehdi Belahi a Badiou, sin embargo en el texto se presentan observaciones que son de sumo interés aquí. En este sentido, señala M. Belahi:

*Je crois ensuite qu’il y a une raison à l’impossibilité, pour une philosophie moderne, de produire une esthétique -une raison que Badiou n’énonce pas comme telle-; c’est la suivante : depuis Duchamp [...] et Dada, pour la plupart des « gens-de-l’art » (au sens des « beaux-arts »), la philosophie de l’art, l’esthétique classique, voit sa condition de possibilité court-circuitée par le fait que la catégorie central de l’esthétique, de Platon à Hegel en passant par Kant, c’est la beauté. C’est la catégorie du Beau. C’est là-dessus qu’est fondée toute esthétique; or, l’art contemporain au sens strict, autrement dit les beaux-arts aujourd’hui, se targuent le plus souvent, et presque en premier lieu, d’être tout sauf « beaux ». Ils présentent la plupart du temps des procédures plus ou moins sophistiquées de mise en déroute de la catégorie de beauté, et donc de toute esthétique au sens classique. Là où l’esthétique, qui culmine avec Hegel, est en effet toujours une architecture de placement hiérarchique des arts sous le paradigme du beau, l’art, au moins depuis Duchamp, est une maligne déconstruction des hiérarchies instituées par l’autorité philosophique comme esthétique. [...] l’art contemporaine est l’assomption négative de l’effondrement architectonique de l’esthétique, et n’a aucun besoin de la philosophie pour le tenir à bout de bras sa tâche infinie de déconstruction de l’esthétique (Kacem 2010, 11-12).*

A partir de aquí, del “adiós a la estética”, tal como la ha proclamado Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer 2005), sólo cabe un discurso como Crítica (sofisticada) del arte singularizado, sin parangón de género ni de artista a artista e incluso, en última instancia, de la obra en su singularidad categórica; o como objeto de la Sociología cuantitativa del arte, tal como la ha desarrollado Nathalie Heinich en Francia (Heinich 1998). En otros términos, la eliminación de todo rastro axiológico. Danto es consciente de ello y asume los hechos, pero se resiste a disolver la filosofía en sociología. De hecho ejerce una destacada la-

bor como crítico de arte vinculada a su trabajo filosófico. La particularidad de Danto a este respecto es que frente a los deconstructores de la estética que se centran en la liquidación de Hegel, en una secuencia que va del romanticismo, con Kant como precedente, a Heidegger (Schaeffer 1992), el filósofo norteamericano reivindica su figura y su estética la sitúa en el núcleo de su investigación.

La estrategia de Danto es clara y circunstanciada dentro del panorama artístico norteamericano. La legitimación por parte de la crítica de arte de la obra de Warhol, y en general de todo el *Pop Art*, pasaba indefectiblemente por desarticular la crítica que sustentaba el Expresionismo Abstracto americano, en tanto en cuanto suponía la apoteosis de la pintura y la abstracción como su culminación bajo la categoría del sublime. La base de esta crítica formalista estaba encabezada en América por Clement Greenberg. Esta crítica tiene en Kant su referente estético y Danto encuentra en Hegel su aliado frente a Kant en este panorama crítico americano. En otros términos, supone situar el debate crítico en la antinomia formalismo/*contenidismo*. Pero para llevar a cabo esta refutación se vale de una interpretación, digamos, *antihegeliana* de Hegel, que a su vez se enfrenta a una interpretación igualmente *antikantiana* de Kant.

En la estrategia político-estética desplegada por Danto el punto focal de este proceso se sitúa en la crítica del movimiento estético inglés representado por el círculo de Bloomsbury. El filósofo moral Georges E. Moore y el crítico de arte Roger Fry constituyen sus principales referentes a este respecto. Lo que les reprocha es su moralismo estético, que él denomina impropriamente esteticismo. Evidentemente éste se retrotrae a la sociedad victoriana de mediados del siglo XIX en su figura clave, John Ruskin. Lo que viene a argumentar Danto es precisamente que el abuso (del uso) de la belleza por parte del arte llevado a cabo por esta religión de lo bello conduciría con toda lógica, y con razón, a abusar (injuriarla) de la belleza en los inicios de los movimientos de vanguardia. Todo ello ha conducido a una tergiversación de la filosofía del arte como una estética política de la belleza. Así se vio cómo en la posguerra se dieron vinculaciones ilegítimas entre movimientos

de vanguardia y comunismo, entre radicalismo artístico y político, en la sociedad conservadora americana. Todo el esfuerzo de Danto, por tanto, va dirigido a deshacer el vínculo establecido por la modernidad entre arte y belleza, las «bellas artes», que implica desvincularlo de la moral en tanto en cuanto la modernidad estética anglosajona ha establecido un vínculo asimismo entre belleza y moral que ha determinado el mundo y el pensamiento artísticos en la segunda mitad del siglo XIX y sus prolongaciones en el XX. Es aquí que la “Vanguardia intratable”, es decir, Dadá y más concretamente Duchamp, cumple un papel histórico decisivo en el avance del análisis filosófico. De tal manera que afirma:

*De no haber sido, por ejemplo, por las vanguardias artísticas del siglo XX, casi con toda certeza los filósofos seguirían enseñando que el vínculo entre arte y belleza es conceptualmente riguroso. Hizo falta la energía de las vanguardias artísticas para abrir una brecha entre el arte y la belleza que antes habría resultado impensable, y que [...] siguió siendo impensable hasta mucho después de abrirse esta brecha, en buena parte porque se consideraba que el vínculo entre arte y belleza poseía la fuerza de una necesidad a priori* (Danto 2005, 68).

En este sentido, Danto verá en Warhol la clave de apertura de la posibilidad de desarticular definitivamente este error estético debido a un malentendido filosófico que él habría logrado poner al descubierto.

El crítico Roger Fry, y con él los modernos de Bloomsbury, habrían sido así víctimas de este error estético al juzgar las obras de los postimpresionistas en las primeras décadas del siglo XX, al considerar no sólo, con ser grave, que la pintura era cuestión de imitación de la naturaleza sino fundamentalmente porque supusieron que la finalidad de la misma era ser una manifestación de la belleza. Así, si bien es justa una apreciación estética respecto a la revalorización de los objetos rituales de los pueblos africanos o de otros pueblos primitivos como obras de arte, se ven conducidos a un error conceptual al fundamentarla en su virtual belleza que el crítico se esfuerza por hacer perceptible, como igualmente ocurría con los cuadros *fauvistas* de Matisse, por ejemplo. La belleza es difícil, como vendría a decir Sócrates al final del *Hippias Mayor*, y las obras de arte se



verían feas hasta que el crítico no diera con la vía de ver la belleza en el arte, una crítica concebida como el ejercicio paciente de un *saber ver*, máxima del formalismo, según el silogismo: si el objeto como producto de hacer humano es bello, es una obra arte. Y esta postura llega hasta Clement Greenberg quien señalaría, a este respecto, que todo arte verdaderamente original se vería al inicio como feo. Deshacer semejante silogismo, desmontar el *a priori*, es lo que según Danto lleva a cabo la "Vanguardia intratable" en su vertiente paradigmática de Dadá, cuya irreverente poética conllevará a que sus "[...] productos sólo por error puedan considerarse bellos"; lo cual supone "[...] su gran trascendencia filosófica frente al discurso tranquilizador según el cual, con el paso del tiempo, lo que había sido rechazado como arte por no ser bello acabaría cobrando carta de naturaleza como bello y sería reivindicado como arte" (Danto 2005, 91). Y, en efecto, Dadá alcanza este paroxismo en el arte al rebasar el límite de lo estético, a saber, la representación o la nuda presentación de lo repugnante. Aquello que es irreductible según la tesis de Kant a toda satisfacción estética. La legitimación de obras como las de un Damien Hirst en el panorama del arte contemporáneo sería muestra inequívoca de la asunción y triunfo del dadaísmo, expresado en esas poéticas de lo repugnante (y lo abyecto), sobre las estéticas dieciochescas. Afirma Danto que Kant habría visto la idea misma de un "arte repulsivo" como una contradicción en sus propios términos dado que, según su presupuesto, el arte tiene como propósito el de producir placer. Así que, interpretando a Kant, afirma: "[...] si una obra de mimesis representaba algo repulsivo, sería en sí repulsiva, contraviniendo su estatuto artístico, que por naturaleza aspira a complacer" (Danto 2005, 94). El trasfondo del análisis Danto a propósito de la estética kantiana se articula entonces para desvirtuar en su fuente la crítica formalista anglosajona. Por ello justamente se refiere al límite que en el interior de la propia teoría de Kant cortocircuita el proceso de estetización de un objeto en su representación. Un límite infranqueable en el que el procedimiento de la crítica formalista de la transformación de la percepción de lo bello es irreductible: neutraliza el discurso de la redención estética (Danto 2005, 91). En efecto, esto es lo que Kant viene a es-

tablecer en parágrafo 48 de la *Crítica del Juicio* (Kant 1990, 267-269), que se retrotrae en última instancia a un aspecto fundamental de la teoría de la mimesis de Aristóteles, según expone en el capítulo IV de la *Poética*<sup>2</sup>. Un límite antropológico pues que invalida la argumentación de una belleza temporalmente incomprendida, una estética en diferido, que sostenía aquella crítica.

Pero convendría, a este respecto, recordar cómo Konrad P. Liessmann señala la aporía estetizante que supone caer en la red conceptual de Kant para las poéticas artísticas de la Modernidad que neutraliza el carácter intratable designado por Danto:

*Los intentos de ciertos artistas de romper este círculo y provocar con su arte precisamente asco y repugnancia, son por consiguiente más que equívocos, pues el llamado entendido en arte reacciona con un enjuiciamiento de la calidad estética, es decir, no reacciona como se había deseado. Y precisamente aquel que ante tal provocación reacciona con repugnancia -es decir, según la intención del artista, que quería provocar- es tildado demasiado a menudo de inculto y enemigo del arte. Tal vez, de Kant podamos seguir aprendiendo que el juicio estético de hecho funciona y tiene que funcionar sin interés alguno, y que todos los intentos de engendrar mediante arte, algo distinto, como por ejemplo el asco, pero también consternación, tienen que caer en el vacío (Liessmann 2006, 32-33).*

Lo que viene a decirse es que paradójicamente el arte moderno actuando contra Kant no ha hecho más que superar al propio Kant reafirmando su mismo razonamiento. Dicho de otro modo, el Kant empírico, contextualizado por el gusto en las postrimerías del siglo XVIII, queda superado por el Kant filósofo del juicio de gusto: lo que se planteó como una limitación antropológica no resultó ser finalmente, tras el desarrollo de la "Vanguardia intratable", más que una limitación histórica.

Habría que considerar, no obstante, que el problema proviene sin duda de la lectura sesgada de la estética de kantiana que establece Danto. Ante todo, porque parece hacer caso omiso a la distinción entre lo agradable y lo bello propiamente dicho y centra su interpretación sobre la identificación de una y otra categoría, dando lu-

gar a una visión puramente hedonista de la estética en Kant y ello tergiversa su teoría, siendo en todo caso, como afirmó Adorno (Adorno 1980, 22), un “hedonismo castrado”. La explicación de la elección de lo repulsivo y abyecto por la «vanguardia intratable» frente a lo bello y sus consecuencias no debería partir simplemente desde el nivel puramente psicológico de la satisfacción perceptiva. Con ello evidentemente Danto quiere poner de manifiesto el firme carácter antiestético del estatuto artístico de dichas poéticas. Pero quizá en este sentido el propio Kant era antiestético. En todo caso, insistimos, lo bello no es reducible a lo agradable como desde luego Kant lo expresa de manera manifiesta en el párrafo 44 (Kant 1990, 250-260).

El problema del desinterés es decisivo porque es el fundamento en Kant de la libertad. Un arte agradable a la sensibilidad supone una determinación de los fines de los sentidos. Bello significa pues libre de la constricción de los intereses de los sentidos. Así pues, cuando Danto habla del concepto de belleza no significa lo mismo que para Kant. Y por ello mismo para este último la belleza es símbolo de la moralidad: la libertad de imaginación análoga a libertad de la razón, como rezaba el párrafo 59. Evidentemente Danto señala este fundamental aspecto y es entonces cuando procede a rechazar la otra vertiente de la crítica anglosajona: la función social del arte. En este sentido, señala cómo para el círculo de Bloomsbury, siguiendo los principios de Moore, el nexa entre belleza, bondad y arte es inextricable, de manera tal que perseguir la belleza a través del arte adquiriría el significado de moralizar el mundo. Un programa de civilización estética en el que “...no andaban tan lejos de Kant, a tenor de la conclusión a la que llega éste, a saber, que la belleza es símbolo de la moral, si bien en su caso la relación era una suerte de analogía” (Danto 2005, 88). Sin embargo, la apostilla con que acaba el párrafo no es en absoluto secundaria, como parece deducirse del hilo de sus argumentaciones en este aspecto, porque realmente lo que señalaría es que no es tanto con Kant sino con Schiller con quien estarían más próximos; aunque la vinculación de una utopía estética en la modernidad es de una compleja genealogía como se puede ver en Filiberto Menna (Menna 2001).

Así pues, a lo que pone fin el gesto de Duchamp (por ejemplo, poniendo bigotes a la *Gioconda*) es a la convicción de la salvación del mundo no por el arte sino por lo bello. Un arte antiestético, es decir, desagradable era la condición para redimir el arte de la subyugación a la falsedad a la que lo tenía sometido el complaciente mundo de la sociedad victoriana y eduardiana. Es pues un giro político de denuncia de alienación de la realidad por las élites burguesas. La gran conflagración bélica llevaría a un punto insostenible aquel credo del embellecimiento (ocultamiento) de la realidad: el horror era tan descomunal (sublime) que lo derrumbó. En el entramado argumentativo de Danto cumple así un papel nodal de la visión teleológica en la liberación del concepto de arte. Un arte que sigue siendo moral, de denuncia cívica, abre los contenidos materiales del arte a lo inhumano, lo abyecto, siguiendo así la estela del moralismo estético/artístico desde Ruskin: el arte no solamente puede ser sino que debe ser no bello, anti-bello, para ser moral, es inmoral que siga siendo estético; o es un imperativo moral que los artistas no pueden hacer obras de arte bellas para una sociedad inmoral. Siguiendo esta huella se legitimarían obras como la performance (registrada en video) titulada *Bossy Burguer* (1991) de Paul McCarty, no porque sean de una belleza insólita, como señala Danto que recibió la crítica de su momento prolongado el imperativo de Bloomsbury y por lo tanto moralmente provechosa la para la sociedad, sino porque su poética es moralmente bella; sería bello hacer un uso de lo repugnante con fines morales del bien social: la denuncia de los estereotipados cánones sociales y la obesidad de la sociedad de consumo. Y señala que esto puede leerse como un ejemplo de la hipotiposis kantiana, malinterpretando, a mi juicio, el párrafo 59 de la *Crítica del Juicio*, porque supone en última instancia reintroducir la heteronomía estética en un sentido que no es sino una expresión más del paradigma del moralismo estético de origen pitagórico-platónico tal como Armando Plebe lo determinó (Plebe 1961, 2).

De este modo, Danto plantea una dialéctica histórica de la modernidad. Porque a partir de aquí critica a Kant siguiendo a Hegel. La modernidad afirma la belleza (moral) del arte (de Kant al formalismo), luego la niega en (nombre de) la moralidad (de la vanguardia dadaísta al activismo)

y finalmente la sintetiza (la supera moralmente) omnicomprendivamente en el concepto lógico del arte (la filosofía analítica). Hay un final (lógico) del arte. La belleza es pues “finalmente” una opción más de las posibilidades del arte, conviviendo pacíficamente, sin contradicción, con lo repugnante o abyecto y otros sentimientos o emociones en cuanto posibles contenidos estéticos objetivos vehiculados por la obra de arte. Como ocurre con Kant, el Hegel de Danto es “antihegeliano”. Si respecto del primero lo bello queda limitado *de facto* a lo agradable, respecto de Hegel lo bello no es una categoría dialéctica del Espíritu (la manifestación sensible de lo absoluto o la idea), sino un contenido mental (de lo que piensa y lo que siente) del sujeto, o dicho de otra forma una inversión psicológica: “[...] si la belleza se percibe como un modulador en arte, entonces la maravillosa idea hegeliana -«La belleza artística nace y renace del espíritu»- se entiende a la perfección. Va de la mente del artista a la del espectador a través de los sentidos” (Danto 2005, 177). De este modo una concepción metafísica del arte es reconducida a una cognitiva del arte. Por lo demás, según señala T. Griffero, este proceso de reinterpretación tergiversada de Hegel tiene su origen entre sus propios epígonos, como se puede apreciar en la teoría estética de Friedrich Th. Vischer: “[...] dal momento che l’idea è ora ritenuta irrealizzabile e ben presto soppiantata da un più generico “contenuto de vita”, la bellezza artistica si reduce a mero effetto di superficie (“impressione d’insieme”) senza alcun corrispettivo interiore” (Griffero 1998, 82). De ahí que la considere como un modulador (junto a lo repugnante o la indignación) en la producción de la intencionalidad de la obra de arte, aquello que hace posible el éxito del significado de la obra, es decir, tiene un papel funcional interno en la obra de arte, no externo: la función social. A partir de estas constataciones, siguiendo el tema de este trabajo, lo que nos interesa no es desarrollar un análisis de la lectura de Hegel y Kant por parte de Danto, sino ver cómo se materializa esta teoría respecto de la cuestión de la legitimación crítica del arte. De este modo, viene a argumentar el valor de la belleza en el seno del Expresionismo Abstracto.

Bajo la interpretación política maniquea de Clement Greenberg, según nos cuenta Danto (Danto 2005, 205), la belleza queda subsumida en el *kitsch* bajo el fascismo y el sublime se erige

expresión de la vanguardia socialista, que llevaría a Barnett Newman a concebir el destino histórico del arte como una continua querrela entre tendencias formalizadoras e informalizadoras. El informalismo sería, podríamos decir por tanto, el *kunstwollen* del moderno, frente a la perfecta forma del *kunstwollen* clásico que, anacrónico, se convierte en vehículo estético de la ideología del fascismo. En otros términos, en la poética del Expresionismo Abstracto el sublime reemplaza a la belleza como fin esencial del arte. El problema entonces se desplaza a esta categoría limitadora del concepto de arte, constituyendo el mayor desafío para la belleza. El procedimiento metodológico es similar, partiendo del concepto kantiano, pasando por Burke y Lyotard, desemboca en una lectura contraria a Kant. En esta ocasión desciende lo sublime del ámbito de lo trascendental a mero contenido del asombro en la conciencia del sujeto, es decir, una sensación. Con ello no sólo desarticula el principio fundamental de un *kunstwollen* moderno plasmado en las obras del Expresionismo Abstracto, sino que la propia poética sea determinable como sublime. Así no es la consecución teleológica de la forma pura que se auto-expresa indiferente a un contenido referencial de una exterioridad a sí misma: el espíritu subjetivo que se hace presente desbordando todo límite formal, su representatividad como imagen. Pero ni siquiera la característica que lo define, es decir, que se pueda determinar como el vehículo de un contenido asombroso, en este caso la transmisión de una sensación de lo maravilloso de la plena conciencia de lo irrepresentable e ininteligible en lo exterior, la naturaleza, e interior, el ser racional del hombre. Por consiguiente, respecto al primer aspecto, analizando el cuadro *Onement I* de Newman, llega a la conclusión de que “La pintura abstracta no está desprovista de contenido. Lo que hace es permitir la presentación de un contenido sin los límites de la representación en imágenes. Por ello, desde el principio, los inventores de la abstracción *creyeron* [la cursiva es mía] que ésta estaba dotada de una realidad espiritual.” (Danto 2005, 220). Entonces lo sublime como contenido —sensación en la mente de asombro— puede ser el rasgo principal de esta poética pero no definitorio o excluyente respecto de otras cualidades estéticas, o moduladores, como precisamente la belleza.

Porque lo bello puede ser causa de asombro y de ahí que haya procedido a eliminar el sentimiento de terror como elemento necesario en la definición del sublime que en la lógica de su argumentación contradiría lo bello (Danto 2005, 217-218). Este es el caso de la relectura de la serie de *Elegy for the Spanish Republic* de otro de los destacados representantes del Expresionismo, Robert Motherwell, que es a la vez sublime y bello o sublime en tanto que bello.

En efecto, el análisis de la belleza estética en las imágenes no figurativas de la serie no se centra en la determinación de los elementos empíricos que la caracterizan, sino que la belleza de dichas obras se deduce de la conexión conceptual con el tema, esto es, la melancolía. De manera que, aun teniendo los cuadros de Motherwell una significación política, "Su patente belleza derivaba naturalmente del hecho de ser elegías, puesto que las elegías deben ser bellas por naturaleza. A nuestro juicio, la belleza de la elegía transforma de algún modo el dolor en algo soportable" (Danto 2005, 49). La belleza es pues interna y por ello "No hay que admirar los cuadros por ser bellos, sino porque el que lo sean está internamente vinculado con el referente y su modalidad" (Danto 2005, 164). Es decir, la belleza como modulador expresivo, su carácter agradable que incita a la calma, es adecuado al tema conceptual de la obra. Lo que se valora en la obra y la legítima no es la belleza, sino la adecuación a los fines significativos de la obra: la reacción ante los sucesos de la Guerra Civil y el derrocamiento de la república española, visto desde la distancia, no podría ser otra que la elegíaca y de ahí su belleza. Una belleza que nos capta inmediatamente, como confiesa (Danto 2005, 153), que requiere de tu atención, pero que sólo el análisis conceptual permite otorgarle su valor relativo, es decir, como modulador adecuado. Como se advierte, pese a que había sostenido que la belleza no era un requisito para el arte, la noción de "belleza interna" que desarrolla en el capítulo 4 parece indicar una matización de su postura anterior. En efecto, la belleza se convierte en determinadas obras en condición interna, intrínseca, de su determinación conceptual como obra de arte. Cabe, en todo caso, resaltar la argumentación del parágrafo al respecto, dónde la inconsistencia de lo bello queda manifiesta al determinarse

sin más como un sentimiento semejante a "...la repugnancia, el erotismo, la sublimidad, además de la piedad y el terror...", es decir su psicologización. Por otra parte, no deja de ser curioso que habiendo desautorizado la metafísica kantiana de la visión de lo bello, con su determinación de una "belleza interna" al concepto de arte en determinadas obras, al final se filtre de alguna manera la diferenciación de Kant entre belleza libre y belleza adherente. Porque en cierto modo podría leerse "interna" como "adherida". Y además es llamativo el que en determinados casos, "...sin saber por qué nada más verla e intuitivamente [Las Elegías por la República española] que era algo por lo que valía la pena pararse" (Danto 2005, 153) sea la modalidad de percatación de lo bello en el arte. Uno se pregunta, si lo bello es evidente como sentimiento de la estructura universal antropológica, entonces la sensación de admiración inmediata de bello ante la serie de Motherwell sería tan inmediata para un espectador medio como lo es la sensación al ver el arco iris, según su propia argumentación. Me temo que, ante la obra, la intuición que le llevó a detenerse no fue en cuanto especie humana impresionable ante la belleza natural sino como crítico especializado dispuesto *a priori* a ver allí una obra de arte y luego *a posteriori* justificarla intelectualmente. De manera que, efectivamente, puede que después de su argumentación mucha gente a quien pasara hasta ese momento desapercibida su belleza esté en disposición de apreciarla "intuitivamente" en estas obras y en otras que le parezcan similares. En cualquier caso, el sublime de la representación abstracta de la muerte, el final trágico de la república española, requería del tono elegíaco, de ahí la belleza de la serie, la representación de la muerte de un bello ideal político.

Una vez considerada la belleza aceptable en un concepto de arte, no como representación mimética de la belleza natural, sino en cuanto interna y funcional respecto de su significado, porque ni es superada por lo sublime abstracto, ni es antitética como en la injuria de la Vanguardia intratable, lo importante es saber cuándo es legítimo valerse de la belleza en el arte y cuándo un abuso. Entonces vemos que el criterio no es justamente autónomo sino heterónimo, la crítica estética es dependiente del criterio moral. Porque

"[...] es un error presentar como bello lo que clama, sino la acción, sí al menos a la indignación" (Danto 2005, 166). En este sentido, es un acierto en el caso de las *Spanish Elegies* haber hecho uso de la belleza. Pero no lo hubiera sido en el caso de *El Guernica*, por ejemplo, porque la inmediatez de los hechos no se adecúa a una actitud contemplativa de reflexión sobre la muerte, sino que requieren la implicación. El modulador en este caso es la indignación y Picasso, modulando su mensaje político a través de su obra mediante este grito de sentimiento de rabia acertó, de ahí su gran valor. Igualmente que en una obra como el *Vietnam Veterans' Memorial* en Washington de 1982 el uso de la belleza esté justificado, como consuelo o duelo de un suceso irremediable, pero no en el caso, por ejemplo, de las hermosas fotografías de Sebastião Salgado dónde, la cruda realidad coetánea queda embellecida, mostrando una disonancia entre la belleza exhibida y el contenido de dolor y sufrimiento ahí innecesario, que requieren moralmente la acción o la retórica de la indignación. En definitiva, para Danto la belleza, considerada empíricamente sensual, implica el goce y como tal es inmoral su modulación en toda producción de obras de arte que pretendan enmascarar la fealdad del mundo. Pero incluso en aquéllas ajenas al cinismo y la hipocresía se trataría de un error al introducir un elemento distorsionador del mensaje, provocando una falla en su significación. Por ello frente a la crítica radical heredera de los postulados de la "Vanguardia intratable" que deslegitiman todo uso de la belleza cabe la opción de la belleza, pero no al arbitrio del artista, sino lógicamente fundamentada en la adecuación expresiva de la significación intrínseca de la obra. En el marco de las tendencias del activismo político de finales de XX, Danto encuentra una legitimación cognitiva y moral para la belleza: el consuelo. Un consuelo que explicaría que la obra del período de Niza de Matisse no queda desvalorizada por su ilegítima barroca belleza, según la crítica vanguardista, sino que ésta, en cuanto goce estético, es un modulador interno adecuado a la significación de la obra como consuelo. Y se pregunta Danto ante la pertinencia de una poética que busca la construcción de una torre de marfil, de un santuario dónde el sufrimiento queda excluido: "Pero ¿qué hay de malo en crear un espacio de belleza en un mundo tan

cruel? Nada, sólo es un gesto profundamente humano de paliar el sufrimiento inexorable de la vida en el que la belleza es un bálsamo, como en las *Elegías*, supone un distanciamiento de la realidad" (Danto 2005, 169).

Las reflexiones estéticas de Danto se enmarcan tras la conmoción de los atentados de New York de 11 de septiembre, cuando obtiene la "...prueba de que la belleza en los momentos extremos de la vida está profundamente arraigada en lo humano" (Danto 2005, 51) y el arte ante acontecimientos tan descomunales recurre a la belleza para encarnar adecuadamente el sentimiento de tristeza, monumentos fúnebres dónde consolar el alma humana.

Visto en perspectiva, esta revalorización del esteticismo vinculado a situaciones consolatorias viene a inscribirse como un capítulo subsiguiente de la historia de la belleza melancólica, como lo Otro inalcanzable, de la que Winckelmann, al final de su *Historia del Arte en la Antigüedad* nos ofrece la imagen como la figura del hombre amado que parece percibir una mujer enamorada entre lágrimas en la vela del barco que ve alejarse desde la orilla sin esperanza de retorno (Winckelmann 2011, 194). Una figura melancólica que a través de Baudelaire, De Chirico, etc., marcan la modernidad. La crítica de arte bajo la filosofía analítica de Danto conduce a esta visión de la belleza estetizante marginal en el arte.

Precisamente la revocación del carácter nostálgico de la belleza en la modernidad (y en la posmodernidad) es la tentativa de Vercellone desde una perspectiva hermenéutica y no hedonista. Ambos coinciden en proponer la belleza como valor fundamental en la vida o en la existencia del hombre frente a la deconstrucción y denigración que han impuesto las tendencias vanguardistas del siglo XX sin la cual el mundo es insoportable. como posibilidad de procurar un hábitat agradable, placentero; o como posibilidad de un hábitat interpretable, comprensible.

En la tesis del filósofo italiano si la belleza languidece melancólica en la modernidad es porque ha sido prisionera del arte autónomo. Sería Warhol (y en general el Pop Art y el Neodadá) quien, con su poética y su obra, habría significado el punto de inflexión al provocar la transferencia de las formas del arte a la vida que habría quedado



infructuoso en las vanguardias. Supone el final de la estética como filosofía del arte autónomo. Tras la in-formalización llevada a cabo por las experiencias de las lógicas expresionistas y como colofón la abstracta norteamericana, la provocación del Warhol se convierte finalmente en la vía posible de re-mitologización del mundo, abriendo el camino de la nueva era de la globalización y suponiendo la cancelación del siglo XX, en la medida en que “Las nuevas divinidades mitológicas de Warhol están lejos de toda contracción idiosincrática, ajenas a toda profundidad psicológica: en su reiterativo presentarse, adornan el mundo” (Vercellone 2013, 195). La liberación del arte del mundo del arte, un arte que abandona los círculos cerrados de sus instituciones (museos, galerías, curadurías, academias...) y se haga comunitario, se expanda adornando con sus formas el mundo. En una lectura contraria a Danto, Warhol no representa para Vercellone la oportunidad de la semiotización del arte, sino de una nueva simbolización de la belleza. Si para Danto la belleza primera (la natural) es la determinante contra Hegel (pero admitiéndola, no obstante, como significación funcional en *el arte después del final del arte*, el cual fue decretado por el propio Hegel), para Vercellone la belleza de la naturaleza segunda (la del arte) es la determinante, como en Hegel, en la medida en que ésta engloba la primera naturaleza, entendida como *tecnépoietica*, tal como la filosofía presocrática a partir de Demócrito estableció el paradigma de *natura laborans* (Carchia 2002, 41-42), pero permite (contra Hegel ahora) invertir su transcurso teleológico al abrir la vía del *nostos* al saber técnico moderno que había sido escindido artificialmente en su olvido del origen en los inicios de la modernidad: su reencuentro goethiano con la morfología primordial. De ahí la fealdad del mundo, según Vercellone, de la implantación o la morfologización artificial del ambiente, del hábitat humano, de esa escisión, en definitiva, del arte estético esterilizado en el circuito cerrado que encapsula la belleza en un pasado remoto e inaccesible (melancólica) y la técnica científica volcada hacia el futuro gobernada por una Razón sin memoria. En suma, dos ámbitos autónomos con fines en sí mismos y vueltos de espaldas uno a otro. De ahí igualmente que Vercellone sólo pueda concebir la eficacia de la belleza simbólica

en el mundo, en cuanto valor esencial, disolviendo el arte autónomo: “[...] la eficacia del arte en el mundo, más allá de la condena kantiana a su ineffectividad, de la que, en realidad, ha surgido su esterilización en el circuito cerrado —eficaz y potente a su manera, por otra parte— del mercado del arte” (Vercellone 2013, 201). En tanto que para Danto la belleza, en cuanto valor esencial de la vida natural, debe quedar reducida a una parte circunstancial del arte autónomo para poder legitimar la libertad sus lenguajes.

El problema, en última instancia, que plantea la legitimación de la imagen artística, de la obra de arte, en Danto respecto de su valor es semejante, *mutatis mutandis*, a la postura de Séneca en la situación filosófica en el mundo de la cultura antigua respecto al valor intrínseco del contenido de la de las imágenes bajo el estoicismo ciceroniano, que señalara Panofsky (Panofsky 2016, 23-25). La solución de Séneca suponía la indiferencia del contenido de la imagen, su mera contingencia. Análogamente, la teoría de Danto conduce a una identificación/determinación *lógica* de la obra de arte, pero a costa de una indiferenciación de su valor intrínseco que sólo vendrá dado contingentemente desde del exterior. En nuestro mundo actual vemos que ello se produce por los círculos del arte al servicio del mercado. Así, llegados a este punto resulta que todo el esfuerzo crítico de lectura del objeto-imagen para legitimar su artisticidad, determinarlos como una obra de arte, no redundan paradójicamente en una valoración intrínseca de la supuesta obra frente a otros productos, sino que, en la praxis de una sociedad capitalista de consumo globalizado, dicho valor se transfiere automáticamente en la apertura de disposición para su convertibilidad en valor (extrínseco) en una burbuja financiera (autónoma) del mercado: el mundo del arte. Por supuesto no se trata de la intención Danto que, además seguramente, éste no es para él un problema propiamente filosófico. En cualquier caso, ello no quiere decir que no se percate de las consecuencias políticas, ya que la belleza como elemento expresivo adecuado en la obra de arte ante la perpetración de la barbarie es sin duda una respuesta política. Desde el punto de vista de la praxis, no deja de llamar la atención que la realización de la *obra de arte bella* esté circunscrita al arte público monumental

(memoriales elegíacos), porque aquí coincide con la apuesta de Vercellone.

Según el filósofo italiano, la tecnología sin *nostos*, es decir sin pasado, se manifiesta en lugares públicos indiferenciados, aeropuertos, estaciones, autopistas, los lugares, o no lugares, según refiere a Marc Augé (Augé 1993) que implican el extrañamiento (de un fluir sin referencia como el de los capiteles que impiden toda identificación, añadiría yo), de igual manera que en la alienación de las periferias urbanas. Lugares construidos bajo la racionalidad arquitectónica según el imperativo del funcionalismo obtuso (autorreferencial: la multiplicación del capital, especificaría yo). Así, frente a la barbarie de la tecnología (una tecnología de la “segunda naturaleza” que permite la destrucción masiva, solamente reservada anteriormente a las catástrofes de la “primera naturaleza”) “[...] que, inevitablemente, desemboca en la degradación y la anarquía del abandono” y concluye: “[...] un poco de belleza no haría ningún daño.” (Vercellone 2013, 202), parece suplicar a las corrientes neo-vanguardistas. La respuesta, al fin y al cabo, está en la misma *lógicamutatis mutandis* que la de Danto: la *monumentalización* de esos espacios, una llamada al ornamento como paliativo o redención de la tecnología funcionalista devastadora. La belleza como ornamento bajo la categoría del decoro: la adecuación de la conducta en el encuentro con el lugar construido. La re-significación arquitectónica del arte público a través del ornamento implicaría la humanización (el reencuentro de la primera y segunda naturaleza) en las actividades funcionales, burocráticas, piadosas, etc., que se desarrollan en esos edificios. Y resulta verdaderamente significativo lo contradictoriamente ingenuo del razonamiento cuando concluye así el párrafo donde explica su argumentación: “[...] el individuo es simplemente «acompañado» por el contexto monumental, el cual ofrece la escena y dictamina el tono de los comportamientos que se desarrollan en su interior. Por lo menos cuando uno de esos lugares desempeña su función y no alberga, por ejemplo, una visita turística, estos no son objeto de la conciencia estética.” (Vercellone 2013, 203). ¡Como si el turismo no fuera hoy una función práctica y utilitaria más que viene a colmar la industria del ocio!

En el fondo, se sitúa bajo el paradigma del embellecimiento como un eco tardío de los lamentos de un Ruskin, contra el que justamente protesta Danto. Y como tal, no se sustrae a la gran aporía que ha acompañado la utopía estética en su resolución en la modernidad desde Schiller hasta el surrealismo: o esteticismo político o politización de la estética. Lo cual se pone plenamente de manifiesto al ligar la apuesta por el ornamento en la obra pública a la reivindicación de un nuevo clasicismo. “Se trata de dar un paso más allá y aprovechar la cuestión, en toda su magnitud, así como el desafío que esta plantea. La propuesta —en una primera aproximación— sería entonces la de una nueva concepción de lo clásico, que no tema tener a la segunda naturaleza (en lugar de la primera) como su fundamento” (Vercellone 2013, 204). Justamente el programa del Movimiento Moderno. En definitiva, la propuesta, paradójicamente, para un programa que pretende deshacerse del arte autónomo, llega a la formulación de la estetización del Movimiento Moderno (en lo que parece ser, por lo demás, una lectura reductiva de Adolf Loos respecto del estatuto del ornamento en el seno del debate de fin de siglo, un complejo tema que aquí no podemos desarrollar).

Sea como fuere, frente a Danto, Vercellone aparece aquí bajo la exhortación de Dostoievski: la belleza salvará el mundo. Un proyecto que, paralela e independientemente a la idea curatorial a la que se refería Danto, hoy acentúa su presencia no sólo en el debate puramente filosófico o teórico-crítico del arte, sino en el amplio sentido estético que implica lo social, político y ecológico.

La simplificación de la declaración dostoievskiana como lema continuista del utopismo estético, que desemboca indefectiblemente en diferentes géneros de esteticismo, requiere prestar atención a algunas reflexiones que problematizan dicho dictamen. Así, desde una filosofía crítica del nihilismo contemporáneo, Stefano Zecchi denuncia el anti-humanismo radical de la mundialización de la tecnología que ha derivado en la indiferenciación de todo valor cultural, y por tanto del arte, en la circulación que homologa los diferentes niveles de los discursos o textos, desmaterializándolos en lo virtual del parámetro técnico-comunicativo. La expresión más lacerante

vendría puesta de manifiesto en la fealdad del mundo que alcanza su punto culminante (coincidiendo aquí con Vercellone) en los extrarradios de las grandes ciudades:

*La désolation d'une banlieue métropolitaine — espace du désastre urbain dans lequel on repousse les pauvres, les marginaux, les épaves de la société de consommation— correspond à l'obligation de vivre dans la laideur et, conséquemment, dans la vulgarité et la violence. On veut s'écarter de la laideur, on ne l'aime pas: on comprend alors l'agressivité de celui qui veut la détruire ou le sens de frustration de celui qui se soumet à sa violence (Zecchi 2002, 46-47).*

Lejos de una reclamación de un arte público regenerador a través de un restablecimiento crítico del clasicismo, la cuestión planteada por Zecchi trasciende la idea de una legitimación de la belleza en el arte público, podríamos decir. Más bien apela a la revocación del fundamento nihilista que ha aquilatado la modernidad desde un pensamiento que devuelva la dimensión de lo simbólico a lo imaginario. Se trata de repensar la belleza como categoría estética en su trama histórica desde la Antigüedad, e incluso extendiéndola a tramas no occidentales, que redimensione la belleza para desde ahí poder analizar cuál puede ser su funcionalidad en el mundo y su relación, vinculante o no, con el arte de las sociedades tardocapitalistas.

Esta constituye la voluntad de las investigaciones de François Jullien, acudiendo al pensamiento de la tradición china, para salir del impasse en que nos hallamos como resultado de la ofensiva del arte contemporáneo sobre lo bello que vierte la constante amenaza de la liquidación del arte mismo. Paradójicamente, señala con agudeza, cuando el arte (occidental) expulsa lo bello, la categoría para la experiencia de lo estético se ha mundializado a partir de la teorización de la cultura occidental, de manera que "L'ironie de l'Histoire est que, au moment précis où elle s'est mise à implorer, la catégorie du beau a fini d'uniformément s'imposer" (Jullien 210, 214). La consecuencia en Oriente (China, Japón...), y se podría extender a cualquier parte del globo, es que el arte confiado a esta categoría se ha vuelto ilegible para *sí mismo* y conjuntamente ha contribuido más a constituirse en barrera entre

culturas que en posibilidad de participación. La asunción además del arte contemporáneo globalizado destructor de la belleza, ahondaría aún más la distancia de su propia tradición artística, a cambio participa plenamente en el conjunto del intercambio cultural en el marco global de los mercados financieros. En definitiva, señala que la universalización de lo bello se ha llevado a cabo a costa de su devaluación categorial, de su simplificación en su traslación lingüística a otras tradiciones culturales, en un concepto tan insustancial como el *Kitsch*. El arte contemporáneo que rechaza lo bello, lo hace teniéndolo como referencia en su doble vertiente, por un lado como lo meramente placentero, por otro como profecía de salvación o su variante atenuada, la compensación. Devolver lo bello a su extrañeza es la vía de Jullien, devolver lo bello a su carácter inventivo, la cuestión radical: investigar las condiciones de posibilidad de lo bello, en el sentido de una nietzscheana genealogía (Jullien 2010, 211-213), donde pueda confluír las contribuciones de otras tradiciones culturales.

Es una línea conforme, entonces, a la que plantea Franco Rella frente a las lecturas simplistas del culto a la belleza, en que lo pertinente es preguntarse, pero qué belleza (Rella 2017, 9). No ciertamente el insípido ideal de lo bello, ni mucho menos el hedonismo consolador, sino aquélla que nos sitúa ante el enigma de la diferencia (Rella 1991), que indaga en el origen mito-poético de la ambivalencia de diosa Afrodita (Carchia 2002, 9-10). Venecia es bella porque lleva en sí la destrucción, es la extrañeza de algo que cautiva y espanta, nos dice Jullien (Jullien 2010, 88 y 216), porque los sucios y villanos inmuebles de ciertas construcciones prefiguran su muerte. Por eso Thomas Mann no escribió un mero relato, sino una teoría de lo bello y del amor, que nos cautiva y nos devora, del destino del hombre.

Es aquí justo donde se invierte adecuadamente la fórmula de Dostoievski: el mundo salvará la belleza. Así reza el título de un opúsculo del historiador del arte Salvatore Settis. En su caso, la conciencia patrimonial detecta perfectamente desde el punto de vista de la tutela que la muerte de Venecia no es su destrucción material exactamente sino el sometimiento al imperativo de su belleza, de la destrucción por la fagocitación

del turismo de masas al servicio del incremento infinito del PIB que sólo es posible precisamente porque Venecia es bella. Pero qué belleza. La misma que hace destruir la naturaleza al servicio de la belleza, esa que esquilmanos en búsqueda de materias primas para poder viajar en cruceros que ahogan las ciudades patrimoniales portuarias, por ejemplo, esa que invade costas porque son bellas, como Mallorca. Esa belleza en suma que sólo es bella, que como bien dice Rella “[...] l’arte solo bella è dunque l’assenza della vera bellezza, di quella verità che in qualche modo la deve attraversare” (Rella 2017, 24). Por ello, advierte bien Settis que “[...] la bellezza non salverà il mondo se noi non salviamo la bellezza” (Settis 2015, 19). El ejercicio de la tutela es una cuestión ética, que abarca hoy día a la par la belleza natural y artística en un todo indisoluble. La apuesta hoy no puede ser otra que ecológica, en el sentido de que la destrucción de la naturaleza no es sino la destrucción de ser humano como especie. Sin la ética ecológica el arte es solo bello: un objeto más de consumo, mera mercancía. Y el arte contemporáneo que hoy se legitima frente a la belleza, no lo hace frente a la belleza *kitsch*, sino paradójicamente frente a la belleza ecológica a la que debemos salvar, porque no es sino el reverso del objeto mercancía: el arte virtual financiero que promueve todo el arte *Kitsch*. Ambos se necesitan en la lógica implacable.

Así lo entiende Byung-Chul Han cuando analiza la sociedad de lo pulido, lo terso que rige el régimen estético de nuestras sociedades posmodernas. Una estética que aúna en su experiencia perceptiva los diseños de la moderna tecnología con las obras de arte contemporáneo como las de Jeff Koons (Han 2016). La coartada de la ironía, categoría crítica de la que ha abusado la crítica estética hasta la saciedad y la nimiedad, no basta para legitimar esa obra como arte. Precisamente, una de las urgencias del pensamiento estético hoy es elaborar una genealogía de la obra de arte tal como es esbozada por Giorgio Agamben. Porque no está nada claro que se sepa a qué nos referimos con la expresión obra de arte (Agamben 2017, 11). En el mundo de las creaciones como arte contemporáneo, las obras de arte bellas como las de Jeff Koons son el correlato exacto de las no-obras de los *performances* o las obras repugnantes y abyectas de Damien Hirst.

Lo que las une es que ambas se venden en el proceloso mercado del arte que no es nada irónico. La cuestión es por qué seguimos llamándonos con la noción arte, es una cuestión lógica o es una cuestión de valor, de legitimación ética y estética. Preguntarse por la belleza hoy es cuestionar el valor del arte. Porque la cuestión que debe ser tarea en el seno de una estética sociológica auxiliada por la historia social del arte es por qué las sociedades que paulatinamente abandonaron el culto de lo sagrado desde el Renacimiento fueron elaborando el concepto de arte bello, que sólo fue autónomo desde la Ilustración. A qué estrategia obedece esa autonomía que llegados los movimientos vanguardistas provocan la escisión de lo estético y lo artístico. Por qué, en definitiva, en la modernidad a medida que la belleza es despreciada, injuriada, por el arte, justamente lo bello no deja de ser un valor sino que se eleva en culto del modo de vida. Por qué lo bello degradado por el arte de vanguardia no se ha transferido como valor a la vida social, sino que es recogido como escombros y encumbrado a panacea en los ideales de las sociedades nihilistas de consumo. Por qué la búsqueda de la belleza otorgada como tarea al arte ha sido transferida al individuo narcisista como canon de éxito, de promesa de felicidad, para recoger el lema de Stendhal tan en boga hoy también. Por qué, como dice Byung-Chul Han, la belleza se ha vuelto, en el arte o no, pornográfica, para su consumo inmediato.

Porque la belleza tiene ese componente enigmático con lo erótico que no es sino el fundamento mismo de la vida. Las sociedades hoy que han abjurado de lo utópico, del diseño estético en el sentido de Giulio Carlo Argan (Argan 2010), que han abandonado los ideales de un perfeccionamiento ético y, por ende, comunitario lo declinan en el individuo particular, se vuelve estético, sólo estético. Ya que ser más perfectible moralmente es totalmente inútil me vuelco en mi perfeccionamiento estético que pone a mi alcance toda la industria del progreso tecnológico en cosmética y cirugía. El progreso que no puede hacernos seres más éticos puede en cambio hacernos más hermosos, más atractivos, más pornográficos. La belleza es promesa de felicidad estética, nos hará más consumidores y más consumibles. Sin embargo, la idea de Stendhal de la belleza como promesa de felicidad no es

tanto la salvación del mundo, sino que plantea un destino del hombre, como además prueba que Nietzsche (Nietzsche 1996, 120121) aludiera a esta fórmula de Stendhal frente al Kant del hedonismo emasculado, relacionándolo con el mito de Pigmalion. La cuestión, finalmente, responde a la duda que asalta a cualquiera que se siente atraído por la belleza ajena, qué grandeza, qué felicidad, si además fuera ético... porque también

te puede conducir al abismo. El arte no ha hecho más que plantear este interrogante en el desafío del destino humano. La crítica de arte que no se ampare en unas categorías estéticas, la belleza principalmente, con un arduo trabajo de interpretación para el momento histórico que vivimos no hace más que hacerse partícipe del nihilismo que invade nuestro mundo.



## NOTAS

<sup>1</sup> En concreto se refiere al sentido de "abuso" otorgado a la palabra francesa *injuriée*, siguiendo la norma de la

traducción en inglés "*to abuse*", en vez de por injuriada como es canónico en las traducciones españolas.

<sup>2</sup> "Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo

aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres" (Aristóteles, 1974:136).

## REFERENCIAS

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
- Aristóteles. *Poética*, Editado por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Agamben, Giorgio. "Archeologia dell'opera d'arte." In *Arte e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, 7-28. Venecia: Neri Pozza, 2017.
- Argan, Giulio Carlo. *Lo artístico y lo estético*. Madrid: Casimiro, 2010.
- Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Badiou, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.
- Carchia, Gianni. *L'estetica antica*. Bolonia: Il Mulino, 2002.
- Clair, Jean. *Considérations sur l'état de beaux-arts. Critique de la modernité*. Paris: Gallimard, 1983.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Ferry, Luc. *Le sens du Beau. Aux les origines de la culture contemporaine*. Paris: Le Livre de Poche, 2017.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Griffero, Tonnino. "Storia dell'estetica moderna." In *Estetica, categorie, bibliografia*, editado por Sergio Givone, 1-128. Florencia: La Nuova Italia, 1998.
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2016.
- Heinich, Natalie. *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: Minuit, 1998.
- Hickey, Dave. *The Invisible Dragon. Essays on Beauty*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Jullien, François. *Cette étrange idée du beau*. Paris: Grasset, 2010.
- Kacem, Mehdi Belhaj. 2010. *Inesthétique et mimesis. Badiou, Lacou-Labarthe et la question de l'art*. Fécamp: Lignes.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Ed. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.
- Marquard, Odo. *Estetica ed Anestetica*. Bolonia: Il Mulino, 1994.
- Menna, Filiberto. *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*. Milán: Editoriale Modo, 2001.
- Michaud, Yves. *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.
- Newman, Barnett. "Lo sublime es ahora." In *Escritos escogidos y entrevistas*, 214-218. Madrid: Síntesis, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de moral: un escrito polémico*. Madrid: Alianza, 1996.
- Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Plebe, Armando. "Origni i problemi dell'estetica antica." In AAVV. *Momenti e problemi dell'estetica. Vol. I, Dall'antichità classica al barocco*. Milán: Marzorati, 1979.
- Rella, Franco. *L'enigma della bellezza*. Milán: Feltrinelli, 1991.
- Rella, Franco. *Quale bellezza?* Nápoles: Orthotes, 2017.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Adiós a la estética*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- Settis, Salvatore. *Il mondo salverà la bellezza? Responsabilità, anima, cittadinanza*. Milán: Ponte alle grazie, 2015.
- Vercellone, Federico. *Más allá de la belleza*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

Winckelmann, Johann J. *Historia del Arte en la Antigüedad*. Madrid: Akal, 2011.

Zecchi, Stefano. "La beauté moderne existe-t-elle?"  
In *Utopia 3. La question de l'art au 3<sup>e</sup> millénaire*.

*Généalogie critique et axiomatique minimale. Actes du colloque international-Université Paris VII – Université de Venise*, edited by Ciro Giordani Bruni, 41-47. Paris: GEMRS, 2002.

# FRAGMENTO / POLÍTICA / REPRESENTACIÓN: CONTACTOS (1970) DE PAULINO VIOTA<sup>1</sup>

Rubén García López  
Universidad de Valparaíso

Data Recepción: 2019-04-23

Data Aceptación: 2020-04-08

Contacto autor: [ruben.garcia@uv.cl](mailto:ruben.garcia@uv.cl)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9266-5699>

## RESUMEN

Pieza clave del cine independiente español del tardofranquismo, *Contactos* es uno de los filmes españoles más rigurosos en su articulación de las relaciones entre forma cinematográfica e ideología, entendidas desde un punto de vista acorde con el materialismo propugnado por los *Cahiers du Cinéma* de la época. Se considera aquí esta relación, así como la también existente con el pensamiento del escultor Jorge Oteiza, atendiendo principalmente a los elementos que separan el filme de Paulino Viota de los mismos. Principalmente, para ello se recurrirá tanto a las reflexiones de Raúl Ruiz sobre la dialéctica fascinación/distanciamiento, así como al análisis de la otra dialéctica existente en el film entre fragmento y sinécdoque, central para la comprensión de un dispositivo que se comprende al mismo tiempo como ruptura de la representación y como representación ideológicamente determinada, inmersión tan sensorial como intelectual que logra evidenciar en sus mecanismos las prohibiciones políticas de tipo estético que determinaban profundamente la producción cinematográfica del periodo.

Palabras clave: política, representación, fragmento, sinécdoque, Paulino Viota

## ABSTRACT

A seminal work in independent Spanish cinema of the late Franco years, *Contactos* is one of the most rigorous Spanish films in articulating the relations between ideology and cinematic form, understood in terms of the aesthetic and political materialism of the *Cahiers du Cinéma* of the time. That relationship is considered here, in addition to links with the thinking of the sculptor Jorge Oteiza, with the main focus being on the aspects that make Viota's film differ from these points of reference. Raúl Ruiz's thoughts on the dialectics between fascination and distancing are considered and an analysis provided of the film's other dialectics between fragment and synecdoche. This is a topic central to the understanding of a film that is, at the same time, a fracture of representation and an ideologically determined representation, an immersion as sensorial as it is intellectual, which reveals in its formal mechanisms political prohibitions of an aesthetic nature that profoundly influenced cinematic production of the period.

Keywords: politics, representation, fragment, synecdoche, Paulino Viota

*Contactos*, largometraje realizado en 1970 por un joven de 22 años llamado Paulino Viota, constituye uno de los hitos del cine independiente español, el nombre que algunos críticos a finales de

los sesenta (Molina Foix 1968, 72-76) dieron a la producción cinematográfica de varios cineastas, realizada con frecuencia sin permiso o financiación estatal e incluso sin existencia legal, a lo largo

Fig. 1. Viota, Paulino, *Contactos*, 1970. 64'Fig. 2. Viota, Paulino, *Contactos*, 1970. 64'

de la última década de existencia del franquismo, habitualmente en formatos subestándar<sup>2</sup>. Aunque tradicionalmente este cine se haya visto muy minusvalorado por lo que Marta Hernández denominará “el aparato cinematográfico español” (Hernández 1976), en los últimos tiempos ha habido una reivindicación decidida de algunos de sus títulos, principalmente largometrajes que constituyen piezas clave de la cinematografía española más arriesgada y experimental, como ... *ere erera baleibu izik subua aruaren* (José Antonio Sistiaga, 1968-1970), *Umbracle* (Pere Portabella, 1972), *La celosía* (Isidoro Valcárcel Medina, 1972), o la propia *Contactos*, incluida junto a los filmes de Portabella y Sistiaga entre las cien mejores películas españolas por una reciente votación de la revista *Caimán*<sup>3</sup>. Fue asimismo una de las obras escogidas por la fundamental *Antología crítica del cine español 1906-1995* (Pena 1997, 677-679), y es rara la historia del cine español que no la considere aunque sea de pasada, siendo además reconocida por algunos autores extranjeros como Noël Burch o Pierre Léon (Léon 2014)<sup>4</sup>. En la última década, fue restaurada gracias a una colaboración entre la Filmoteca Española y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, proyectándose en festivales como el FID Marseille, la Viennale o Punto de Vista en Navarra, amén del Jeu de Paume en París, el Lincoln Center de New York, el Círculo de Bellas Artes madrileño o la Filmoteca de Santander, ciudad natal del realizador, siendo además editada en DVD junto a la restante filmografía de Viota<sup>5</sup>, asimismo objeto de un libro colectivo reciente (García López 2015).

La gran singularidad de *Contactos* procede de su enorme coherencia entre sus planteamientos económicos, ideológicos y formales, una propuesta muy poco habitual en el contexto del cine español, e incluso internacional, del periodo. *Contactos* es un peculiar filme político y su comprensión precisa tanto analizar su relación con su contexto social como el modo en que su articulación formal pretende ser un elemento en sí mismo ideológico, planteamiento estético que también encuentra su fundamento en elementos como el auge del pensamiento marxista en Europa y su vinculación en los años sesenta al estructuralismo, la semiótica y la crítica cinematográfica francesas.

### 1. Génesis

*Contactos* se rueda en mayo de 1970, aunque se desconocen las fechas exactas y el número de sesiones de rodaje, presumiblemente escasas. Fue realizada clandestinamente sin pedir cartón de rodaje y filmada en 16mm, partiendo de un presupuesto inicial de 25000 pesetas aportadas por la madre de Viota, escasez presupuestaria que no permitió el uso de *travellings* para los desplazamientos de la cámara, realizados con silla de ruedas en los exteriores y a pie, cámara en mano, en los interiores<sup>6</sup>.

El copión de *Contactos* fue montado por Viota y Guadalupe G. Güemes, actriz protagonista del filme, alumna de interpretación de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y pareja del cineasta<sup>7</sup>, en junio, en una visionadora sin motor propiedad de Juan Tamariz, alumno de dirección



de la EOC por aquel entonces, antes de comenzar, poco antes del 24 del mismo mes el trabajo de doblaje y sonorización en una tienda llamada CEHASA<sup>8</sup>. Viota, Güemes y el técnico de la tienda harán todos los trabajos incluyendo el montaje del negativo, labor que solía realizarse en los laboratorios pero que, por la escasa cantidad de planos a montar, se decide ejecutar en la tienda, que ofrece un precio mucho más asequible<sup>9</sup>. La primera copia se proyectó de forma privada en torno a finales de octubre en CEHASA, con público externo en al menos una ocasión: como mínimo Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha, Emilio Martínez Lázaro y Augusto Martínez Torres, los dos primeros críticos de la revista *Nuestro Cine* que en la década siguiente serían figuras centrales del Nuevo Frente Crítico, el colectivo Marta Hernández y la revista *Contracampo* (López Sangüesa 2019, 5-93), y los siguientes figuras conocidas del cortometraje independiente madrileño. El estreno público tendría lugar al mes siguiente, en la 2ª Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, proyección sobre la que escribirá Llinás en el que acabó siendo último número de *Nuestro Cine* (Llinás 1971)<sup>10</sup>.

Para entender no obstante la singularidad de *Contactos*, es más útil considerar su proceso de escritura. Esta comienza a inicios de 1969, siendo escrito el primer borrador, titulado "Síntesis" (en adelante C1), por Javier Vega, primo de Viota y colaborador en *José Luis* y *Fin de un invierno*. En ese momento, C1 es una película compuesta por como mínimo ocho planos-secuencia de diez minutos de duración<sup>11</sup>, y ya cuenta la misma historia de *Contactos*: una joven (Tina) llega a Madrid, se instala en una pensión y empieza a trabajar de camarera, tras lo cual inicia una relación con otro inquilino de la misma pensión (Javier), militante antifranquista al que incorpora a su mismo trabajo, al tiempo que se prostituye con un cliente del restaurante. El uso del plano-secuencia sí difiere grandemente del que acabará caracterizando a la película: la cámara tiene una gran movilidad y cada plano reúne escenarios de diversa índole, generalmente explorados a fondo: así por ejemplo un plano puede empezar en la calle, entrar a un edificio, luego a una casa y finalmente a alguna habitación, o en un restaurante explorar cocina, mostrador, comedor, lavabo, etc., utili-

zando para ello todas las escalas de planos, desde generales a detalles.

El desarrollo de C1 continúa a lo largo del año, pero termina estancándose en verano. Vega escribe otro borrador con un planteamiento distinto, en el que entre otras cosas los planos-secuencia dejan de ser imperativamente de diez minutos e incluso se abandona su uso en algunos momentos, al tiempo que el empleo de la elipsis se radicaliza, con grandes cambios argumentales entre secuencias que buscan la confusión del espectador. Esta propuesta empero no prospera, de manera que el giro fundamental llegará por la aportación de Santos Zunzunegui, que bajo el título "Cinema" (C2) reúne varias escenas, planos-secuencia de duraciones diversas si bien predominantemente breves, que recogen pequeñas acciones o gestos, y a las que se suman algunas otras de José Ángel Rebolledo, pensadas todas para ser alternadas con lo ya existente<sup>12</sup>. La concepción del plano-secuencia se reafirma en la voluntad de constreñir su omnipotencia habitual: al estar cada secuencia compuesta por una única toma, sin otras en consecuencia para recoger lo que queda fuera de campo, el off cobra un gran protagonismo, y los tiempos muertos y hechos enigmáticos se potencian. Esta era una tendencia que ya se había ido haciendo presente en el desarrollo de C1, pero la nueva aportación radicaliza la propuesta estableciendo con rotundidad la fragmentación como constante formal del filme.

En efecto, en el diseño de movimientos de cámara y puesta en escena elaborados por Viota a partir de C1 se tendía en algunas ocasiones a reducir o dejar en fueracampo la gran cantidad de elementos aportados por el guión. Desde el primer momento interesa a Viota el espacio vacío y la potenciación del espacio off, pero en aquella fase parecen deberse a la idea de que es imposible que en la filmación de una realidad determinada durante diez minutos todo sea interesante. La radical articulación de que serán objeto en *Contactos* no se planteará decididamente hasta la entrada de Zunzunegui en el proyecto y, finalmente, hasta la decisión de filmar los interiores aprovechando sus patios y ventanas, la cual sin duda, por coherencia formal, afectó al modo de filmar los restantes escenarios e incluso reducir su número.



Fig. 3. Viota, Paulino, *Contactos*, 1970. 64'

En el guión final (C3), elaborado por Viota aproximadamente en abril de 1970 (Vega, Zunzunegui y Viota 2015, 335-392)<sup>13</sup>, la cámara todavía sigue a los personajes, recorre pasillos, entra en habitaciones, se aleja o acerca a los personajes, etc., mientras en *Contactos* solo se desplazará de forma lateral, manteniéndose a una distancia prudencial de los actores, muy a menudo encuadrados en plano medio, americano o general<sup>14</sup> (fig. 1). Las dos casas utilizadas permiten el rodaje de los interiores desde un patio facilitando con ello los citados desplazamientos laterales, pero también que durante estos se pierda de vista a los personajes, cubiertos completa o parcialmente por marcos o tabiques (fig. 2). Este planteamiento se hará extensivo a los otros dos escenarios: los diversos exteriores presentes en C3 se reúnen en uno solo, pero dividido en tres zonas cuya unidad tardará en establecerse, y el restaurante pasa a ser el único escenario filmado siempre del mismo modo, con un plano fijo que registra un trozo de pared y una puerta batiente que da paso al comedor (fig. 3).

Con esto, el trabajo de cámara y montaje adquiere una radicalidad inesperada, al repetirse además idénticas posiciones y encuadres y ser imposible el seguimiento más allá de puertas y paredes. La brutalidad de las elipsis, que deja sin conocer rasgos fundamentales de la trama, perdidos en una distancia entre secuencias siempre imposible de determinar, se ve replicado por el doble ejercicio del fueracampo: el exterior a los bordes del encuadre y el interior, generado por los límites espaciales. El contexto físico se impone: cuando un personaje entra en su habitación

no hay montaje que permita el corte a su interior, de modo que el encuadre se sostiene hasta que el personaje reaparezca, dejando al espectador entretanto ante la visión de un pasillo vacío. De esa manera, los momentos faltos de presencia humana serán numerosos, y lo que se hace allá donde la mirada no alcanza, secreto, muchas veces imposible de saber<sup>15</sup>. Si el cine llamado "clásico" de Hollywood (aunque no solo él) tenía la tendencia a "representar la omnisciencia narrativa como omnipresencia espacial" (Bordwell 1996, 161), de modo que la cámara ostentaba el poder de registrar el lugar que quisiera cuando quisiera, colocando al espectador siempre en la mejor posición posible para presenciar los acontecimientos en cuestión, Viota elimina tal omnisciencia reduciendo los espacios, la movilidad de la cámara y la amplitud de la mirada, muy a menudo acotada por marcos diversos (de puertas, ventanas o pasillos) en manifiesta acción de reencuadre<sup>16</sup>.

## 2. El anti-Oteiza

A cada reescritura del guión, en consecuencia, la cantidad de información disponible para el espectador se había visto reducida, culminando en una película donde la mayoría de hechos fundamentales tienen lugar fuera de campo y las repeticiones, reiteraciones y redundancias no ya narrativas sino también formales tienen el efecto de acabar llamando la atención sobre la propia formalización de la película, de un modo que el propio Viota (y con él muchos comentaristas posteriores) explicaría mediante la influencia de una de las referencias fundamentales del filme, el escultor vasco Jorge Oteiza.

*En Quosque Tandem...!, Oteiza explica una idea que nos conmocionó a Santos y a mí profundamente: la de que bastan tres golpes para extraer lo figurativo de un bloque de madera. Esta era una idea que estaba muy ligada a esa búsqueda de que la forma sea perceptible, visible. Hay un ejemplo concreto en la obra de Oteiza, la figura de un rostro humano, en concreto de un apóstol, que hizo para una iglesia en el País Vasco. La idea era que cogía un trozo de madera y, dándole sólo tres golpes, de una determinada manera, conseguía sugerir la cabeza de una persona. De este modo también quedan muy visibles los tres golpes del martillo, del instrumento. Es decir, el elemento formal, al ser muy sencillo, no*

desaparece, queda evidenciado. Y eso, tal cual, es *Contactos* (Adell 2011)<sup>17</sup>.

Tres golpes en Oteiza, treinta y tres planos-secuencia en Viota, de duraciones muy diversas, de diez minutos a cuatro segundos, cortando pedazos de tiempo de las vidas de sus protagonistas, a veces útiles para entender su situación, otras absolutamente irrelevantes, otras aparentando cierta imprecisa importancia. Al igual que las paredes y puertas bloquean nuestro deseo de saber qué pasa al otro lado, el trabajo formal de *Contactos* se experimenta en ocasiones como un obstáculo para la comprensión de lo que sucede. Antes que la potencia del plano-secuencia y del montaje, interesa a Viota la forma en que nunca pueden no dejar algo de lado. Su impotencia.

Es en este punto que podemos empezar a intentar entender la dimensión política de *Contactos*, que podría introducirse por la comparación con la propia obra de Oteiza y sus planteamientos teóricos. Con su autodenominada "ley de los cambios", Oteiza había aportado una idea que, aunada al interés por las obras de pintores como Malévich o Mondrian, prendió con intensidad en Viota y Zunzunegui. Según el vasco, el arte comenzaría por una primera fase que partiría de un cero en busca de una ocupación del espacio, un acto de expresión y comunicación que se vería progresivamente sucedido por una segunda fase basada ahora en la desocupación del espacio, donde el arte deja de ser expresión y donde si antes "consideraba una nada como punto de partida, considera [ahora] una nada como punto de llegada" (Oteiza 1994, 72)<sup>18</sup>.

Para Oteiza, el arte debía seguir este proceso de vaciamiento expresivo, esta "estética negativa"<sup>19</sup> que en efecto coincide con la de *Contactos*, con su simplificación de movimientos de cámara, reducción de espacios y limitación del acceso a los mismos, sofocamiento de la gestualidad física y entonación verbal, con su ausencia de color y contados sonidos, con todo el trabajo en suma que en la película hay de reducción de elementos. Ahora bien, el apagamiento expresivo en Oteiza tenía un destino: hacer desaparecer el arte para generar un hombre. El fin del arte servía para crear un pueblo, gestado en ese espacio vacío abierto para acogerle, para crear en él el final del miedo a la muerte, ese sentimiento



Fig. 4. Ford, John, *The Searchers* [título de la versión en español, *Centauros del desierto*], 1956. 119'

trágico de la vida que, para Oteiza como para Unamuno, atenaza al hombre impidiéndole una vida plena, y crear por ello al fin un alma, el alma de un pueblo. La teoría artística de Oteiza no busca sino una solución para el problema unamuniano y una explicación del alma vasca. En el apagamiento expresivo, lo que hay es un hombre que empieza a habitar poco a poco el vacío, un vacío acogedor, protector, que hace al hombre vivirse a sí mismo y no sentir ya la necesidad de la expresión, en realidad una necesidad del miedo más que de la vida (Oteiza 1994, 75-78). El vacío de las cajas metafísicas de Oteiza está hecho para el hombre, para acogerle, para protegerle, es un vacío que abre en su espíritu un espacio de protección, le convierte en hogar de sí mismo, le da propiamente un alma. Como los pasillos de Yasujiro Ozu o los marcos de John Ford (otras dos referencias de Viota), reconoce la angustia, pero para darle cobijo.

El vacío de los planos de *Contactos* no es acogedor. La puerta que enmarca a Ethan Edwards en el célebre plano final de *The searchers* (John Ford, 1956) (fig. 4) remarca su permanencia en el afuera de la comunidad, pero también permite reconocer y con ello abrazar esa soledad, llamar nuestra atención sobre ella, es decir atender y mirar aquello que la comunidad olvida. Igualmente los espacios en Ozu, de una gran autonomía, puntúan y pautan la vida de sus ocupantes, introducen un equilibrio que muchas veces está ausente de sus existencias. Los reencuadres de Ozu rescatan una armonía y aseguran un acogimiento, algo que de ningún modo harán los de Viota. Los planos de *Contactos* cercenan sistemáticamente el poder y libertad del espectador y en la periferia de sus encuadres solo podemos

encontrar espacios grises e inhóspitos. *Contactos* es una máquina de angustia, cuyo vacío no está hecho para ser habitado sino para habitar, para inundar el corazón de los que viven en él y llegar a quienes lo contemplan. El vacío de Oteiza es un vacío donde se gesta un alma, el de *Contactos* es el vacío donde este alma se aplasta, no propiamente un vacío sino una forma que dirige y aboca hacia él, no ya un vaciamiento del espacio o de la forma sino, a través de estos, de los individuos que lo habitan. *Contactos* es la expresión de esa destrucción de todo lo vivo, la muerte de verdad trabajando, no el fin del miedo a la muerte sino el ejercicio libre y pleno de su acción, el registro de su obra. Por ello años más tarde, Viota reflexionaría que “*Contactos* es *Crónica de Anna Magdalena Bach* (Chronik der Anna Magdalena Bach, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, 1968) sin Bach, sustituyendo la música genial del cantor por la atmósfera oprimiente del franquismo; sustituyendo el placer incesante de la escucha de la película de Straub, por la rutina opresiva de la vida bajo Franco” (Viota 1998, 112).

### 3. Una película marxista

Tras la realización de *Contactos*, Viota y Zunzunegui, con la ocasional ayuda de otros amigos, escribieron una serie de textos para acompañar las proyecciones del filme. Todos ellos insisten en la explicación de su dispositivo fílmico como uno destinado a explicitar los mecanismos de producción del discurso cinematográfico y, más aún, a romper con la alienación de la ilusión cinematográfica. Con ello, los autores se situaban inequívocamente en sintonía con el cine y la crítica materialista defendidos en aquel entonces por la revista *Cahiers du Cinéma*, que a partir de 1963 había empezado a pensarse como “instrumento de combate” (Anónimo 1963, 1) y abierto a líneas teóricas hasta entonces poco presentes en sus páginas: el marxismo, el psicoanálisis, la semiótica y el estructuralismo. Althusser, Lacan, Barthes o Lévi-Strauss se habían convertido en referencias fundamentales para el sector más trascendental de la crítica francesa, y en su mayoría llegarán también a Viota y Zunzunegui, lectores fieles de la revista<sup>20</sup>, cuya voluntad de anar reflexión formal e ideológica suponía la posibilidad de superar el debate entre cinefilia y contenidismo que ca-

racterizó la larga polémica entre las revistas españolas *Film Ideal* y *Nuestro Cine* durante los años sesenta. Como muchos cinéfilos de la década, la ideología antifranquista y crecientemente marxista de los dos amigos les acercaba a la segunda, pero el cine que más apreciaban era el defendido por la primera, que además prestaba una mayor atención a las formas cinematográficas, mucho más preocupada la otra por la idoneidad de su dimensión discursiva. La nueva crítica cahierista permitía establecer vínculos directos entre forma e ideología, de manera que la reflexión sobre la primera no quedaba en un mero plano estético y la segunda en otro discursivo, generando una suerte de programa para, desde la primera, poder intervenir en la segunda.

Un texto fundamental en este programa materialista, de clara raigambre althusseriana, lo constituye el célebre “Cinéma / idéologie / critique”, escrito por Jean-Louis Comolli y Jean Narboni en 1969, donde se categorizan los diversos modos de relación entre cine e ideología, dando sitio tanto a John Ford como a lo que será *Contactos*, fácilmente ubicable en la categoría B, que define a los filmes políticos al nivel tanto de los significados, mediante un “tratamiento explícitamente político de uno u otro tema”, como de los significantes mediante una “deconstrucción crítica del sistema de representación”, y configurándose por lo tanto como la única categoría que a juicio de los autores tendría “alguna oportunidad de ser operativa contra (en) la ideología dominante” (Comolli y Narboni 2008, 79)<sup>21</sup>. *Contactos* en efecto tendrá un tratamiento político de su tema (al menos dos personajes son militantes antifranquistas, posiblemente comunistas, y las penurias de la condición obrera son el determinante fundamental de la pareja protagonista), pero también planteará una labor política a nivel formal. Inspirados en la afirmación de Mao de que en las concepciones sobre el desarrollo del universo existían dos concepciones enfrentadas, la metafísica y la dialéctica (Zedong 1976, 334)<sup>22</sup>, la cinefilia materialista establecerá un enfrentamiento entre idealismo y materialismo estéticos cuyo gran nombre va a ser el de Bertolt Brecht, para el cual, según Barthes, el arte debía ser una “anti-Physis”, una lucha contra «la falsa Naturaleza burguesa y pequeño-burguesa: en una sociedad aún alienada, el arte debe ser crítico,

debe cortar toda ilusión, incluso la de la “Naturaleza”» (Barthes 2009, 114). Tal como afirmará Marta Hernández, «la confusión entre el signo (la llamada “imagen”) y la realidad significada (lo “representado” por esa “imagen”)» (Hernández 2016, 49) será en consecuencia entendida como la característica esencial del idealismo estético, y aquello contra lo que debían luchar el cine y crítica materialistas.

La estrategia de Viota presenta notables diferencias respecto a los cineastas citados (a los que podría sumarse el Godard de la época, entonces en el Grupo Dziga Vertov), ya que el distanciamiento de *Contactos* no solo no va en detrimento de su dimensión emocional sino que, muy al contrario, busca una inmersión absoluta en el inhóspito universo que representa. Dicho de otra manera, los procedimientos distanciadores de *Contactos* son la condición de la inmersión en la película, los pilares de sus mecanismos representacionales. Para entender este proceso, puede ser útil recordar estas palabras (muchas décadas posteriores) de Raúl Ruiz:

*[el distanciamiento] es indispensable no sólo para captar racionalmente una película (...) sino también para vivir los hechos de la película en toda su complejidad. No olvidemos que vivir una obra de arte no consiste sólo en estar fascinado por ella, en enamorarse de ella, sino también en comprender el proceso del enamorarse. Para eso necesitamos la libertad de alejarnos del ser amado, cosa de volver mejor a él, libremente. El encuentro amoroso con una obra de arte es una práctica erótica que se resume en esta fórmula: amar te hace inteligente –lo que contradice aquella según la cual el amor aturde como un bastonazo en la cabeza (Ruiz 2013, 187)<sup>23</sup>.*

Por supuesto, el propio Ruiz es consciente de lo poco que esto tiene que ver con los planteamientos brechtianos:

*En Brecht, el pathos formal de la obra requiere un alejamiento para facilitar el pasaje al acto (político). En el proceso que estamos describiendo, el pasaje al acto (político) sobreviene en el interior del campo abierto por la obra de arte misma. Es la obra, no el espectador, la que pasa a la acción, la que se extiende, invade el mundo que rodea al enamorado y, por así decirlo, lo colorea, lo tiñe (Ruiz 2013, 187-188).*

La idea de Ruiz es luminosa para entender por qué, utilizando todas las herramientas distanciadoras y descentradoras posibles, se genera aquí lo contrario a un distanciamiento emocional, antes bien una adhesión doliente, una participación donde la angustia de las imágenes domina con rotundidad el espectáculo. Esto se da no a pesar, sino gracias al distanciamiento. En *Contactos* la consciencia de la formalización agrava la angustia, tanto por la pobre factura visual que potencia la grisura de los ambientes como porque su presencia se manifiesta en tanto violencia constante, incluso arbitraria en muchos momentos en que la cámara se desplaza sin seguir a nadie o, al contrario, decide no moverse cuando ello convendría para corregir un encuadre o no perder de vista a un personaje. Ciertamente, es difícil hablar de “fascinación” como lo hace Ruiz, pero esta debiera entenderse en el sentido de inmersión en el mundo propuesto por la obra, y si tal es un universo angustioso y terrible, pocos juicios más acertados cabe hacer sobre *Contactos* que el que resultaría de parafrasear al chileno afirmando que es la película “la que pasa a la acción”, la que “invade el mundo que rodea” al espectador, “lo colorea, lo tiñe”, pero en los colores menos vivos posibles. Dicho de otro modo, el espectador, más que vivir, es vivido por la obra o, dicho de otro modo, la padece.

*Contactos* es una película marxista, pero sumamente peculiar. En ella importa más que la lucha antifranquista la alienación del trabajo, de muchas horas, mal pagado y en malas condiciones, siendo habituales las referencias a cómo desgasta a quienes lo viven impidiéndoles apenas hacer nada más con sus vidas. Sin embargo, a pesar de la evidente voluntad de denuncia, Viota no se extiende describiendo estas condiciones de trabajo; simplemente, muestra la puerta de una cocina y cómo entran y salen por ella los camareros y camareras, entrando comida y trayendo platos (fig. 3). Viota intenta un movimiento radicalmente contrario al habitual en el cine político de su credo: en vez de especificar las condiciones socio-económicas de una situación determinada muestra la situación abstrayéndola precisamente de todo aquello que podría permitirle construir un discurso (político) sobre ella. Del trabajo de los protagonistas, tan importante en la película, Viota solo muestra un encuadre, siempre el mismo, en momentos distin-



Fig. 5. Viota, Paulino, *Contactos*, 1970. 64'Fig. 6. Viota, Paulino, *Contactos*, 1970. 64'

tos a lo largo de todo su metraje. No se extiende más, no muestra jefes, capataces crueles, nada: solo el constante entrar y salir durante un tiempo que se hace interminable<sup>24</sup>. Afirma, sobre todo, el lugar y sus reglas, que dominan el tiempo de los cuerpos, dominio que afecta a estos incluso en el afuera de su espacio específico. Que algunos de los protagonistas pertenezcan a cédulas de resistencia anti-franquista es importante entre otras cosas por mostrar hasta qué punto incluso esta dimensión se ve afectada por la otra. Cuando un personaje llega a su habitación y se queja por las horas de trabajo, y manifiesta su agotamiento y habla de la necesidad de vacaciones, o de jornadas de ocho horas, esa pesadez se entiende porque se ha visto y ve, porque es, de hecho, lo único que se ve, porque el tiempo de las habitaciones o el de la calle es tan pesado como aquel. Se percibe en el movimiento lento, torpe y apesadumbrado de los cuerpos, en las palabras angustiadas y rendidas, y en el apoyo de esa textura que unifica toda la película, el grano asfixiante del 16 hinchado a 35mm. Todo en la película es coherente con lo único que los personajes llegan a manifestar explícitamente: las penurias de su trabajo.

#### 4. Poética del fragmento

Comparemos, no obstante, cualquiera de los planos del restaurante con otro como aquel (acaso el más célebre de la película) en que Javier da la vuelta a la manzana mientras la cámara le espera y Juan, su contacto en el partido, cronometra su recorrido (figs. 5 a 7). Si bien, por la identidad de los dos hombres, asumimos que el acto tiene

algo que ver con su labor clandestina, ignoramos propiamente lo que hacen y, más aún, se impone el tiempo vacío de la calle, los segundos que se acumulan sin sentido. La cámara no presta siquiera atención al hombre que espera sino que se desplaza de un lado de la calle al otro, se detiene y también espera, como aquel pero no con él. En la misma posición, en otro momento, filmaba a Javier y Tina hablando con alguien, pero la lejanía era tal que nada de la conversación llegaba a nuestros oídos (fig. 8). Ambos planos duran tres minutos.

Roman Jakobson consideraba la sinécdoque como "el método fundamental para transformar en el cine las cosas en signos" (Jakobson 1976, 175). Pero no hay sinécdoque sin fragmentación. *Contactos* es una película hecha de fragmentos que tiende a parecer, al menos en una primera visión, el resultado de tomar al azar varios pedazos de la vida de cierta gente y colocarlos unos detrás de otros sin mucho cuidado (aunque no sea así). Al ver *Contactos* se tiene la impresión de que la película es el resultado de haber escrito una historia, puesto todo lo importante en el fueracampo y dejado a nuestros ojos solo lo irrelevante. Haber hecho la película de modo que en todo momento sea evidente que nos falta todo por conocer y entender, desde las vidas de los protagonistas a sus pensamientos. *Contactos* aparenta ser un vaciado por el cual el cine, de la realidad, solo ha dejado lo visible y, de lo visible, solo lo irrelevante, lo mediocre.

La potencia significativa de los planos del restaurante, no obstante, es innegable. Existe por tanto una tensión en *Contactos* entre el fragmento y la sinécdoque, fundamental para definir tan-

Fig. 7. Viota, Paulino, *Contactos*, 1970. 64'Fig. 8. Viota, Paulino, *Contactos*, 1970. 64'

to su dialéctica entre inmersión y distanciamiento como su pretendida dimensión política. El plano del restaurante representa el trabajo de camarero dotándolo de las características deseadas: el ir y venir tradicional de los camareros de un restaurante es convertido por mor de la duración y la atención concentrada (los camareros se mueven, la cámara no) en una suerte de tortura china donde salta a la vista la mecanización de los cuerpos humanos, sometidos a un monótono ir y venir que se asimila al de un objeto, la puerta que también va de un lado al otro, movida por una fuerza ajena. Nos encontramos con esto ante tal vez el más perfecto uso de la sinécdoque en todo el filme, una reducción de todo un complejo laboral a un trozo de espacio, que (re)percutirá con insistencia sobre toda la película, no solo por su repetición (frente a los restantes espacios, también la de un ritmo) sino porque es una imagen lo suficientemente sintética como para permitir que la referencia a ella sea automática cuando alguno de los personajes (sobremanera Javier) se queje de su trabajo. El procedimiento se asemeja mucho al que Jakobson ponía como ejemplo para afirmar la sinécdoque como herramienta principal del lenguaje cinematográfico:

*Podemos designar a la misma persona diciendo: "el jorobado", "el narizotas" o "el jorobado narizotas". El objeto de nuestro discurso es el mismo en los tres casos, pero sus signos son diferentes. De la misma manera podemos, en un filme, tomar al mismo hombre de espaldas – se verá la joroba -, luego por delante será la nariz lo que será mostrado, o por fin de perfil, se le podrá ver la una y la otra. En estos tres planos, tenemos tres cosas que funcionan como los*

*signos del mismo objeto. Desvelemos ahora el poder de la sinécdoque en la lengua y hablemos de nuestro monstruo diciendo simplemente "la joroba" o bien "la nariz". Procedimiento análogo en el cine: la cámara no ve más que la joroba, o bien más que la nariz. Pars pro toto: es el método fundamental para transformar en el cine las cosas en signos (Jakobson 1976, 175).*

Si solo muestro de alguien su joroba, lo designo como jorobado. Del restaurante, Viota selecciona una sola parte para mostrar: así, el trabajo es caracterizado como una labor maquina, repetitiva y monótona, donde la ausencia de cualquier otra consideración hace que toda referencia al trabajo lo sea a esa cualidad cuya reiteración hace esencial al concepto, perenne y unívoca.

La sinécdoque, pues, es la redención del fragmento, pues no es factible hablar de fragmento sin la conciencia de una quiebra, de un algo separado de algo, no hay fragmento si en la imagen de este no se da al tiempo un peso fuerte de aquello que no está. El fragmento es un campo sometido constantemente a una presión excesiva del fueracampo, angustiosa incluso. El fragmento en consecuencia bloquea la representación, la dificulta cuando menos, y esta tensión es esencial en la experiencia de *Contactos*.

## 5. Política del fragmento: Filmar la prohibición

Sobre una película como *Sleep* (Andy Warhol, 1963), Pasolini consideraba que la "carencia de significancia se siente tan rabiosa y dolorosamente que llega a herir al espectador y, con él, su idea del orden y su existencial amor humano por lo que

existe" (Pasolini 1969, 65)<sup>25</sup>. Pero esa herida, que Pasolini postula en buena parte por la oposición europea al sensualismo y vitalismo norteamericanos de los sesenta, posee una enorme, si bien paradójica, pertinencia en el contexto de un cine hecho bajo dictadura. Pasolini opone el neorrealismo, que afirmaría que "lo que es significativo, existe", al New American Cinema (NAC), que nos dice que "lo que existe, es significativo" (Pasolini 1969, 65), teniendo esto como resultado, a su juicio, el triunfo de lo insignificante. Sin embargo, cabe aquí una tercera proposición: "lo insignificante existe, y es significativo en tanto tal". ¿Significativo en virtud de qué? En virtud de su vaciamiento casi absoluto de determinaciones, que posibilita su apertura a sentidos mucho más globales o abstractos. Allá donde Pasolini no puede concebir la creación del sentido más que a partir de cosas que ya lo posean en sí mismas, en el cine de Warhol, como en el de Jonas Mekas, la ausencia de significado genera signos con un sentido otro: signos de la vida entendida como ajena a la significación, vida celebrada o cuando menos atendida en su mero tener lugar, su carácter de evidencia ajena a (y, a la vez, amiga de) casi todo lo que de ella pueda ser predicado. En Mekas, ideólogo de este tipo de signo, la flor, el gato o el café registrados durante apenas cinco fotogramas nerviosos se designan solo a sí mismos y por ello devienen en segundo grado signo de la vida, la naturaleza, la felicidad... Es porque se limitan a ser solo ellos que pasan a significar otra cosa sin necesidad de convertirse en metáforas o sinécdoques<sup>26</sup>.

En el ánimo político de Viota no existe problema en que sus tiempos muertos (y extensos), sus espacios vacíos o acciones secretas no generen ningún "amor humano por lo que existe", puesto que lo que existe es una dictadura, un sistema político que domina la casi totalidad de lo existente, inviste la realidad toda. Si los tiempos extensos y espacios vacíos generan desafección, será coherente con los sentimientos de sus protagonistas y con una realidad que no amerita afecto alguno; si lo insignificante se impone, esto será coherente con la imposibilidad de encontrar asideros vitales en un universo marcado por su desprecio hacia la dignidad humana. Si su película generara algún tipo de amor por lo que existe, ello redimiría en cierto grado una realidad infame, por lo que, si alguna calidez se manifiesta en *Contactos*, lo hará

entre los personajes pero nunca entre estos, su mundo y su representación.

La sinécdoque pues, representa. Y el fragmento representa de otra manera: representa porque no representa, representa porque bloquea la representación, manteniéndose en un campo metonímico casi puro, apoyado en la potencia de su insistente redundancia. Aunadas ambas dimensiones, los pedazos de mundo mostrados representan una visión no solo de ese pedazo sino del conjunto, donde vemos que el universo que habitan estos jóvenes en el Madrid franquista de 1970 está marcado por el conservadurismo moral y unas inaceptables condiciones laborales, trabajos extenuantes, jornadas extensísimas y mal pagadas. Un mundo cuyo carácter irrespirable se ve favorecido en el plano sensorial por el formato visual, el grano hinchado, la insistencia en los tiempos muertos, los espacios vacíos, la parquedad interpretativa, etc.

Todo ello lleva a la desesperanza, la tristeza, la impotencia y el desánimo, el mismo que parece empujar al protagonista masculino a abandonar la militancia. Como ya se dijo, el vacío de *Contactos* aplasta el alma, y toda resistencia parece por tanto imposible. Si contra los abusos laborales y la dictadura existen formas específicas de lucha, no hay aquí llamadas a la batalla. Pero el gran hallazgo de Viota es haber encontrado el modo de manifestar las condiciones que imposibilitan tal clamor.

En *Contactos* sí hay militantes, y dado el contexto y ciertas pistas, muy posiblemente comunistas. Pero en la España de 1970 no se puede explicitar más. Una película no podía mostrar la lucha antifranquista, pero *Contactos* lo hará, de muy peculiar manera, no resignándose a no contar la historia prohibida pero sí aceptando las prohibiciones (políticas) de tipo estético. La respuesta a la desafección es la lucha, pero esta no puede mostrarse porque la dictadura lo impide; la solución de Viota será la operación, casi imposible, de mostrar esta lucha mostrando al mismo tiempo la imposibilidad de hacerlo. Mostrar sin mostrar, decir sin decir. Lo que el poder franquista quiere restar de sus calles, lo restará *Contactos* de sus imágenes pero evidenciando la resta, haciendo sentir lo obligado del silencio y generando por esa vía una estética y una narrativa precisa-

mente fragmentadas, oprimidas y agujereadas, el ejercicio de dos conspiraciones: una, la de la resistencia, agazapada en lo invisible, escondida esperando el momento adecuado (que sabemos nunca llegó); otra, la del mundo franquista, que también quiere invisible a la resistencia y lo consigue porque es quien rige el negocio de lo visible (aunque su poder alcanza también a lo invisible, como ejemplifica la “secreta” aparición de la policía en la segunda secuencia).

Los fragmentos, a pesar de ser pedazos, no dejan en realidad ningún espacio libre entre ellos, ese supuesto vacío es en realidad lo que más lleno está. Es la naturaleza del fragmento, esa visibilidad torturada por el peso de lo invisible que le ha sido restado lo que posibilita que la película completa pueda verse como representación, en

efecto, de una realidad constituida por miedos, sospechas, riesgos, extenuación, agotamiento y tristeza pero, sobre todo, verla en tanto constituida, es decir formada en base a prohibiciones y reglas que norman la realidad y su representación. Es la imposibilidad del fragmento para representar lo que le permite precisamente representar una realidad dominada por la voluntad absolutista del poder dictatorial. Podríamos para concluir incluso ver *Contactos* como un curioso film-denuncia: denuncia de todas esas películas que asumen las prohibiciones que les toca vivir pero no materialmente, esto es, sin hacer la prohibición perceptible en sus imágenes, sin hacer que esta percute en la materialidad de su forma. Porque si tiene un enorme valor hacer visible lo prohibido, no lo tiene menos el hacer visible la prohibición.

## NOTAS

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt Postdoctorado n° 3180086.

<sup>2</sup> Es el caso de los tres primeros cortos de Viota, *Las ferias* (1966), *José Luis* (1966) y *Tiempo de busca* (1967), rodados en Super 8, o *Fin de un invierno* (Viota, 1968), *Duración* (Viota, 1970) y *Contactos*, rodados en 16mm, si bien esta última se inflaría posteriormente a 35.

<sup>3</sup> Vid. *Caimán* n° 49 (mayo 2016). La lista completa, con todas las películas votadas, puede consultarse en <https://www.caimanediciones.es/la-encuesta-caiman-listado-completo/>.

<sup>4</sup> Burch, que vio *Contactos* en una proyección en la Cinémathèque parisina en verano de 1971, fue el primer autor extranjero en hacerse eco de su existencia, en términos siempre más que favorables. Las referencias al filme aparecen en al menos tres de sus libros y algún artículo.

<sup>5</sup> *Paulino Viota. Obras 1966-1982* (4 DVD's + libreto). Barcelona: Intermedio, 2014.

<sup>6</sup> El coste del filme es incierto, pero los datos más firmes indican que el tiraje de la primera copia *standard* en 16mm fue de 62.841 pesetas, convertidas en 139.424 con su ampliación a 35mm, realizada en enero de 1971. La inversión inicial tuvo por tanto que ser aumentada, ahora ya por el padre de Viota, constructor perteneciente a la pequeña burguesía santanderina. Por supuesto, este dinero nunca fue recuperado.

<sup>7</sup> Ingresó en la EOC en 1968, a sugerencia de Carlos Fernández Cuenca tras ver su trabajo en el estreno santanderino de *Tiempo de busca*.

<sup>8</sup> El núcleo del trabajo se realizó entre el 24 de junio y el 7 de julio. El doblaje, concretamente, se realizó los días 25 a 27, de diez u once de la noche a cuatro o seis de la madrugada, para evitar los ruidos de la calle. Debe subrayarse que estos trabajos no se realizaron en un estudio sino en una tienda común, con medios por tanto precarios.

<sup>9</sup> En consecuencia, los datos sobre la posproducción vigentes hasta ahora están equivocados. Durante mucho

tiempo la versión oficial, establecida por Jaime Pena a partir de la información suministrada por el propio Viota en una carta de 1996 que sería publicada posteriormente (Viota 1998), afirmaba que el montaje fue realizado por Guadalupe G. Güemes junto a Gonzalo Álvarez, otro amigo santanderino que había editado el negativo de *Fin de un invierno*. Más adelante, Viota añadiría que habría tenido lugar sin su presencia, siguiendo instrucciones precisas, y finalmente, en algunas proyecciones de la versión restaurada, extendería esta ausencia a los trabajos de doblaje y sonorización. La información aquí presentada procede del estudio de facturas y albaranes, cotejo de firmas y entrevistas con los implicados.

<sup>10</sup> La película, pese a ser clandestina, sí pasó censura, requisito necesario para ser proyectada en el festival, siendo aprobada el 14 de noviembre con el siguiente comentario: "Película en 16mm. Parece ser experimental. Adolece de una auténtica falta de pericia. Sin problemas". Archivo General de la Administración, exp. 62419.

<sup>11</sup> C1 nunca llegó a escribirse integro, pero sí existió un esquema global, hoy extraviado.

<sup>12</sup> Zunzunegui y Rebolledo se hacen amigos de Viota durante la estancia de este en Bilbao, de 1965 a 1969. Rebolledo, que estudia dirección en la EOC, y que aporta dos secuencias a la película además de hacer labores de interpretación y doblaje, no constará como ayudante en los créditos, pero sí de ayudante de dirección.

<sup>13</sup> En esta fase, la película no tiene título. Este llegará tras el rodaje, en algún momento de junio, inspirado por la obra *Kontakte* (1958-1960), del compositor Karlheinz Stockhausen (Ferrando García 2009, 398).

<sup>14</sup> Para todo esto hay excepciones: hay dos primeros planos de Tina en la película, y dos movimientos de retroceso en la pensión, para pasar del salón al patio desde donde se filma la habitación de Javier. También existen panorámicas muy leves pero no por ello intrascendentes, como las que en la sexta secuencia concluyen con la desaparición de Tina del lugar donde se la suponía.

<sup>15</sup> Según González Requena, el 22,69% de la película consiste en planos vacíos (González Requena 2015, 199).

<sup>16</sup> De nuevo según Requena, el 44'64% de la película está ocupado por imágenes reencuadradas, como mínimo por un marco (González Requena 2015, 199).

<sup>17</sup> Al margen, anotar que los golpes en realidad eran cinco.

<sup>18</sup> El ensayo de Oteiza carece de paginación convencional, a favor de una numeración temática, que es la aquí referida.

<sup>19</sup> "Estética negativa, en cuyo término final de eliminaciones está la fantástica eliminación del propio lenguaje" (Oteiza 1994, 83).

<sup>20</sup> El segundo refiere su lectura en común en Zunzunegui (2006, 9-10).

<sup>21</sup> La versión original del texto fue publicada en el número 216 de octubre de 1969 de *Cahiers du Cinéma*. Filmes de Kramer, Straub y Huillet o Glauber Rocha son algunos de los nombrados como ejemplos de la categoría.

<sup>22</sup> Por supuesto, otros lo dijeron antes que él (como Lenin, al que cita), pero fue Mao la lectura central de aquel período para muchos.

<sup>23</sup> Los subrayados son del autor.

<sup>24</sup> Había una jefa en C1, pero en las sucesivas reescrituras su presencia fue mermando hasta desaparecer.

<sup>25</sup> Aunque sea irrelevante para la valoración de su tesis, debe hacerse constar que Pasolini habla más bien sobre la noticia que le habría llegado de *Sleep*, ya que ni la nombra directamente ni la describe bien.

<sup>26</sup> Por supuesto, la apertura no es absoluta. Las imágenes de Mekas se encuentran determinadas por los parlamentos del autor, que generan una suerte de clave para la lectura de unas imágenes que no están hechas para ser "leídas" al modo de un libro o un filme narrativo común, sino de forma más próxima a la lectura musical (como cuando hablamos de tonalidades mayores o menores). Pero se trata de una determinación mínima y elemental, que en *Contactos* encuentra su paralelo en las escasas referencias explícitas a la dureza del trabajo.



## REFERENCIAS

- Adell, María. "Con tres golpes. Fragmentos de una conversación con Paulino Viota." *Contrapicado*, Octubre 13, 2011. <http://contrapicado.net/article/2-con-tres-golpes-fragmentos-de-una-conversacion-con-paulino-viota/>.
- Anónimo. "Editorial." *Cahiers du Cinéma* 145 (Julio 1963): 1.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Comolli, Jean-Louis y Jean Narboni. "Cinéma / idéologie / critique." *Cahiers du Cinéma* 216 (Octubre 1969): 11-15.
- Ferrando García, Pablo. "Contactos. Una poética del vacío." En *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, 391-403. Madrid: AEHC, Ediciones del Imán, 2009.
- García López, Rubén, ed. *Paulino Viota. El orden del laberinto*. Santander: Shangrila, 2015.
- García López, Rubén. "Paulino Viota. Vanguardia y retaguardia del cine español." Tesis Doctoral, Universidad Carlos III, Madrid, 2017.
- González Requena, Jesús. "Contactos. Análisis textual de una enunciación enunciada." En *Paulino Viota. El orden del laberinto*, editado por Rubén García López, 108-200. Santander: Shangrila, 2015.
- Hernández, Marta. *El Aparato Cinematográfico Español*. Madrid: Akal, 1976.
- Hernández, Marta. "Cine contra realidad." En *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días*, 48-57. Santander: Shangrila, 2016.
- Jakobson, Roman. "¿Decadencia del cine?" En *Contribuciones al análisis semiológico del film*, 171-182. Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.
- Léon, Pierre. "L'Espagne-temps. Contactos de Paulino Viota." *Trafic* 91 (Otoño 2014): 66-70.
- Llinás, Francisco. "Contactos de Paulino Viota." *Nuestro Cine* 106 (Febrero 1971): 14-15.
- Molina Foix, Vicente. "Imagen del cine independiente español." *Nuestro Cine* 77-78 (Noviembre-diciembre 1968): 72-76.
- Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...!* Pamplona-Iruña: Pamiela, 1994.
- Pasolini, Pier Paolo. "Discurso sobre el plano-secuencia, o el cine como semiología de la realidad." En *Ideología y lenguaje cinematográfico*, 53-68. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1969.
- Pena, Jaime. "Contactos." En *Antología crítica del cine español 1906-1995*, 677-679. Madrid: Cátedra, 1997.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Vega, Javier, Santos Zunzunegui, y Paulino Viota. "Contactos. Guión original." En *Paulino Viota. El orden del laberinto*, editado por Rubén García López, 335-392. Santander: Shangrila, 2015.
- Viota, Paulino. "Carta sobre Contactos." *Vértigo* 13-14 (Noviembre 1998): 108-113.
- Zedong, Mao. "Sobre la contradicción." En *Obras escogidas*, tomo I, 333-369. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1976.
- Zunzunegui, Santos. "Prólogo." En *El tragaluz del infinito*, 7-13. Madrid: Cátedra, 2006.



# LAS MUJERES CAÍDAS COMO HEREDERAS DE MARÍA MAGDALENA EN EL AUDIOVISUAL (1910-1919)

Elena Monzón Pertejo

Universitat de València

Data recepción: 2019-04-23

Data aceptación: 2020-05-15

Contacto autora: [elena.monzon@uv.es](mailto:elena.monzon@uv.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4133-3146>

## RESUMEN

En ocasiones, las imágenes actúan como focos de influencia para la creación de otras imágenes, historias o personajes (Fritz Saxl). Este es el caso de la mítica Magdalena, quien ha funcionado como agente contaminante para crear toda una estirpe de herederas, entre las que se encuentran las *mujeres caídas*. Estos personajes viven su auge en la literatura decimonónica, teniendo también su presencia en la pintura de esa misma cronología. Después, saltarán al cine con un importante incremento en la segunda década del siglo XX. En el presente texto se estudia este fenómeno en el cine norteamericano del periodo que abarca de 1910 a 1919. En este sentido, se abordan dos cuestiones principales: por un lado, la herencia de María Magdalena y los fundamentos teóricos para ello y, por otro, las posibilidades que ofrece la prensa cinematográfica para llevar a cabo la aproximación al significado de películas que no se han conservado.

Palabras clave: mujer caída, María Magdalena, cine, literatura, Fritz Saxl

## ABSTRACT

Images can be a point of influence for the creation of other images, stories or characters. This is true of the mythical Mary Magdalene, a contaminating factor in the creation of a whole line of heiresses, among them fallen women. These characters experienced their apogee in 19th-century literature and art, before making the move to cinema and becoming especially prevalent in the second decade of the 20th century. This paper studies this phenomenon in North American cinema of the period between 1910 and 1919. Two main issues are addressed: the legacy of Mary Magdalene and its theoretical foundations; and the possibilities offered by the film press in gaining an understanding of films that have not survived to this day.

Keywords: fallen woman, Mary Magdalene, cinema, literature, Fritz Saxl

## Introducción

En el periodo del cine silente, de forma paralela a la presencia de María Magdalena en las películas de temática bíblica, hay también toda una serie de producciones con argumentos ajenos a los evangelios cuyas protagonistas son herederas de la Magdalena: las *mujeres caídas*. Este tipo de personaje ha sido ampliamente estudiado en el

terreno de la literatura decimonónica y la pintura finisecular, y cuenta con algunos estudios en el ámbito cinematográfico (Watt 1984; Logan 1998; Andres 2005; Campbell 1974; Jacobs 1997; Campbell 2006). Aunque en todos estos trabajos es común la mención a María Magdalena, por la caída en desgracia de estas mujeres a partir del pecado sexual, existe un vacío a la hora de adentrarse

en este aspecto más allá de la simple referencia nominal. Por ello, en el presente estudio se hace un análisis de las *mujeres caídas* atendiendo a la herencia de la mujer de Magdala, proponiendo unas bases teóricas en las que sustentar dicha cuestión y estudiando las posibles variantes de dicha carga.

Esta operación se lleva a cabo a partir de distintas producciones dirigidas por Allan Dwan (1885-1981), D. W. Griffith (1875-1948) y Arthur Hopkins (1878-1950). Este último cineasta no sólo incluye a las *mujeres caídas* sino también a la antecesora por excelencia como personaje que transita a través de los tiempos. Las obras estudiadas proceden, todas ellas, de los Estados Unidos en el periodo que abarca desde 1910 a 1919.<sup>1</sup> Es éste un marco cronológico en el que las producciones cinematográficas presentan una problemática debido, principalmente, a que muchas de las películas se han perdido, y se conoce de ellas únicamente el título, la fecha, el autor y conservándose, en ocasiones, algún fotograma aislado. Por lo tanto, una problemática común para este periodo del cine reside en la imposibilidad de visualizar parte de los materiales por las situaciones señaladas. Para solventar esta cuestión, y gracias a que, con bastante frecuencia, estas producciones audiovisuales parten de obras literarias precedentes, en el presente estudio se realiza la aproximación al significado de las películas no visualizadas recurriendo a las obras literarias en las que se basan y a la crítica cinematográfica del momento. Todo ello se completa con el recurso a los elementos contextuales así como a los propios de la tradición cultural, tanto de la mujer de Magdala como de estas *mujeres caídas* y de la propia historia del cine.

### Apuntes previos

Antes de abordar los objetivos planteados, resultan necesarias unas aclaraciones previas. La primera cuestión refiere a la presencia de María Magdalena en el audiovisual. El año 1897 se considera como la fecha en la que el relato evangélico aparece en el medio cinematográfico, con el estreno del film de Léar *La pasión de Cristo* (Léar, *La Passion du Christ*, 1897). No obstante, hasta que la casa Pathé realiza *La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (Ferdinand Zecca, *La*

*Vie et Passion de Nostre Seigneur Jésus Christ*, 1902-1907), María Magdalena no aparece con identidad propia. La presencia de este personaje se elabora en su faceta de pecadora arrepentida, con un protagonismo que irá en aumento a medida que el cine vaya decantándose por la vertiente narrativa. Como ya se ha apuntado, en el caso que aquí ocupa no serán las producciones de temática bíblica las estudiadas, sino las protagonizadas por las herederas de la mujer de Magdala.

El segundo apunte necesario refiere al grado de herencia de María Magdalena en estos personajes: algunos apelan directamente a su figura; otros recurren a su nombre para generar la asociación de ideas y, por último, están los que simplemente guardan el recuerdo de su tradición por el vínculo con la prostitución y el pecado sexual. ¿Es, entonces, María Magdalena el *arquetipo* a partir del que se construyen estas *mujeres caídas*? Con el propósito de alejar el estudio de planteamientos psicoanalíticos, se ha optado por rechazar el término *arquetipo* por su origen *jungiano*. Se busca un alejamiento de tal término por su planteamiento atemporal, ahistórico; por su falta de comprensión de los fenómenos en su historicidad, por el vacío en el que son desarrollados y explicados dichos *arquetipos*. Por el contrario, se busca la comprensión de toda construcción cultural en un tiempo y cultura concreta, o, si se trata de un análisis diacrónico, a través de los tiempos y sociedades pero siempre teniendo presente su condición de constructo y no de cuestión *innata*. Por todo ello, en lugar de *arquetipo* se ha elegido el término mujer-concepto, bajo el cual se encuadran los conceptos, rasgos, itinerarios, comportamientos... que perfilan a la Magdalena mítica y que contaminan a sus herederas.

Asimismo, como anclaje teórico para el estudio de la carga hereditaria, se recurre a la teoría de Fritz Saxl por la cual las imágenes, aunque creadas en un momento determinado con un significado propio, continúan su vida a lo largo del tiempo convirtiéndose en agentes contaminantes para otras creaciones. A esta potencialidad de las imágenes Saxl la denominó como «poder magnético» (Saxl 1989). Todo ello participa de la línea de pensamiento de Aby Warburg y su teoría de la memoria social donde las imágenes vivirían

etapas de letargo y etapas de renacer con sus distintas fases de continuidad y variación (Warburg 2005).<sup>2</sup>

La tercera puntualización necesaria se refiere a la consideración de María Magdalena como personaje mítico. Como han demostrado los numerosos estudios procedentes de la teología feminista, la imagen literaria que de María Magdalena se desprende de los evangelios canónicos es distinta a la Magdalena que se ha difundido a través de las manifestaciones culturales de los siglos siguientes (Bernabé 1994; Ricci 1994; Schaberg 2008). Ello se debe a que su figura se deforma a partir de la exégesis realizada por la patrística latina, en el seno de un ideario patriarcal y androcentrista, que minimiza la importancia de la Magdalena del evangelio para convertirla en una pecadora que, tras arrepentirse, alcanza la salvación. Es por ello que aquí se utiliza el término «mítico» para referir, como han hecho otras autoras (Haskins 1996), a ese personaje creado por medio de la simbiosis con otras mujeres del evangelio, con un pasado pecaminoso, una fase de arrepentimiento y conversión y un destino de salvación.<sup>3</sup>

Entre las mujeres que pasan a configurar el híbrido que es la Magdalena se encuentran: la pecadora del Evangelio de Lucas (Lc 7, 36-50); la unguidora anónima de Betania (Mc 14, 3-9 y Mt 26, 6-13); María de Betania, hermana de Marta y de Lázaro (Jn 12, 1-9), y la mujer adúltera cuya lapidación evita Jesús (Jn 8, 3-7). Todas ellas, además de las distintas leyendas que se difundieron en los siglos medievales, configuran a la Magdalena mítica que pervive en el siglo XXI: la pecadora sexual que, llorando a los pies de Jesús, pidió perdón por sus pecados y, gracias a la misericordia del nazareno, obtuvo la redención y alcanzó la salvación tras una vida de arrepentimiento y penitencia. En definitiva, el mito de la Magdalena es el de la mujer caída en desgracia por el pecado sexual que, finalmente, y no sin sufrimiento, logra redimirse. Es este itinerario, con sus variantes, el que seguirán las protagonistas de las películas estudiadas.

### Las mujeres caídas del Ochocientos

Desde finales del siglo XII, se fundaron por Europa toda una serie de instituciones destinadas

a acoger a las mujeres de la calle, como la iniciada por Rodolfo de Worms en 1225. Gran parte de estas instituciones tenían a María Magdalena como patrona, esa *beata peccatrix, castísima meretrix*, que debía servir de ejemplo a las mujeres que allí se cobijaban (Haskins 1996, 162 y 201-204). El aumento de la prostitución del siglo XII fue todavía más álgido en el siglo XIX, especialmente en las ciudades inglesas, donde las prostitutas, al motor de la revolución industrial, incrementaban su número y visibilidad en las calles. Así, las instituciones para albergar a las mujeres siguieron aumentando. Es este ambiente el que servirá a gran parte de las obras literarias en las que luego estarán basadas las películas.<sup>4</sup>

El tema de la prostitución no pasó inadvertido para algunos artistas, como por ejemplo Félicien Rops que, bajo títulos como *El Rydeack* (c.1865), *Indigencia* (1882) o *La bebedora de absenta* (1876), presentaba a estas mujeres demacradas esperando la llegada de algún cliente. Edgar Degas (*Escena de burdel*, 1876-1877) y Toulouse-Lautrec (*Salón de la Rue des Moulins*, 1894) también dedicaron parte de su obra a esta temática (Bornay 1990). La misma aparece también entre los miembros de la Hermandad Prerrafaelita con obras como *Found Drowned* de George F. Watts (1848-1850) (fig. 1) o *Found* de Rossetti (1865-1869). En definitiva, la prostitución fue un fenómeno en auge en la mayoría de las capitales europeas y objeto de interés por parte de diversos artistas finiseculares.

La literatura victoriana fue ampliamente profusa en esta temática, siendo el poema de Thomas Hood *The Bridge of Sighs* (1844) uno de los referentes principales, junto a novelas como *Mary Barton* (Gaskell 1848) o *No Name* (Collins 1862), *Armada* (Collins 1866) o *The New Magdalen* (Collins 1873). Estas obras están protagonizadas por *mujeres caídas*, prostitutas hambrientas, muchachas traicionadas, o jóvenes sumidas en la desgracia que no pueden librarse de su pasado de prostitución, a pesar de sus intentos por integrarse de nuevo en la sociedad. Estas mujeres sólo podían alcanzar un final verdaderamente feliz si en su vida aparecía un hombre que, bondadoso, piadoso y redentor, les posibilitase esa reintegración que tanto ansiaban. No obstante, a falta de estos salvadores, un final alternativo, y sólo





Fig. 1. Watts, George Frederic, *Found Drowned*, 1850. Óleo (Watts Gallery, Compton)

parcialmente feliz, podía darse por la ayuda de las mujeres caritativas que, siendo ángeles del hogar, salían del espacio doméstico para ayudar a las muchachas de la calle, consideradas por el puritanismo victoriano como sus antítesis (Hapke 1986, 16-22).

Estas *madonas* caritativas forman parte del fenómeno filantrópico tan en auge en la sociedad victoriana, que además conllevó un importante sesgo de género: la filantropía fue entendida, mayoritariamente, como una actividad femenina, tanto por su extensión del papel de madre como por la supuesta pureza moral que ostentaban los ángeles del hogar. La concepción de las mujeres se articulaba así entre estos dos polos, el ángel del hogar y la prostituta, las *madonas* y las *magdalenas*, en donde las primeras lograban salir al espacio público gracias a las segundas. Asimismo, esta actividad abría a las mujeres una vía para hablar de temas relacionados con la sexualidad (Walkowitz 1993). En todos estos textos se encuentran consideraciones de la época sobre las mujeres, como su condición de dependientes del marido o del padre, la polaridad *madona-magdalena*, lo nocivo de la prostitución y la concepción de los hombres como salvadores que rescatan a las *mujeres caídas* al igual que Jesús hizo con la mujer de Magdala. Las herederas de la Magdalena se convertían así en mártires de la sociedad, salvadas por las piadosas burguesas (Trudgill 1976). Muchos de estos aspectos aparecen claramente reflejados en varias de las producciones audiovisuales que más adelante se

comentan, como por ejemplo el rescate de la joven protagonista por un hombre honesto en *Way Down East* (G. W. Griffith, 1920) o el personaje de Martha Bradshaw en *The Eternal Magdalene* (Arthur Hopkins, 1919), caracterizada como el ángel del hogar que sale en rescate de las *mujeres caídas*.

### Herederas de la Magdalena en el audiovisual

Russell Campbell indica, en su estudio sobre la prostitución en el cine, que las primeras películas con prostitutas eran de carácter cómico y que aparecieron directamente con el nacimiento del cine en 1897 (Campbell 2006, 8-9). Las películas aquí seleccionadas, lejos de tener tintes cómicos, se insertan en el género del melodrama con la *mujer caída* como joven traicionada y abandonada como denominador común. Es en este tipo de personajes, insertos en relatos dramáticos, en los que se muestran claramente los nexos con la mítica Magdalena por representarse, argumentalmente, el mismo itinerario vital del mítico personaje: protagonistas caídas por el pecado sexual, con una historia de vergüenza, arrepentimiento, y en algunos casos de redención, conllevando así conceptos y comportamientos definitorios de su mítica antecesora.

El primero de estos films, *The Way of the World* (D. W. Griffith, 1910), dirigido por Griffith y producido por Biograph Company, se estrenaba el 25

de abril de 1910.<sup>5</sup> En este melodrama se trata el tema de la joven descarriada, con Florence Barker dando vida al personaje llamado "The Modern Magdalene". En la prensa del momento, una de las críticas se abría con la frase «Aquel que esté libre de pecado que tire la primera piedra», referencia directa al Evangelio de Juan por la tradicional confusión de María Magdalena con la mujer adúltera (8, 3-7). Argumentalmente, la reseña apunta a un joven sacerdote en su empeño por recuperar a los feligreses de una comunidad que se ha ido alejando de la religión. La heredera de María Magdalena, una joven caída en desgracia, termina arrodillándose ante el joven sacerdote y, pidiendo perdón como su mítica antecesora, promete dedicar el resto de su vida a la penitencia.<sup>6</sup> Ello concuerda con el tono general del film tal y como se señala en otra de las reseñas de la época: la obra debía mostrar las cuestiones morales de un modo maniqueo al incidir en «el contraste entre la bondad y el pecado».<sup>7</sup> Las alabanzas a esta producción de Griffith son generalizadas en toda la prensa del momento, siendo bautizada la película como una «lección de caridad cristiana» que se ganó el aplauso de todo el público.<sup>8</sup> Respecto al personaje interpretado por Florence Barker, se indica que esta «Magdalena de hoy en día» se convierte en la seguidora del joven sacerdote, constituyendo la película un verdadero sermón, un llamamiento a la enseñanza cristiana.<sup>9</sup>

En *An Innocent Magdalene* (Allan Dwan, 1916), Allan Dwan retoma el tema que había tratado dos años antes en su film *Remember Mary Magdalene* (Allan Dwan, 1914).<sup>10</sup> La actriz Lillian Gish, en el papel protagonista de la película de 1916, interpreta de Dorothy Raleigh, una joven de Kentucky que contrae matrimonio con un hombre que, inmerso en el mundo de las apuestas, no es aceptado por su padre, el Coronel Raleigh. Embarazada y abandonada, la joven regresa al hogar paterno donde es repudiada, quedándole como único refugio el barrio de las prostitutas. Allí, en soledad, dará a luz a su hijo (fig. 3) (Lombardi 2013, 30). De nuevo, se actualiza el tema de la Magdalena situándolo en los tiempos modernos, fuera de narraciones bíblicas, para asociar a la criatura mítica con las *mujeres caídas*, al igual que sucedía en la obra de este mismo director de 1914. Precisamente es la actriz que interpreta a Dorothy, Lillian Gish,



Fig. 2. Dwan, Allan, *An Innocent Magdalene*, 1916



Fig. 3. Griffith, David Wark, *Way Down East*, 1920

la misma que aparece en la película de D.W. Griffith *Intolerancia* (*Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) en el papel de la joven madre. El vínculo entre ambas películas no se limita a la actriz, sino que se amplía al propio D. W. Griffith, ya que éste, bajo el pseudónimo de Granville Warwick, fue uno de los creadores de la historia del film de Allan Dawn.<sup>11</sup>

Griffith retomará este tema en *Way Down East* (1920) –película que sí se ha conservado– donde Lillian Gish interpreta a Anna Moore, una joven envuelta en un falso matrimonio del que nace un bebé que muere al poco tiempo. El pasado de la joven la perseguirá en sus intentos de reconstruir su vida y, finalmente, acabará en medio de una ventisca derrumbada sobre un río helado a punto de quebrarse. No obstante, a esta heredera de la Magdalena le corresponde el final feliz que se mencionaba al tratar las novelas decimonónicas: es salvada de la muerte por un joven bondadoso y con gran capacidad de perdón que, enamorado



Fig. 4. Griffith, David Wark, *Way Down East*, 1920

de ella, la rescata en el último momento en una de las escenas más representativas del melodrama silente (figs. 2 y 4). En la prensa especializada del momento, este film es mencionado en numerosas ocasiones incluso antes de su estreno. Ello se debe, en parte, a la gran cantidad de dinero que Griffith desembolsó para comprar los derechos de autor del drama teatral homónimo de William A. Brady. En este sentido, la prensa señala que la suma constituyó «el mayor precio pagado nunca por los derechos de una novela y obra teatral». <sup>12</sup> Concretamente, la cantidad emitida por el director ascendía a los \$175.000. <sup>13</sup>

En un artículo escrito por John Emerson y Anita Loos (Emerson y Loos 1921), asiduos colaboradores de la revista *Motion Picture Magazine*, se detallan los elementos que conforman un drama poniendo ejemplos concretos como la obra de Griffith. De las distintas cuestiones tratadas, destacan el conflicto mostrado entre los códigos morales y las realidades y obstáculos de la vida, como los que sufre la protagonista de *Way Down East*. Respecto a la temática, estos mismos críticos indican que el centro principal es la moral, «una lección que se trata de dar a la audiencia, o el hecho que se trata de demostrar. En *Way Down East* de Griffith, se muestra el peligro de la intolerancia moral que no acepta ninguna explicación para la mujer caída» (Emerson y Loos 1921, 60-61). Anna Moore, como *mujer caída*, termina

siendo rescatada por el joven honesto que está enamorado de ella y, de este modo, puede reintegrarse en la sociedad.

#### **Madonas y Magdalenas en *The Eternal Magdalene* (Arthur Hopkins, 1919)**

Es la producción norteamericana dirigida por Arthur Hopkins, *The Eternal Magdalene* (1919) –basada en la obra teatral de Robert McLaughlin *The Eternal Magdalene. A Modern Play in Three Acts* de 1918 (McLaughlin 1918)– la que mejor concentra todos los elementos relacionados no sólo con el tema de las *mujeres caídas* y María Magdalena sino también con las *madonas* que salen en su ayuda. Este film sufrió retrasos en su estreno debido a la censura y al igual que en otras de las producciones, no ha sido posible el acceso a su visionado. Sin embargo, una vez más, gracias a la crítica cinematográfica y la obra literaria que adapta, es posible aproximarse a los principales ejes que se verían reflejados en el film.

Situada la acción en la localidad de Fort Hill en 1917, el argumento gira en torno a la respetable familia Bradshaw, donde el padre, Mr. Bradshaw, encabeza el comité ciudadano que pretende expulsar a las prostitutas de la localidad, cuestión ésta que articula toda la obra. La trama avanza por medio de la transformación de Mr. Bradshaw, desde una postura de radical

rechazo e intolerancia hacia las prostitutas a una actitud de tolerancia y comprensión. Todo ello se orquesta con la repentina aparición de una misteriosa mujer, momento a partir del que toda una serie de desgracias se ciernen sobre la familia del protagonista: se descubre que su hijo ha robado dinero, su hija se escapa de la ciudad con un hombre casado que termina abandonándola y la esposa de Mr. Bradshaw, Martha, fallece a causa de los disgustos. La misteriosa mujer es María Magdalena, personaje que recibió de Jesús la misión de viajar a través del tiempo para ayudar a las que han caído en el pecado. Bess, la hija de Mr. Bradshaw, representa a las jóvenes traicionadas que acaban en la calle, y su madre a las piadosas burguesas entregadas a las actividades filantrópicas, especialmente a la ayuda de las prostitutas.

La obra presenta distintas actitudes respecto a la prostitución: Mr. Bradshaw y su rechazo inicial a lo que considera la mayor depravación y vergüenza, una auténtica plaga que «debe ser erradicada a cualquier precio» (McLaughlin 1918, 4-5); Martha, la esposa del protagonista, representa la postura contraria al socorrer a estas mujeres, escuchando sus historias y comprendiendo sus situaciones. Este hecho conlleva cierto conflicto en el matrimonio, al rechazar Mr. Bradshaw la ayuda que su mujer presta a esas mujeres que «han perdido todo el derecho a la simpatía humana». Aunque Mr. Bradshaw admite que la pobreza puede ser una de las causas de la prostitución, ésta no deja de ser «consecuencia de la pereza» y «el amor traicionado es un apodo para la lujuria» (McLaughlin 1918, 30).

El personaje de María Magdalena tiene presencia incluso antes de la aparición de la actriz que la interpreta, siendo mencionada por primera vez a raíz del cuadro colocado en la biblioteca de la familia Bradshaw, en donde aparece representada junto a Jesús. En su primera aparición física, la mujer indica su condición de mujer de la calle, cuestión reforzada por su aspecto: vestida de rojo, con un traje extremadamente corto, y con multitud de baratijas que adornan su cuerpo. Una vez cumplida su misión de concienciar a Mr. Bradshaw sobre la situación de las prostitutas, la Magdalena explica que su objetivo consistía en hacerle ver su «incapacidad para juzgar a tus

semejantes» y para demostrarle que «la desgracia no siempre viene por nuestros actos». La mujer se define a sí misma como «la Magdalena eterna, hecha inmortal por el toque de Su mano hace dos mil años», en referencia directa a la adúltera que es salvada de la lapidación: «Cuando aquéllos querían apedrearme, el Salvador se levantó diciendo: 'Tampoco yo te condeno'». En ese momento, Jesús nombra a la Magdalena como su mensajera: «Ve a lo largo de los siglos y da testimonio de lo que has visto. En todas partes hallarás a los que han pecado como tú has pecado. Párate ante ellos y sus perseguidores como yo lo he hecho». De este modo, María Magdalena se convierte en defensora de los pecadores: «Así he llegado a través de las épocas transmitiendo sus palabras y seguiré mientras las naciones se derrumban y caen los imperios, llevando su mensaje de misericordia para el hombre». Explicada su historia y misión, la mujer se despide de Mr. Bradshaw: «Mi tarea aquí ha terminado y el Maestro me hace señas desde lejos» (McLaughlin 1918, 86-87).

Al final de la obra literaria, el autor incluye una caracterización de cada uno de los personajes. Para la mujer de Magdala apunta que es aquella que Jesús salvó de morir lapidada, momento a partir del que dedicó su vida a defender «a las mujeres de la clase a la que ella perteneció», convirtiéndose en «un Ministro de la Misericordia» (McLaughlin 1918, 93-94). Gracias a la crítica cinematográfica del momento, se puede decir que, en sus líneas principales, el film sigue a la obra en la que se basa: un «atrevido drama» que muestra las distintas facetas y aspectos de la vida, como «la belleza, la pasión, la virtud, el pecado, la caridad y la misericordia», y los posibles caminos a los que pueden dirigir. Asimismo, se alaba la labor tanto del director Arthur Hopkins, quien logra crear un «gran cuadro alegórico», como la de Maxime Elliot, la actriz encargada de interpretar a María Magdalena de quien se señala que aprovecha «al máximo su oportunidad en el papel estelar».<sup>14</sup>

### Algunas conclusiones y varios interrogantes

Como se avanzaba líneas atrás, el trabajo con este tipo de materiales conlleva una tarea específica de “reconstrucción” que es posible, al menos



en cuestiones de argumento y personajes, con el recurso a la crítica cinematográfica de la prensa del momento, así como a las obras literarias en las que están basadas los films. Se trata de una labor compleja que conlleva peligros derivados del hecho de no contar con el material completo en todas las ocasiones. No obstante, como si de una labor arqueológica se tratara y gracias a elementos clave del contexto, recursos propios de la tradición así como a las fuentes disponibles, ha sido posible la aproximación al significado de unas obras de las que se tenía una presencia parcial e, incluso, una ausencia total del celuloide.

Todas estas películas tratan, de un modo u otro, el tema o el estigma de la prostitución y de las mujeres que han sido arrojadas fuera de la sociedad como consecuencia de establecer una relación –sexual– con un hombre que finalmente las traiciona, engañándolas y abandonándolas, en muchos casos estando embarazadas y, por tanto, convirtiéndose en madres solteras. La asociación con María Magdalena se establece ya sea por adjudicarles el mismo nombre, por la referencia a la figura mítica o por el itinerario que estos personajes viven del pecado a la redención, revelándose en todas las vertientes el poder magnético del que hablaba Fritz Saxl. Con ello se demuestra uno de los objetivos planteados al inicio: el poder magnético del mito de la Magdalena para influenciar la creación de personajes que, aunque insertos en narrativas alejadas de los relatos bíblicos, quedan pobladas con sus herederas. Así se ha visto en muchos de estos films, donde las protagonistas se configuran a partir de la herencia del personaje mítico, de esa *mujer-concepto* que deja toda su carga en esos nuevos personajes contaminados, principalmente, por el aspecto del pecado sexual. La Magdalena mítica es, al mismo tiempo, antecesora y ejemplo de conducta para unos personajes que, en los márgenes de la sociedad, buscan la redención. Igualmente, queda también demostrada la continuidad de temas procedentes de la literatura y pintura decimonónica.

Por lo tanto, María Magdalena es origen, es referente y es elemento contaminante para la creación de toda una estirpe de herederas, de las que aquí se han estudiado únicamente unas pocas. Se trata de un periodo en el que son nu-

merosas las películas con este tipo de temas, por lo que surge la cuestión del porqué de este interés por las *mujeres caídas* en esta cronología. La respuesta a dicha cuestión podría configurar un estudio por sí mismo, por lo que en las próximas líneas únicamente se apuntan tentativas de respuesta que al tiempo que requerrían de un estudio en profundidad, dan cierre –provisional– a este texto.

En primer lugar, resulta necesario recurrir a la historia del cine para ofrecer una posible respuesta. La fase del cine de atracciones, predominante hasta 1906-1908, dio paso a la fase narrativa en la que se abandonaba la fascinación por los efectos especiales para centrar la atención en el desarrollo de las historias y los personajes, siendo el melodrama un género fundamental en este sentido. Es precisamente en fechas paralelas a este cambio cuando se produce el auge de María Magdalena en las películas de temática bíblica, así como en las protagonizadas por sus herederas. Por lo tanto, una posible causa residiría en el vínculo entre el desarrollo de historias –dramáticas mayoritariamente– con el gran material existente en la tradición de las *mujeres caídas* para alimentar estas tramas, unido a las altas posibilidades de éxito que ofrecía su fama en el plano literario.

Por otra parte, no puede ser obviada la importancia de las imágenes como modelos de conducta para el público. Al igual que el arte contrarreformista, el audiovisual también se ha utilizado con fines moralizantes, como demuestran algunas de las críticas de la época incluidas en páginas previas. En las imágenes tridentinas, María Magdalena funcionaba como ejemplo de redención para los pecadores, función que continúan sus herederas en las producciones cinematográficas de inicios del siglo XX. A dicha función se une también la tarea de alertar a los jóvenes de los peligros que entraña la sexualidad. Igualmente, desde su construcción como personaje mítico, la Magdalena ofrece la posibilidad de satisfacer intereses contrarios: al tiempo que se convierte en ejemplo de conducta por su conversión, es también utilizada como coartada para incluir elementos eróticos y temáticas sexuales procedentes de su vida de pecadora. Este uso de la santidad –no sólo en el caso de María Magdale-



na, sino también de otras mujeres bíblicas— como velo para mostrar el cuerpo femenino desnudo, o para tratar aspectos relacionados con el sexo, tiene sus antecedentes en pinturas barrocas y su continuidad en lienzos del Ochocientos, en los que la santa penitente expone su voluptuosidad y exuberancia en contextos que resultan difíciles de encajar dentro del arte religioso.<sup>15</sup> Por lo tanto, otra posible respuesta, no excluyente, se ofrece al interrogante planteado: María Magdalena es utilizada para hablar de un tema, la sexualidad, que

resultaba difícil tratar sin una coartada aceptada y asentada en la tradición.

En definitiva, la poliédrica Magdalena es un mito capaz de adaptarse a las diversas etapas, estilos y formatos, viviendo periodos de auge y sirviendo como modelo a partir del cual crear toda una familia de herederas. El cine de los primeros tiempos utilizó a estos personajes en su afán por desarrollar historias en un modelo cinematográfico en el que triunfó la narratividad.

## NOTAS

<sup>1</sup> Aunque en la presente investigación se ha limitado geográficamente a los Estados Unidos, en otros países surgían también producciones de esta temática. En Alemania, por ejemplo, el director Hans Oberländer y el productor Oskar Messter realizan el film *María Magdalena*, donde se presenta la historia de una pecadora en la ciudad de Berlín en vísperas a la Gran Guerra; en Rusia, Viatchslav Tourjanski estrenaba otra obra con el mismo título. También en Reino Unido surgen este tipo de temas, como es el caso de la película dirigida por Walter West *The Answer* (1916), basada en la novela de Walter Newman *Is God Dead?* (Flower 1915) donde uno de los personajes, interpretado por Dora Barton, recibe el nombre de "Lost Magdalen". Igualmente, el director austriaco Otto Kreisler estrena en 1919 su película *María Magdalena*, basada en la obra homónima de Friedrich Hebbel (Hebbel 1844).

<sup>2</sup> Para un estudio global del pensamiento de Warburg así como de sus discípulos véase Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología. Volumen 1. La Historia del Arte como Historia Cultural* (Madrid: Encuentro, 2008).

<sup>3</sup> A partir de la homilía de Gregorio Magno pronunciada en el año 591, se oficializa la fusión de personajes en la figura de María Magdalena: «*Hanc vero quam Lucas peccatricem mulierem, Joannes Mariam nominat, illam esse Mariam credimus de qua Marcus septem daemonia, nisi universa vitia*

*designatur? Quia enim septem diebus omne tempus comprehenditur, recte septenario numero universitas figuratur. Septem ergo daemonia Maria habuit, quae univrsis vitiis plena fuit. Sed ecce quia turpitudinis suae maculas aspexit, lavanda ad fontem misericordiae cucurrit, convivantes non erubuit. Nam quia semetipsam graviter erubescere intus nihil esse credidit quod verecundaretur foris*». Gregorio Magno, *Homilia XXXIII, Lectio S. Evang. Sec. Luc. VII, 36-50*; PL LXXVI, 1239.

<sup>4</sup> Para el vínculo entre María Magdalena y las *mujeres caídas* de la literatura decimonónica en lengua alemana, véase Ingrid Maisch, *Between Contempt and Veneration. Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries* (Collegeville: The Liturgical Press, 1998), 111-133.

<sup>5</sup> *Moving Picture World*, January-June, 1910: 704.

<sup>6</sup> *Moving Picture World*, January-June, 1910: 698. La vida de penitente de María Magdalena procede de diversas leyendas que se fueron expandiendo desde el siglo IX y que, en el siglo XIII, fueron recogidas por Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*. Dicha obra señala que: "Santa María Magdalena, deseosa de entregarse plenamente a la contemplación de las cosas divinas, se retiró a un desierto austerísimo, se alojó en una celda previamente preparada para ella por los ángeles y en dicha celda vivió durante treinta años totalmente apartada del mundo y aislada del resto de la gente" (Vorágine 2001, 382).

<sup>7</sup> *Moving Picture World*, January-June, 1910: 725.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 737-738.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 737-738.

<sup>10</sup> Este cortometraje, catalogado como perdido, contaba en su reparto con Pauline Buch, Murdock MacQuarrie y Lond Chaney. El argumento gira en torno al incidente en el que se ve envuelto un hombre por defender a una mujer de la calle. La película ha sido localizada en los listados de la revista *Motography*, enero-junio 1914, vol. XI, nº 5, p. 184 y 743, dentro de la sección de melodramas. A pesar de la poca información de la que se dispone, el argumento y el título de la película ofrecen indicios que evidencian la herencia de la Magdalena mítica en la mujer caída que aparece en esta cinta.

<sup>11</sup> Stuart Oderman sugiere que Griffith planteó la temática de la mujer embarazada y abandonada como prueba para ver la reacción del público y, en función de la respuesta de los espectadores, utilizarla posteriormente en *Way Down East* (Oderman 2000, 64).

<sup>12</sup> *Motion Picture Magazine*, February-July, 1920: 84.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>14</sup> *Current Opinion*, v. 63, 1917: 252.

<sup>15</sup> En este sentido, ejemplos paradigmáticos son las obras de Guido Reni (*Magdalena penitente*, siglo XVI) y de Jules Joseph Lefèbvre (*María Magdalena en la cueva*, 1876).

## REFERENCIAS

- Andres, Sophia. *The pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel. Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*. Columbus: The Ohio State University Press, 2005.
- Bernabé, Carmen. *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*. Estella: Verbo Divino, 1994.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Campbell, Marilyn. *The Fallen Woman in Hollywood Films, 1931-1933*. Madison: University of Wisconsin-Madison, 1974.
- Campbell, Russell. *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.
- Collins, William W. *Armada*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1863.
- Collins, William W. *No Name*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1863.
- Collins, William W. *The New Magdalen*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1863.
- Emerson, John y Loos, Anita. "What Makes a Photograma." *Motion Picture Magazine* (February-July, 1921): 60-61.
- Jacobs, Lea. *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Logan, Deborah A. *Fallenness in Victorian Women's Writing: Marry, Stitch, Die, or Do Worse*. Columbia – London: University of Missouri Press, 1998.
- Flower, Newman W. *Is God Dead?* Londres: Cassell, 1915.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e Iconología. Volumen 1. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Madrid: Encuentro, 2008.
- Gaskell, Elizabeth. *Mary Barton. A Tale of Manchester Life*. London: Chapman & Hall, 1848.
- Hapke, Laura. "He Stoops to Conquer: Redempting the Fallen Woman in the Fiction of Dickens, Gaskell and Their Contemporaries." *Victorian Newsletter* 69 (1986): 16-22.
- Haskins, Susan. *María Magdalena. Mito y metáfora*. Barcelona: Herder, 1996.
- Hebbel, Friedrich. *María Magdalene. Einbürgerliches Trauerspiel in drei Akten*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1844.
- Lombardi, Frederic. *Allan Dwan and the Rise and Decline of the Hollywood Studios*. Jefferson–London: McFarland, 2013.
- McLaughlin, Robert. *The Eternal Magdalene. A Modern Play in Three Acts*. New York: S. French, 1918.
- Maisch, Ingrid. *Between Contempt and Veneration. Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*. Collegeville: The Liturgical Press, 1998.
- Oderman, Stuart. *Lillian Gish: A Life on Stage and Screen*. Jefferson: McFarland, 2000.
- Ricci, Carla. *Mary Magdalene and Many Others. Women who Followed Jesus*. Minneapolis: Fortress Press, 1994.
- Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1989.
- Schaberg, Jane. *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y testamento cristiano*. Estella: Verbo Divino, 2008.
- Trudgill, Eric. *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*. London: Heinemann, 1976.
- Vorágine, Santiago. *La Leyenda Dorada, 1*. Madrid: Alianza, 2001.
- Walkowitz, Judith. "Sexualidades peligrosas." En *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Vol. 4*, editado por Georges Duby y Michelle Perrot, 389-426. Madrid: Taurus, 1993.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.
- Watt, George. *The Fallen Woman in the Nineteenth-Century English Novel*. London - New York: Routledge, 1984.



# PERLOV-GUERIN: RESONANCIAS

Luz Marina Ortiz Avilés  
Universidad de Córdoba

Data de recepción: 2019-08-20

Data de recepción: 2020-06-01

Contacto autora: [l02oravl@uco.es](mailto:l02oravl@uco.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8117-9473>

## RESUMEN

David Perlov y José Luis Guerin convergen en lo esencial al pensar el cine no en relación con lo industrial sino en relación con lo artesanal: el cine como un forma de escritura. Pero no es este el único punto de encuentro entre las obras cinematográficas de estos dos directores pudiendo advertirse entre ambas otros puntos de confluencia. En este artículo trataremos, pues, de examinar la obra de sendos cineastas atendiendo a sus paralelismos, esto es rastrear aquellos elementos o rasgos del cine de Perlov que reaparecen en el cine de Guerin, así como de dilucidar la naturaleza de dicha relación.

Palabras clave: *flâneur*, film-diario, rostro, retrato, cotidiano

## ABSTRACT

David Perlov and José Luis Guerin share common ground in that they both see cinema as a craft rather than an industry. They see cinema as a form of writing. Yet this is not the only meeting point between the oeuvre of these two directors. There exist other points of convergence. In this article, we will try to examine the work of the two directors, looking at the parallels between them and identifying which elements or characteristics of Perlov's films also appear in Guerin's works, while shedding light on the nature of this relationship.

Keywords: *flâneur*, film diary, face, portrait, the everyday

## Introducción

David Perlov se convierte en uno de los primeros referentes del cine diario al comenzar la filmación del suyo allá por los primeros años de la década de 1970. Aunque el cine autobiográfico tiene sus antecedentes en los hermanos Lumière con cortometrajes, por ejemplo, como *La comida del bebé* (*Repas de bébé*, 1895) de Louis Lumière, el cine de Perlov –su diario– viene a sumarse y contribuir a aquellas formas cinematográficas más íntimas y personales que comenzarían a desarrollarse a finales de los años sesenta y principios de los setenta dentro del cine *underground* americano y el cine directo. Además, dentro del panorama cinematográfico israelí, Perlov viene a

significar un punto de inflexión y ello por cuanto su diario, marcado por una fuerte tensión entre la historia personal (privada) y la historia colectiva (pública), abre un nuevo camino al cine de este país hasta entonces utilizado esencialmente como herramienta propagandista.

Inmigrante de Brasil, Perlov se convierte en el padre del cine moderno israelí. Su cine ha influenciado a generaciones de estudiantes –más aún a través de su labor docente–, ha sido proyectado en el Tel Aviv Museum of Art, ha sido seguido por la crítica como ningún otro filme israelí y, sin embargo, no es hasta el fallecimiento del cineasta en 2003 que su figura alcanza la proyección y la visibilidad internacional<sup>1</sup> que merece, por reivindi-



cación de su mujer Mira, su hija Yael y exalumnos y amigos del cineasta como Ariel Schweitzer<sup>2</sup>.

En su 'Diario', "Perlov ofrece un punto de vista personal que no elude la reflexión moral ni estética" (Merino 2007, 28); se trata éste de una obra sencilla, modesta, que no renuncia a la belleza y que representa una cartografía del yo en el mundo en tanto diario de registros que refleja la forma en que el autor transita y vive los espacios que habita. A este respecto se encuentra emparentado en el panorama cinematográfico español con el filme *Guest* (2010) del cineasta barcelonés José Luis Guerin que también se trata de un diario de registros que resulta una cartografía subjetiva de los lugares por los que el cineasta transita. Además, como el cine de Perlov, también el cine de Guerin es un cine sencillo, depurado, reflexivo, poético... Ambos cineastas convergen en su entendimiento del medio cinematográfico como una forma de escritura pero más allá de estos puntos esenciales de confluencia entre las cinematografías de ambos se revelan una serie de paralelismos en su discurrir personal y profesional y una serie de correspondencias entre algunos de los rasgos y elementos que definen su cine, que exponen una cierta familiaridad de Guerin con la obra del cineasta de origen israelí.

Como Perlov, tampoco Guerin ha cosechado la proyección y visibilidad que merece -ni nacional, ni internacional- siendo escasa la bibliografía existente sobre la vida y obra de ambos cineastas. Además entre la bibliografía existente ninguna aborda un estudio relativo a la obra de estos dos directores. En este artículo nos proponemos arrojar algo más de luz sobre las obras de Perlov y Guerin centrándonos para ello en los paralelismos que se evidencian entre ambas. Así, partiendo para este estudio de la base de que el cineasta barcelonés conoce la obra de Perlov -como veremos, así lo revelan las imágenes- trataremos de examinar la obra de ambos, rastreando aquellos elementos y rasgos de la obra del cineasta de origen israelí que reaparecen en el cine de Guerin, así como también de dilucidar la naturaleza de la correspondencia entre ambas.

### David Perlov y José Luis Guerin

Descendiente de una familia israelí emigrada a Brasil, David Perlov (Río de Janeiro, 1930- Tel Aviv, 2003) pasa su infancia y su adolescencia en Belo Horizonte y São Paulo respectivamente, hasta que en 1950 viaja a París con el propósito de cursar los estudios de Bellas Artes. Una vez allí, y mientras cursa sus estudios, Perlov descubre a Jean Vigo con su filme *Cero en conducta* (Zéro de conduite: Jeunes diables au collège, 1933), momento a partir del cual desarrolla una pasión por el cine. Así, Perlov empieza a frecuentar la Cinémathèque donde conoce a Henri Langlois -con quien entabla una relación de amistad y comienza a trabajar como asistente- y a Joris Ivens -con quien trabaja como editor y ayudante de dirección-.

En 1958, Perlov abandona París para instalarse junto a su mujer Mira en Israel donde residiría hasta el final de sus días. En aquel tiempo el Cine Israelí estaba dominado por filmes de carácter propagandístico ordenados fundamentalmente a ensalzar la patria o reflejar la realidad social de algunos colectivos. Se trataba pues, fundamentalmente, de un cine utilizado como instrumento por las instituciones gubernamentales y las organizaciones Sionistas. En esta atmósfera, Perlov revoluciona el documental al introducir en él subjetividad y una dimensión poética. Sin embargo, a pesar del reconocimiento obtenido por parte de la crítica, a principios de los años setenta Perlov dejaría de recibir encargos de las autoridades israelíes que además denegaban las solicitudes del cineasta. Así, en 1973, decide hacerse de un equipo de filmar básico y con los recursos mínimos comienza a trabajar en *Diary (1973-1983)*<sup>3</sup> (Yoman (Diary), 1983), un filme «Ensa-yo» -esto es un filme híbrido entre el diario personal y el ensayo cinematográfico- donde iría documentando el día a día de su vida cotidiana junto a algunos de los dramáticos acontecimientos que determinaron aquel periodo en Israel. Por otra parte, ese mismo año, Perlov funda junto a otros el nuevo Departamento de Cine y Televisión en la Universidad de Tel Aviv tornando así la enseñanza una parte crucial de su devenir personal y artístico.

Posteriormente, en 1998, el cineasta israelí comenzaría a trabajar en *Updated Diary (1990-1999)*<sup>4</sup> (Yoman Meudkan (1990-1999), 2001),

entonces filmado con una pequeña cámara de vídeo; en el año 2000 completaría la edición de *Anemones*<sup>5</sup>, un filme producido con sus alumnos de la universidad. En 2003 realizaría su último filme titulado *My Stills (1952-2002)* basado completamente en las fotografías tomadas por el cineasta durante un periodo de cincuenta años y que resulta a la vez una reflexión sobre la fotografía como actividad así como un homenaje a los fotógrafos que siempre admiró adquiriendo el filme el carácter de testamento al condensar una vida marcada por el amor a lo cotidiano y el amor por el arte.

José Luis Guerin (Barcelona, 1960) es un cineasta autodidacta formado en la historia del cine por su continuada presencia en la Filmoteca de Barcelona. Aunque su obra arranca a la edad de 15 años con una serie de obras en formato Super-8, no será hasta 1983 con *Los motivos de Berta* –su debut en 35mm– que dé el salto a la profesionalidad. *Los motivos de Berta* captará el interés de los círculos minoritarios –crítica especializada, festivales – sin embargo la obra del cineasta barcelonés seguirá resultando inaccesible hasta 2001, año en que presenta *En construcción* que tuvo proyección en salas comerciales. Como el filme *Anemones*, de Perlov, *En construcción* se trata de un filme rodado con el apoyo de sus alumnos del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona a lo largo de dos años y medio.

En 2007 verá la luz –solo en formato DVD– *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* que se trata de un fotomontaje secuencial en blanco y negro y mudo construido a partir de fotografías realizadas por el cineasta. Entre septiembre de 2007 y septiembre de 2008, aprovechando los viajes promocionales del trabajo previo del director *En la ciudad de Sylvia* (2007), Guerin lleva a cabo un periplo por un total de cuarenta y cinco ciudades filmando con una pequeña cámara doméstica su paso por ellas. El resultado de dicho periplo será *Guest* un film-viaje cuyo título responde precisamente al estatuto del director durante su realización: invitado. Además, *Guest* supone una reflexión sobre algunos de los intereses del cineasta y también así sus cartas filmadas *Correspondencia Jonas Mekas- José Luis Guerin* (2011) que resultan un diálogo no entre cineastas

sino entre sus filmografías, es decir, un proyecto de comunicación entre directores para que estos compartieran algunas reflexiones sobre su trabajo y aquello que lo motiva. En 2015, Guerin realiza *La Academia de las Musas*, su último largometraje hasta la fecha, cuya filmación también comienza en el seno de la universidad.

Por otra parte, también Guerin compaginará su actividad como cineasta con la docencia en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona – como profesor en el Máster en Documental de Creación–, en la Escuela Internacional de Cine y Tv San Antonio de los Baños (en Cuba) –como profesor en la Maestría en Desarrollo de Proyecto Documental–, así como también impartiendo conferencias y talleres, por lo que la docencia también forma parte esencial de su actividad profesional.

### **La flânerie en el cine de David Perlov y José Luis Guerin**

El *flâneur*, aquel tipo social típico del París del s.XIX que se caracterizaba por un deambular por la ciudad sin dirección ni rumbo preestablecido –esto es según un callejeo no planificado–, actividad durante la cual mantenía una actitud observadora y perceptiva con una mirada interpretativa, encuentra su manifestación en el cine de David Perlov y también así en el cine de José Luis Guerin.

El diario de David Perlov, *Diary (1973-1983)*, se encuentra a caballo entre el diario de vida y la reflexión ensayística y ello, por cuanto los seis capítulos que lo conforman suponen tanto un registro de las vivencias cotidianas del director y los acontecimientos o circunstancias que lo rodean, como una reflexión –a través de la voz *over* del director, en su mayoría incluida posteriormente– sobre el cine, su propia práctica autobiográfica o la convulsa historia de Israel en esos años golpeada por la guerra del Líbano o la masacre de Sabra y Chatila. No obstante, estas reflexiones no vienen tanto a dar respuestas, a dirigir la lectura de las imágenes a que acompañan, como a lanzar preguntas que ofrezcan una lectura poliédrica de las mismas, llegando incluso con ello a poner en tela de juicio su significado aparente como es el caso de los fragmentos de programas televisados que en ocasiones incluye y en los que el Estado se

esfuerzo por presentar una realidad muy alejada de la que vive su sociedad. Son ejemplo de ello las imágenes televisadas donde unos soldados dan agua a una civil que ha estado escondida durante varios días mientras el locutor comenta la solidaridad de los militares. Entonces David Perlov dirá: “¿Y a esto llamas ser humano?” (*Diary* (1973-1983), Chapter 1). Con esta irónica cuestión invalida la absurda exaltación realizada por el locutor y pone de relieve los esfuerzos del Estado por maquillar los terribles sucesos vividos por los civiles.

Para la filmación de este diario, la “cámara-estilográfica” de David Perlov oscila entre el interior de la casa familiar del director y el exterior, actuando la ventana como elemento de abertura a dos espacios que no pueden desligarse sino que muy por el contrario cada uno se nutre y es reflejo de las vivencias que encierra y alberga el otro, entretejiéndose.

En los diarios de Perlov el espacio urbano adquiere importancia. *Diary* (1973-1983) está filmado desde distintos lugares, principalmente el apartamento en Tel Aviv residencia del director pero también desde Jerusalén, París, Agios Nikolaos, Colonia, Amsterdam, Lisboa, Londres, São Paulo, Río de Janeiro o Belo Horizonte; destinos en su mayoría a los que viaja no tanto con el propósito de dar cuenta de los espacios urbanos del presente de la filmación como para buscar en ellos sus propias huellas y evocar su pasado. No obstante, también encontramos en *Diary* (1973-1983), y muy especialmente en el capítulo cinco, una aproximación del cineasta a la figura del *flâneur*. Como ocurre a este tipo social, para David Perlov la mirada constituye una experiencia fundamental. Es la suya una observación interpretativa y reflexiva que no solo no cesará a lo largo de una década, tiempo durante el cual Perlov irá realizando sus registros filmados, sino que se prolongará hasta 1999, fecha en que filma los últimos registros que posteriormente conformarán el trabajo que vendrá a servir de continuación y cierre de los diarios que aquí nos encontramos analizando y que se titularían *Updated Diary* (1990-1999). A su vez, el origen de esta actividad observadora tampoco se encuentra en el inicio de la filmación de estos diarios de registros sino en un trabajo anterior del director,

*In Jerusalem* (B’Jerushalaim, 1963) –un filme de apenas 33 minutos que se estructura a través de diez observaciones de la ciudad de Jerusalén– y, sobre todo, en un trabajo posterior de Perlov quien había sido enviado a Jerusalén para cubrir el bombardeo de Arab para la televisión. Durante la realización de aquel trabajo Perlov descubriría las posibilidades que la nueva tecnología le ofrecía. El cineasta lo explicaría así en una entrevista:

*Era la primera vez que trabajaba con una cámara Arri 16 mm BL, habiendo trabajado hasta entonces en 35mm lo cual es complicado y pesado y demanda una precisa puesta en escena. Yo estaba de pie sobre el tejado de un edificio en Jerusalén planificando la toma que transmitiría el bombardeo de Arab de la Agencia Judía, cuando de repente, una joven prostituta apareció. Como de otro planeta. Yo empecé a hablar con ella. Estuve a punto de olvidar para qué había venido. Su monólogo era sorprendente. Era obvio que con mi pequeña nueva cámara podía fácilmente filmarla y registrar su voz. Y me dije: “Eso es lo que debo hacer vagar con una cámara y filmar.” Así es como había hecho In Jerusalem pero entonces el equipo era pesado y complicado y los productores querían una película de gran presupuesto. Hoy, todo es diferente, gracias a las luminosas y rápidas cámaras, la grabación digital, la iluminación simple y los pequeños equipos (Klein, I. y Klein, U. 2006, 13).*

Perlov compararía, además, el material de trabajo del cineasta –la cámara 35mm y la Arri 16 mm BL– con el material y la técnica de los pintores impresionistas del s.XIX quienes pasaron del óleo a los pasteles para poder abandonar –según explicaba el director– sus talleres y salir a la calle a capturar la vida misma. Como la pintura impresionista, *Diary* (1973-1983) es el resultado de la actividad observadora del cineasta cámara en mano resultando especialmente interesante el quinto capítulo de este diario por cuanto en él Perlov reflexiona sobre su propia práctica como cineasta así como sobre sus intereses, aquello que mueve su trabajo: la vida misma, sin artificios. Señala Perlov:

*Me permito un juego de azar. El único juego de mi agrado. ¿Atraparé algo en mi pequeño marco? ¿O no? Mi pequeña vecina, ensayando la maternidad, sabe perfectamente cuando la estoy observando. Observar se ha convertido en la esencia de mi vida.*

*No en busca de una trama, de una historia. Es la imagen de un hombre corriendo la que me fascina, no la razón por la cual corre, o hacia donde. La trama, la intriga, las preferencias fuera de mi vista. [...] De vuelta a mi juego. Comienza a divertirme. ¿Pasará alguien? Para mí un movimiento diagonal generalmente tiene éxito. Afortunado nuevamente. Líneas rectas jamás me han llevado a nada. Persisto (Diary (1973-1983), Chapter 5).*

La actividad de observar se ha convertido para Perlov, como para el *flâneur*, no solo en la clave de su trabajo sino en su forma de vivir. Pero no solo es la mirada –la observación– lo que lo aproxima a la figura del *flâneur* sino también su gusto por las grandes ciudades donde dice sentirse como en casa. Siente así como hogares París y Tel Aviv y en el capítulo seis confiesa como con nostalgia no entender por qué cuando era bebé lo arrancaron de la ciudad donde nació, Río de Janeiro, también una gran ciudad a propósito de la cual Perlov dirá: “la ciudad más hermosa del mundo. Río de Janeiro. No la promesa del Paraíso, sino el Paraíso mismo. Como en las postales, te saca una sonrisa. Nací en un mundo de postal. La ciudad más maravillosa del mundo” (Diary (1973-1983), Chapter 6); o revela cómo fue la primera vez que llegó a São Paulo<sup>6</sup> acompañado de su abuelo: tenía diez años y entonces, como en el presente de la grabación, no pudo más que observar los enormes edificios que atrapaban su mirada. La ciudad ejerce pues, una fuerte atracción sobre Perlov.

La vida en las grandes ciudades con sus enormes edificios, el tráfico y su aglomeración y muy especialmente los no lugares de aquellas, como son las estaciones de tren, han cautivado al cineasta de origen israelí hasta el punto de que durante el periodo de convalecencia tras ser sometido a una intervención quirúrgica de urgencia en Londres acabará señalando: “Estoy mejorando pero comienzo a sentirme inquieto. Ya basta de este pulcro suburbio londinense. Añoro la gran ciudad. Aquí, en Oxford street, me siento en casa” (Diary (1973-1983), Chapter 5). La quietud de una zona a las afueras de la ciudad lo altera y, por contra, en la agitación de una de las calles comerciales más concurridas de Europa encuentra el sosiego y la armonía del hogar. Cuestión esta que vuelve a ponerse de manifiesto cuando

explica también en el capítulo cinco, durante un viaje en tren a Joinville Le pont a las afueras de París adonde acude semanalmente para revelar sus películas, sentirse subyugado por la naturaleza y necesitar el artificio de la ciudad para poder filmar a gusto.

Además, como el *flâneur*, desea deambular por las ciudades sin rumbo, sin una dirección preestablecida y perderse en ellas aunque a diferencia de aquella figura de principios del siglo XIX su callejeo no será a pie, o no exclusivamente, sino en taxi, medio que prefiere. El taxi le posibilita por un lado recorrer la ciudad dejando a voluntad del taxista el trayecto y por otro introducir en sus filmaciones el azar, pues sus registros vendrán definidos por el ritmo casual de los semáforos o un atasco imprevisto. Perlov explicará en los diarios el modo de proceder: “Recuerdo una vez, durante mis días de estudiante en París, cuando con todos mis ahorros tomé un taxi, diciéndole al taxista: “Lléveme adonde quiera pero no me diga dónde estamos.” Tuve efectivo suficiente para cuatro horas” (Diary (1973-1983), Chapter 5). El ritmo del taxi marcado por el tráfico –su avance, su detención– determina los acontecimientos que el cineasta va a observar y registrar con su cámara permitiendo así que el azar se introduzca nuevamente en su filmación.

Con la Arri 16 mm BL, pues, Perlov se adapta en su forma de ejecución a los contenidos que quiere expresar. La representación de acontecimientos fugaces en el espacio público requiere técnicas rápidas como el esbozo, el croquis y la caricatura; todas ellas modalidades de trazo rápido que permiten al artista observador –al *flâneur*– capturar la vida misma –sus observaciones, sus impresiones...– durante su transcurso. Perlov concibe el cine como una forma de escritura, tratándose la cámara para él de un cuaderno de notas, de la herramienta del escritor. Así, el cine se acerca en él a la aspiración anunciada por Alexandre Astruc en su *Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo»* donde según el autor el cine: “Se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual

Fig. 1. José Luis Guerin, *En la ciudad de Sylvia*, 2007

como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela" (Astruc 1993, 221).

Esta concepción del cine como una forma de escritura que es la esencia del cine de Perlov, también define el cine de Guerin. En la filmografía del cineasta barcelonés podemos encontrar varias obras en que la *flânerie* se pone de manifiesto en algún modo. Así, nos encontramos por un lado con la representación visual de este tipo social en la pantalla como es el caso del filme *En la ciudad de Sylvia* donde Xavier Lafitte es identificado como un *flâneur* y, por otro, con la identificación del registro visual de la cámara con la *flânerie* urbana y por extensión del cineasta como *flâneur* como son el caso, por ejemplo, del filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* realizado a partir de las fotografías que tomara Guerin llevando a cabo la práctica del fotógrafo-*flâneur* y sobre todo, y más importante para el análisis comparativo que aquí estamos llevando a cabo, su diario de registros *Guest* y *Carta a Jonas Mekas n° 1* y *Carta a Jonas Mekas n° 4* de *Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin*; obras, como decimos, que adquieren mayor interés por cuanto en ellas Guerin es identificado como un *flâneur* cámara en mano: en *Guest* al iniciar su paso errante por distintos emplazamientos geográficos<sup>7</sup> capturando con su pequeña videocámara todo cuanto acontece a su alrededor y llama su atención y en *Carta a Jonas Mekas n° 1* por cuanto el cineasta desvela la práctica que desde *Guest* ha venido asumiendo a la vez que se inscribe en el filme como tal tipo social. Esto último tiene lugar a través de la imagen de una hoja blanca donde aparece escrita la palabra *flâneur* en el instante exacto en que la voz *over* de Guerin da cuen-

Fig. 2. José Luis Guerin, *En la ciudad de Sylvia*, 2007

tas al tú-destinatario de la carta del trabajo que como cineasta ha venido realizando pero, como decimos, no solo asume la práctica de este tipo social sino que también se inscribe como tal en el filme al grabar su propia sombra proyectada en el suelo mientras deambula por el espacio público. Además, en ambas obras el cineasta barcelonés expone su concepción del cine, no otra que su pensamiento como una forma de escritura siendo expuesto desde el inicio de las mismas a través de la imagen de una página en blanco en *Guest* y en *Carta a Jonas Mekas n° 1* y de una pantalla de cine -a modo de lienzo de pintura- en *Carta a Jonas Mekas n° 4*; papel y "lienzo" que aguardan convertirse en soporte de una escritura no con lápiz o pintura sino una escritura cinematográfica convirtiéndose la ciudad, también en ambos casos, en pura fuente de expresión.

### Los rostros: su observación, su retrato

La fascinación de Perlov por los rostros surgiría desde su niñez en los andenes de la Estação da Luz de São Paulo a donde llegó desde Belo Horizonte con su abuelo y a donde acudiría con asiduidad sentándose a esperar el tren mientras fijaba encuadres que dibujar. El tren solía transportar refugiados del norte del país que huían de la sequía, la hambruna, la anemia y la tuberculosis a la que ésta había dado paso, ejerciendo el rostro de aquellos una fuerte atracción sobre el joven Perlov que en el capítulo seis de este diario llegaba a declarar que aquel mundo se trataba de una droga para él. La multitud, el ajeteo de la muchedumbre así como los rostros del dolor y la desesperación<sup>8</sup> producirían una huella tal sobre el joven Perlov que perduraría toda su vida.





Fig. 3. José Luis Guerin, *En la ciudad de Sylvia*, 2007

A consecuencia del interés del cineasta en la muchedumbre –en sus rostros–, su diario está cargado en su mayor parte de presencias humanas. Conocidos y familiares del cineasta así como desconocidos que habitan el espacio público que aquel recorre pueblan las tomas que Perlov filma tanto en interiores como en exteriores. Solo cuando el ánimo del cineasta flaquea o directamente se encuentra abatido –como ocurre, por ejemplo, en el capítulo dos–, Perlov realizará tomas en picado del suelo del hogar familiar o, en el espacio público, del suelo y los pies de los viandantes. El desánimo del cineasta torna en sus imágenes vacío figurativo y aunque Perlov sale al espacio público forzándose a mantener el contacto con la realidad, como señala la voz *over* del cineasta, no es capaz de ver más rostros humanos.

Por su parte, José Luis Guerin está muy interesado en el cine como un arte del retrato. Con la realización de sus tres obras *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *En la ciudad de Sylvia* y *Las mujeres que no conocemos* (2007) que giran en torno al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva daba cuenta de este interés pues éstas suponen una reflexión en torno a la fragilidad de la imagen-recuerdo, la fugacidad del rostro y el retrato como único testimonio fiable y duradero de la fisonomía del ser humano. Con la excusa de la búsqueda de una mujer fugitiva, Guerin nos lleva a recorrer distintas ciudades<sup>9</sup> posando la cámara en los rostros de las mujeres –generalmente bellas– que las habitan y que recuerdan al *flâneur* a la mujer anhelada. También su filme *En construcción* dará cuenta del interés del director en el cine como un arte del retrato pues aunque el filme trata de dar cuenta de la mutación sufrida por el



Fig. 4. David Perlov, *Diary (1973-1983), Parte 1, 1974-1975*

barrio de El Raval de Barcelona, objeto de un plan de reforma urbanística, no será a través de sus calles, plazas, avenidas, etc. que el cineasta nos lo muestre sino a través de los rostros que lo habitan y a su juicio lo representan. Del mismo modo, *La academia de las musas* surge de un espacio y los rostros que lo habitan, esto es un aula de Universidad y los alumnos y alumnas que asisten a las lecciones que allí se imparten. En este caso, y como el propio cineasta señalara, *La academia de las musas*: “Es, efectivamente, una película de primeros planos. De rostros que se confrontan” (Liébana 2015). Pero a este respecto resulta especialmente interesante el filme *En la ciudad de Sylvia* y ello, por cuanto en él el cineasta barcelonés sitúa al personaje protagonista (Xavier Lafitte) en la terraza de un café donde éste comienza una actividad observadora. El protagonista del filme se hallará aquí con la mirada sumida en la multitud que le rodea observando minuciosamente los gestos y expresiones de las mujeres que se encuentran a su alrededor, deteniéndose en los detalles más triviales y permitiendo así que sean redescubiertos por el espectador (figs. 1, 2 y 3).

Esta escena del filme *En la ciudad de Sylvia* encuentra su correspondencia en la obra diarística de David Perlov. Se trata concretamente de las tomas realizadas por el cineasta de origen israelí a la terraza del café Polaco en Tel Aviv en dos ocasiones distintas (figs. 4, 5 y 6) durante una de las cuales la voz *over* de Perlov señala:

Esta filmación, esta búsqueda de imágenes provenientes de un sueño, me animan a salir. Trato nuevamente de contemplar rostros. Belleza y fealdad aún no me afectan. Es solo en los gestos donde hallo de vez en cuando cierto interés. En

Fig. 5. David Perlov, *Diary* (1973-1983), Parte 1, 1974-1975

el café Polaco, ni siquiera escucho sus voces, su lengua. Es como trazar un boceto. Estas dos muchachas me agrada observarlas. Son naturales. Deseo observarlas más y más (*Diary* (1973-1983), Chapter 2)

David Perlov observa los rostros, gestos y expresiones de quienes se encuentran en la terraza del café Polaco y del mismo modo Guerin invita al espectador de *En la ciudad de Sylvia* a observar los rostros, gestos y expresiones de quienes se encuentran en la terraza del café TNS Le café. Aunque el filme de Guerin se trata de un largometraje al estilo convencional, el espectador participa activamente en la observación pues éste ocupará dos posiciones distintas como observador: por un lado, una posición externa al protagonista y, por otro, una posición que vendrá a sintetizar la mirada de ambos. Además, en el filme del cineasta barcelonés las imágenes vienen a suscribir las palabras de Perlov pues veremos al protagonista realizar bocetos<sup>10</sup> de cuantos rostros y gestos llaman su atención (fig. 7).

A propósito del interés de ambos cineastas en el rostro hemos de señalar otra correspondencia entre sus obras; nos referimos al uso del sonido hablado como elemento para dirigir la atención del espectador hacia el aspecto físico del mismo, ello poniendo en sordina sus diálogos o directamente suprimiéndolos. En los diarios de Perlov es ejemplo de ello el retrato que hace a su amigo y maestro Joris Ivens. Durante el encuentro de ambos en el modesto apartamento que Ivens posee en Rue de Saints Pères, en París, Perlov filma al maestro en el balcón de su casa suprimiendo en el montaje el diálogo de aquel. Perlov asegura entonces estar escuchando a Ivens hablar en ho-

Fig. 6. David Perlov, *Diary* (1973-1983), Parte 1, 1974-1975

landés, como en el filme *Zuiderzee* (Ivens, 1930) de cuya banda sonora mientras tanto, escuchamos la música de Hans Eisler. También es ejemplo de ello el retrato que hará a su amigo enfermo Abrasza que, yacente sobre una cama en el reducido espacio de una habitación atestada de libros, insistirá a Perlov para que filme aquello que durante años ha estado contemplando: el techo de su habitación. La conversación entre ambos culminará con una vaga confidencia del enfermo a su amigo –esto es que no podrá soportar la enfermedad por más tiempo– que dará lugar más adelante en este diario –en agosto de 1981, cuando Perlov vuelve a París– a una triste secuencia, aquella en la que Perlov visita el hotel en el que su amigo decidiría poner punto final a todo aquel sufrimiento. Aunque en el momento de la filmación Perlov capta el significado de sus palabras –la determinación de su amigo– será durante el montaje de este diario cuando sobre aquellas imágenes acabe por vislumbrar el rastro de la muerte. De igual forma es ejemplo el retrato que Perlov realiza a Belka, una joven armenia descendiente de armenios a la que el cineasta pedirá que cante en dicho idioma. Cuando Belka finaliza la canción, Perlov se interesa por el significado de algunas palabras e inmediatamente después nos muestra, desde los ventanales del Hotel Mt. Hermon donde está teniendo lugar el encuentro entre el cineasta y la joven, una vista de la ciudad de São Paulo mientras volvemos a escuchar la canción en armenio que un instante antes veíamos interpretar a Belka; ello en una operación que logra transfigurar el lugar del presente (São Paulo) al lugar de la memoria de Belka (Armenia) para poner de relieve la añoranza de la tierra natal. Finalmente, y mientras aún dura la canción,



Fig. 7. José Luis Guerin, *En la ciudad de Sylvia*, 2007

la cámara de Perlov se detiene nuevamente en el rostro de Belka pero esta vez el diálogo de la joven ha sido suprimido. Estos y otros retratos mostrados en *Diary (1973-1983)* son presentados bajo esta misma fórmula, esto es con el diálogo en sordina, suprimido o simplemente en una lengua extranjera y desconocida.

Por su parte, también el cineasta barcelonés va a optar por esta fórmula en el filme *En la ciudad de Sylvia*. La ciudad de Estrasburgo, una ciudad fronteriza con Alemania y con gran afluencia turística, se convierte en el lugar idóneo para su filmación por cuanto se trata de una ciudad plurilingüe. Además, como Perlov, también Guerin va a presentar en ocasiones los diálogos en sordina o incluso los va a suprimir. A excepción del diálogo mantenido por los protagonistas durante el encuentro de ambos en el tranvía, el sonido hablado va a carecer de énfasis en el filme. Ya sea por el idioma, por recibirlos incompletos, por estar “situado” demasiado lejos de la fuente, etc., los diálogos van a resultar ininteligibles para el espectador de modo que lo único que realmente queda en la pantalla y el espectador puede captar son los rostros y los gestos de los hablantes.

En ambos casos -en los diarios de Perlov y el filme de Guerin- el efecto se aproxima a esa experiencia descrita por el crítico de arte y sociólogo John Ruskin de caminar por una ciudad extranjera donde no se tiene conocimiento del idioma. Dirá Ruskin:

*Hay algo particularmente encantador en recorrer las calles de una ciudad de un país extraño sin comprender una sola palabra de todo lo que se dice. En tal caso, nuestros oídos se vuelven completamente imperturbables frente a los sonidos*

*de las voces que nos circundan; el significado de las sílabas no nos impide reconocer su carácter gutural, suave o meloso; y los gestos y ademanes, así como las expresiones faciales, tienen el mismo valor que una pantomima. Cada escena se convierte en una melodiosa ópera, o en una función de títeres* (citado por Kracauer 2001, 148).

Efecto que S. Kracauer extiende en el cine al caso de los filme plurilingües, como son los dos casos que aquí nos encontramos analizando, donde a su juicio la diversidad de idiomas también aumenta el valor representativo de los gestos y expresiones pues al no conocer todas las lenguas el espectador las recibe no como mensaje sino como una configuración de sonidos que ininteligibles devuelven su atención hacia el aspecto físico de los mismos. Ambos cineastas, por tanto, hacen uso de la misma fórmula para instar al espectador a contemplar las imágenes -los rostros- con mayor intensidad al desplazar nuestra atención a las cualidades materiales del sonido hablado y realzar con ello su valor cinematográfico.

### La búsqueda de un rostro, su imagen-recuerdo

Como venimos señalando, la fascinación de Perlov por el rostro humano lo impulsa en ocasiones a actuar como un espía que aguarda con su cámara el instante mágico de un gesto, una expresión, que le revele algo de alguien o que le permita tener una conexión con el otro. Pero lejos de limitarse en su diario a aguardar dicha revelación de forma pasiva, Perlov emprendería también la búsqueda de otros rostros. Es ejemplo de ello, en el capítulo cinco, cuando tras un largo paseo por la ciudad de París, Perlov vuelve a la calle donde vive su hija Yael y acude al Café Tabac de la esquina donde suele ir por las mañanas a disfrutar de lo que para él es una dulce ociosidad. Entonces su voz *over* nos explica: “Entro en el bar local con una sensación de alivio. Contento de ver gente. El sitio está lleno de espejos, pero quiero filmar sencillamente, directamente, no izquierda, no derecha. No blanco, no negro. Sé que hallaré lo que estoy buscando. Un rostro como éste” (*Diary (1973-1983)*, Chapter 5).

O cuando situado en el espacio público de la calle junto a la salida de un servicio protestante trata de encontrar entre la multitud de africa-

nos que salen del culto el rostro de su madrastra Dona Guiomar. La voz over de Perlov explica así la atracción maquinal –como involuntaria– de su cámara hacia la gente que se agolpa en la calle así como su actividad detectivesca al escudriñar los rostros de mujeres que se van presentando ante él –ante la cámara– en busca de un rasgo, una expresión, que le permita reconocer a la desaparecida: su madrastra. Dice Perlov:

*Mi cámara se acerca más y más a la gente. Siento como si estuviera buscando a alguien. [ ] Recuerdo a Dona Guiomar mi madrastra negra leyéndome la Biblia cuando era pequeño. Yo comprendía muy poco y retenía solo algunas imágenes. Imágenes como la de las ovejas, las ovejas del Señor, la cual me agradaba y que nunca he visto en la vida real. Dona Guiomar era la única de la familia que usaba lentes. Comienzo a buscar un rostro como el de ella entre la multitud. ¿Sería como el de ella? ¿Como aquella? Seguramente era más joven. Ella jamás usó sombrero. Pero Dona Guiomar poseía la misma mirada punzante (Diary (1973-1983), Chapter 5).*

El cineasta de origen israelí busca así el rostro de su madrastra pero no el rostro de aquella en el presente de la filmación sino el de su imagen-recuerdo, esto es un rostro más joven. Asimismo, en septiembre de 1977, durante un viaje que el cineasta realizaría a París con su hija Yael interesada en conocer las vivencias y amistades de su padre en la capital francesa, Perlov descubre la fisonomía de una joven que llama su atención. Aquella joven –explicaría el cineasta a su hija– no se trata de su vieja amiga Romaine pero tiene el mismo aspecto que aquella durante los años en los que Perlov vivió en París. Es decir, la imagen de la joven desconocida en el presente de la filmación se corresponde con la imagen-recuerdo que el cineasta guardaba de su amiga. A continuación en el diario, Perlov y Yael realizan una visita a Romaine; entonces, observando su rostro resulta inevitable hurgar en las huellas del tiempo tratando de desandarlas para vislumbrar en él los signos del rostro de la desconocida: el rostro de la joven Romaine. Perlov reflexiona así, pues, sobre la fugacidad del rostro y la fragilidad de la imagen-recuerdo, cuestiones estas sobre las que también Guerín va a reflexionar en su cine, concretamente en sus filmes *En la ciudad de Sylvia* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

En *En la ciudad de Sylvia*, Xavier Lafitte deambula por la ciudad de Estrasburgo con el propósito de encontrar a Sylvia, una chica con la que tuvo un encuentro seis años antes en un bar de esta ciudad y de la que solo guarda su imagen-recuerdo. Durante el segundo día que transcurre en el filme, Lafitte, sentado en la terraza de una cafetería, es cautivado por una fisonomía –la de Pilar López de Ayala– que atrae toda su atención. En ese momento el protagonista olvida todo cuanto le rodea prestando atención únicamente al rostro que lo ha cautivado y ello hasta el punto de que cuando Pilar López de Ayala abandona el café, Lafitte se precipita tras ella recorriendo toda la ciudad. Dicha persecución se desplegará principalmente por el casco histórico de la ciudad de Estrasburgo hasta que suben a un tranvía donde tiene lugar el desencuentro de ambos. Será en ese elemento tecnológico que circula ajeno a todo cuanto acontece en la ciudad donde Lafitte descubra que Pilar López de Ayala no es la persona que creía, Sylvia.

Por su parte, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* también narra el encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva; en este caso la búsqueda de una mujer con quien el director tuvo un encuentro (ficticio o no) veintidós años antes en un bar de Estrasburgo y de cuya experiencia trata de dar cuenta a través de su rememoración en primera persona como enunciador del filme. Para su búsqueda Guerín parte de la imagen-recuerdo de Sylvia mostrándonos los rostros femeninos de mujeres que le recuerdan a la desaparecida, es decir, se trata de la búsqueda de una mujer, de un rostro en una ciudad pero no del rostro de Sylvia en el presente de la filmación sino el de una mujer veintidós años más joven, el rostro de su imagen-recuerdo. También aquí, cuando una fisonomía cautiva toda su atención, Guerín se precipitará tras ella pero *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se trata de un fotomontaje secuencial por lo que dichas persecuciones son mostradas al espectador a través de una serie de fotografías.

La atracción irresistible de una fisonomía y la precipitación del protagonista o del cineasta tras ella –en *En la ciudad de Sylvia* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, respectivamente–, nos traen a la memoria el relato *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe. En éste, un hombre obser-

vador apasionado emprendía una persecución a través de las calles y bocacalles de la ciudad de Londres tras una fisonomía que había llamado su atención. En su ensayo *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire reconocía en el observador apasionado del relato de Poe una forma diferenciada de *flâneur* pues este no se caracterizaba por un deambular con ritmo lento y cauteloso, ni su trayectoria venía marcada por el azar, sino que ambas cosas venían marcadas por la persona tras la cual se precipitaba y recorría la ciudad. Así, nos encontramos en el filme *En la ciudad de Sylvia* con la encarnación de este modelo de *flâneur* en la pantalla así como también en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* donde es el propio cineasta el que actúa como tal.

Ambos cineastas reflexionan, pues, sobre la fugacidad del rostro y la fragilidad de la imagen-recuerdo y también ambos lo hacen a través de una actividad detectivesca buscando en los gestos y expresiones de desconocidos los rostros del ayer. Sin embargo, mientras el protagonista de *En la ciudad de Sylvia* o Guerin en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* convienen una manifestación del modelo de *flâneur* de E.A. Poe, no ocurre así con Perlov que en ningún caso se precipita tras una fisonomía recorriendo la ciudad.

### David Perlov y José Luis Guerin, cineastas de la cotidianidad

Perlov se convierte en su diario en un agente de lo cotidiano. Cansado de un cine profesional que ha dejado de atraerle acude al cine *amateur*<sup>11</sup> para despojarse de las exigencias de los encargos -cada vez más herméticos y con más preceptos- así como también de los artificios del cine profesional que él mismo confiesa en una parte de estos diarios que tanto le gustaban antes. El inicio de estos diarios resulta a este respecto una declaración de intenciones pues en el comienzo del capítulo uno la voz *over* del cineasta explica así sus intereses: "Compro una cámara. Quiero comenzar a filmar por mi cuenta y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo diferente. Quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente. Lleva su tiempo aprender a hacerlo" (Diary (1973-1983), Chapter 1).

Perlov se compra una cámara de 16 mm con el propósito de filmar para sí mismo la cotidianidad de la ciudad pero también del hogar y el entorno familiar<sup>12</sup>. Así, el cineasta de origen israelí filmará a sus mellizas Noemí y Yael; primero, generalmente juntas, compartiendo un almuerzo o estudiando en casa; luego, la primera partida de aquellas del domicilio familiar tras ser reclamadas para hacer el servicio militar o ya independientes la una de la otra, enfrascadas en la cotidianidad de sus vidas, Noemí como profesora de danza y Yael como editora cinematográfica. Además filmará las visitas que las amistades del matrimonio realizarán al domicilio del cineasta en Tel Aviv -las conversaciones, las fiestas...- así como también las que el propio Perlov realizará a sus amigos y conocidos en París o Brasil, etc.

Por otro lado, como decíamos, también Perlov acudirá a la calle con su cámara atraído por la agitación y el movimiento de la vida en la ciudad. Una vez en el espacio público, armado con su cámara, Perlov descubre otra forma de ver las cosas. Así, en el capítulo dos, Perlov señala: "Aprendiendo a usar la cámara hallo un nuevo modo de ver las cosas. Comienzo a descubrir cosas que siempre han estado allí, a la vuelta de la esquina." (Diary (1973-1983), Chapter 2). El ojo objetivo de la cámara le permite, pues, romper con la ceguera que causa la cotidianidad. La cámara actúa como instrumento revelador al permitirle descubrir la realidad de su cotidianidad tomando conciencia de todo cuanto le rodea. Pero no sólo se referirá a aquello que el ojo objetivo de la cámara le permite captar -lo visible-, sino también a la banda sonora de la vida en la ciudad -lo audible-. Como señala el cineasta en el capítulo uno, también añadirá sonido a su diario siendo estos sonidos aquellos que caracterizan el espacio urbano que habita y transita, como son: el ruido generado por el tráfico, las bocinas de los vehículos, el ladrido de un perro, el chirriar de la puerta sobre la que un niño se balancea o la música que tan presente está en el hogar familiar.

El cineasta explora el nuevo instrumento y con él también el medio. Perlov abandona el artificio de la industria y encuentra en su hogar, los objetos, las personas, las calles y vistas de la ciudad el interés de un cine solitario que reivindica lo cotidiano, lo usual, esto es la vida. Como señalará



el propio cineasta en el capítulo cinco su cine es un cine de hechos, un cine de realidad y no un cine de ilusión y mitificación y también así es el cine de Guerín que incluso en el artificio de la ficción deja espacio para la vida, introduce el azar y reclama lo cotidiano.

El interés de José Luis Guerín por lo banal, lo cotidiano, queda patente a lo largo de su filmografía. Desde sus largometrajes *Los motivos de Berta*, *Tren de sombras* (1997), *En construcción*, *En la ciudad de Sylvia* o *La academia de las musas* hasta su diario de registros *Guest* o sus cartas filmadas *Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerín*, los trabajos del cineasta barcelonés se caracterizan por una fuerte presencia de lo cotidiano. Ya en su primer filme, *Los motivos de Berta*, Guerín utilizará la cotidianidad de una adolescente en el entorno rural que habita para narrar el teórico paso de aquella de la adolescencia a una cierta madurez. Elementos banales y cotidianos como la casa familiar, los juegos de infancia así como también los compañeros y lugares de juego, la bicicleta que utilizará para desplazarse, etc. caracterizarán a Berta a la vez que pondrán de relieve los cambios personales propios de quien se encuentra en tránsito entre dos periodos vitales. Asimismo, Guerín hará especial hincapié para la construcción del paisaje del filme en los sonidos cotidianos –el aleteo de una mosca, un ventilador, el ruido de un tractor, etc. –, elemento (el sonido) especialmente interesante en su filme *En la ciudad de Sylvia* donde el paisaje sonoro se constituye en una banda sonora de la vida en la ciudad. En su mayoría los sonidos y ruidos que la integran se desprenden de la actividad de sus gentes, de lo cotidiano y lo común de quienes la habitan como son, por ejemplo: el ruido del tráfico, el timbre de una bicicleta, el chirriar de los tranvías que recorren la ciudad, los gritos de unos niños que corretean, el acordeón de un músico callejero, etc. Pero la cotidianidad no solo está presente en *En la ciudad de Sylvia* a través de la banda sonora del filme sino también en la actividad que llevará a cabo el protagonista del mismo; un viajero que atento a los movimientos, gestos y expresiones de quienes le rodean –fundamentalmente mujeres– va recogiendo en un cuaderno sus impresiones, como coleccionándolos. Igualmente ocurre en *Guest* donde Guerín deambula por las calles y espacios públicos de

las distintas ciudades recogiendo con su pequeña videocámara las historias de la calle, atrapando trozos de vida. Entre los pequeños fragmentos de películas imaginadas destacan los que corresponden a un grupo de vecinos de un *solar* en Cuba, una familia de vendedores ambulantes en Lima, un grupo de mujeres en Cali o un grupo de niños en Samaria. De todos ellos se muestra la cotidianidad de sus vidas, lo común y banal como puede ser el tedioso día a día de una adolescente que comparte habitación con su madre y su perro Beethoven; las clases de salsa, impartidas en un más que reducido espacio, con que un paciente de VIH se gana la vida; el día a día en una chabola de una familia limeña que explican sus frustraciones vitales mientras preparan “cachanga” según la receta familiar de la abuela ya fallecida; o el día a día de unos niños que habitan en las ruinas de Samaria y que se esfuerzan en explicar a la cámara cómo era la escuela en la que ya no estudian y de la que apenas queda nada.

### La ceguera del artista

Es ésta otra de las cuestiones sobre la que ambos cineastas van a reflexionar en su cine: la invidencia o el oscurecimiento en términos de creación artística.

Perlov, por su parte, se ve forzado a una situación de aislamiento al no recibir apoyo de los organismos oficiales israelíes. Esa situación lleva al cineasta a asumir su independencia con la compra de una cámara 16 mm que le permita trabajar por él mismo y para sí mismo como el propio cineasta señala al inicio de su diario. Sin embargo, asumir esta nueva realidad –su posición de cineasta independiente– no deja de ser una tarea difícil y delicada que llevará a Perlov a vivir un periodo de malestar tanto personal como artístico.

En el capítulo dos de este diario, que comprende los años 1978-1980 del mismo, Perlov trata de transmitir los sentimientos y emociones que fueron aflorando en su persona con cada propuesta rechazada, con cada proyecto rehusado que poco a poco iban minando su ánimo e incluso afectándole físicamente al verse por ello aquejado de insomnio. Cuando Perlov se dispone a registrar su estado de ánimo con imágenes advierte rápidamente la dificultad de dicha empresa: Nada

le conmueve. Pero ¿cómo transmitir la desilusión, el desánimo o la apatía? La voz *over* del director, incluida posteriormente en el momento de la edición de este diario, vendrá a alumbrar aquellas imágenes de abatimiento y desconsuelo. Así, mientras el cineasta nos muestra algunas imágenes nocturnas del hogar familiar –vacías de presencias humanas–, el amanecer de la ciudad y los primeros viandantes en la calle, objetos que le traen a la memoria acontecimientos trágicos de su infancia en Brasil, planos de calles vacías, escenas callejeras como la celebración religiosa de Lag Ba’Omer que antes le atraían y ahora lo dejan indiferente o algunas tomas en picado del suelo del hogar familiar cuyas intersecciones utiliza para expresar con su valor metonímico lo difícil de la situación personal y artística que atraviesa –dice Perlov: “Estos pasajes son difíciles de traspasar” (Diary (1973-1983), Chapter 2)–, la voz *over* del cineasta nos asiste y arroja luz sobre aquellos difíciles capítulos de su vida al señalar:

*Estoy exhausto. Exhausto de ¿cuántos, veinte años de energía malgastada, batallas frustrantes? Exhausto, desgastado, incapaz de dormir. Hoy contemplando nuevamente estas imágenes todo parece un árido desierto. El color de la arena. Horas que no transcurren. Busco sombra por todas partes. La luz del día irrumpe como una amenaza, trayendo consigo la consciencia de mi estado de ánimo* (Diary (1973-1983), Chapter 2).

Todo este abatimiento y desconsuelo personal traen consigo el desánimo y desaliento artístico del cineasta. Su familia, afectada por la situación, tratará de animarlo, ayudarlo a superar el bache, a “traspasar estos difíciles pasajes” sugiriendo al cineasta la realización de nuevos proyectos que finalmente no lograrán materializarse. Es ejemplo de ello cuando Mira lo incita a filmar un sueño. Perlov tratará de salir a la calle y buscar esas imágenes pero finalmente su búsqueda no tendrá éxito. Entonces el cineasta inserta la secuencia de su visita al oculista que en este instante tiene una fuerte carga metafórica pues la ceguera (temporal) de aquel ante las cosas tornan problemas físicos de visión a la vez que la voz *over* de Perlov revela: “Hace ya mucho que no veo realmente las cosas” (Diary (1973-1983), Chapter 2). Entonces, de forma totalmente excepcional en estos diarios, Perlov se convierte en objeto de filmación –ya

no sujeto que filma tras la cámara– y su ojo no se tratará ya de un ojo que mira sino un ojo que será observado y examinado. Resulta muy significativa, pues, la inserción de esta secuencia en el diario por cuanto se trata de la única vez en él que el cineasta “se sienta” frente a la cámara. Ello eleva el valor de estas imágenes que cargadas de simbolismo vienen a subrayar el relato de su depresión así como el distanciamiento que el cineasta sufre respecto de las cosas y las personas en términos emocionales.

Mientras el doctor Pinkas examina el ojo izquierdo de Perlov aquejado de una “víbora”<sup>13</sup>, paciente y médico dialogarán sobre la afección –la gravedad de la misma, si se trata de algo hereditario, si requiere operación – resultando nuevamente relevante que durante la edición de este diario el cineasta optase por insertar esta secuencia con el diálogo original y ello, por cuanto como las imágenes también éste adquiere un valor simbólico que trasciende lo físico –el problema oftalmológico– y viene a inscribir el deseo del director: no otro que recuperar la visión, esto es encontrar una salida a la situación personal y artística que atraviesa. Ello queda reflejado en las palabras del doctor Pinkas que al final de la secuencia explica a Perlov:

*La cirugía del ojo es un verdadero placer. [ ] He atendido casos de mucha gente que no veía. Yo los opero y al día siguiente vuelven a ver. Es como un nacimiento, es una sensación maravillosa, tanto para el paciente como para el doctor. Arrancarlos de la oscuridad o la ceguera y de pronto vuelven a ver bien. Pueden volver a pasearse y trabajar, es lo más importante* (Diary (1973-1983), Chapter 2).

Entonces la precisión que el cirujano requiere para acometer con éxito su trabajo y devolver la visión a su paciente es puesta en relación por el cineasta con la precisión que requiere un pintor en la ejecución de su obra así como también la indispensable exactitud de su vista. Perlov acompaña sus reflexiones con las imágenes de algunos cuadros -o partes de ellos- de grandes Maestros como Picasso<sup>14</sup>, Van Gogh<sup>15</sup> o Rembrandt con figuras tuertas, siendo la obra de este último, *La conspiración de Claudio Civilis* (1661-1662), la que simboliza las cavilaciones del director quien acaba por preguntarse si la pérdida del ojo esconde tras de sí la lucha del pintor por conti-

nuar siendo creativo, así dirá Perlov: “¿Para luchar como este guerrero de Rembrandt?” (Diary (1973-1983), Chapter 2).

Por su parte, también Guerin reflexiona en su cine sobre la ceguera (temporal) del artista. Es ejemplo de ello su filme *Guest*. En este cuaderno de bitácora su paso por Nueva York se presenta como una excepción y ello por cuanto en él, Guerin, víctima de sus experiencias cinéfilas, es incapaz de ver nada al convertirse la ciudad en un evocación cinematográfica de otras películas. Su experiencia como espectador trasciende más allá de su estatuto de viajero. Así al deambular por el espacio público de la ciudad de Nueva York la yuxtaposición de películas evocadas impide al cineasta buscar nuevas historias que desarrollar. Esta alienación sufrida por el cineasta queda reflejada en la entrada del diario del jueves cuatro de octubre a través de imágenes abstractas de la ciudad de Nueva York -sus rascacielos-, acompañadas de un fragmento insertado del *soundtrack* del filme de Willian Dieterle *Retrato de Jennie* (Portrait of Jennie, 1948), precisamente aquel en que un pintor (Joseph Cotten) abatido por la falta de inspiración dice: “Nueva York es un lugar frío en invierno. Y el invierno del treinta y cuatro no fue ninguna excepción. Pero existe un tipo de sufrimiento para el artista que duele más que el frío o la pobreza. Algo así como un ‘invierno de la mente’, el terrible sentimiento de la indiferencia del mundo”.

Las imágenes abstractas de la ciudad de Nueva York y el *soundtrack* del filme de Dieterle ponen, pues, de manifiesto la circunstancia del cineasta a su paso por dicha ciudad. Pero no será esta la única referencia que encontremos en *Guest* a propósito de los temores a los que se enfrenta el artista sino que también va a poner de relieve un delicado momento del proceso creativo, esto es la crisis de la página en blanco. Ello tiene lugar en *Guest* a través de las imágenes de un cuaderno abierto con las páginas en blanco situado junto al estuche de una cinta de video en el que aparece escrita la palabra *film*. Estas imágenes serán recurrentes posteriormente en *Correspondencia Jonas Mekas-J.L. Guerin*, en este caso con la imagen de un cuaderno abierto con las páginas en blanco donde también aparece escrita la palabra *film* mientras se oye la voz *over* de Guerin que

dirigiéndose a Mekas señala: “Estoy rumiando su carta en un bar de estación de tren, en el bar restaurant de la Gare de Lyon” (Carta a Jonas mekas nº 1) o la imagen de una pantalla de cine en blanco que aguarda la escritura cinematográfica, en *Carta a Jonas Mekas nº 4*. En ambos casos el cineasta barcelonés pone de manifiesto ese delicado momento del proceso creativo, cuando aún no hay nada escrito –ya sea escritura literaria o cinematográfica pues a tales efectos es indiferente la disciplina–. No obstante, como señalará Guerin en una entrevista, esa crisis de la página en blanco en su caso no lo es tanto por una falta de inspiración como por un exceso de motivación. El cineasta barcelonés lo explicaría así:

*A veces me sucede como dicen que les pasa a los dromedarios en el desierto, que no se mueven, y no por falta de estímulos sino al contrario por un exceso de estímulos. Cualquier punto en el horizonte es estimulante, y el resultado es que el dromedario no se mueve. Entonces incluso que te den un espacio, como aquí: me han puesto un cubo con unas paredes y a partir de ahí puedo inventar cosas* (De Pedro 2007).

## Conclusión

David Perlov y José Luis Guerin convergen en su entendimiento del medio cinematográfico como una forma de escritura, comparten sus intereses como cineastas e incluso presentan ciertos paralelismos en su discurrir personal y profesional. Ambos cineastas encuentran en el cine artesanal el refugio que el cine en relación con lo industrial no les ha dado, ambos llevan a cabo proyectos de naturaleza similar como los filmes rodados con la ayuda de sus alumnos, los filme-viaje o los filmes realizados a partir de fotografías tomadas por los propios directores con anterioridad y ambos combinan su actividad como cineastas con una labor docente. Tanto Perlov como Guerin asumen, como cineastas, la práctica del *flâneur* adoptando cada uno en su tiempo la tecnología a su alcance que le permitiera una mayor libertad de movimiento así como una mayor invisibilidad en lo que a la actividad observadora se refiere, como era propio de este tipo social. Además, como decimos, Perlov y Guerin comparten sus intereses como cineastas pues ambos van a sentir fascinación por los rostros hasta el

punto de interesarse en el cine como un arte del retrato utilizando el medio para llevar a cabo una reflexión en torno a la fugacidad del rostro y la fragilidad de la imagen-recuerdo. También ambos van a reivindicar con su cine lo cotidiano, lo usual, lo banal, esto es la vida misma sin artificios o van a reflexionar sobre un delicado momento del proceso creativo: la crisis de la página en blanco, así como también la ceguera temporal del artista.

Sus cinematografías concurren no en tiempo ni lugar pero sí en aquello que mueve o motiva

su trabajo, presentándose la obra del cineasta de origen israelí a este respecto como un preludeo –en el sentido de dar comienzo– de la obra de Guerín en la que reaparecen algunos elementos y rasgos de aquella aunque trabajados, eso sí, desde el estilo personal del cineasta barcelonés. Así pues, no pueden verse los paralelismos entre las obras de ambos como un sucursalismo de la obra de Guerín respecto de la de Perlov, sino como un influjo de esta última en la del cineasta barcelonés, que se percibe como ecos de aquella.

## NOTAS

<sup>1</sup> En España, por ejemplo, desde 2005 esta obra monumental va circulando por festivales (como Punto de Vista, de Pamplona, o Festival Primera Persona organizado por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB)). Además el CCCB se ha encargado, a través de XCentric, de dar a conocer no solo *Diary (1973-1983)* sino también algunas de las obras del director filmadas entre 1953 y 2003 como son *In Jerusalem*, *In Thy Blood Live* y *Biba* que aún permanecen desconocidas. Asimismo, la edición en DVD de la distribuidora francesa Re-voir ha ayudando a su difusión en nuestro país.

<sup>2</sup> Fue uno de los organizadores de la retrospectiva que el Centro Pompidou dedicó a Perlov en 2006.

<sup>3</sup> Filmado durante más de 10 años, *Diary (1973-1983)* consiste en seis capítulos de una hora cada uno aproximadamente.

<sup>4</sup> También conocida como *Revised Diary (1990-1999)*.

<sup>5</sup> El guión para *Anemones* fue primero concebido por David Perlov como dibujos cuando a finales de los años cincuenta la Sociedad para la Protección de la Naturaleza le encargó un filme. El proyecto finalmente no saldría adelante y cincuenta años después, basándose en los mismos dibujos, Perlov realizaría el

filme junto con sus alumnos de la Universidad de Tel-Aviv y un actor invitado.

<sup>6</sup> Dice Perlov: "el pueblo de mi adolescencia. La inmensa ciudad" (*Diary (1973-1983)*, Chapter 6)

<sup>7</sup> Como *Diary (1973-1983)*, *Guest* está filmado desde distintos lugares. Las ciudades que componen el itinerario al completo de 2007 a 2008, en orden cronológico de visita, son: Venecia, Madrid, La Coruña, París, Marsella, Bogotá, Santa Marta, Vancouver, Nueva York, Madrid, São Paulo, Macao, París, Estrasburgo, París, Santiago de Compostela, Gijón, Belford, La Habana, Valencia, Londres, Palms Spring, Los Ángeles, Róterdam, Ámsterdam, Harvard, Pamplona, México D.F., Miami, Las Palmas de Gran Canarias, Nantes, Hong Kong, Cali, Buenos Aires, Tubingem, Stuttgart, Lisboa, Jeonju, Seúl, Palma de Mallorca, Edimburgo, Madrid, Jerusalén, Wrocław, Lima, Cuzco, Santiago de Chile y Venecia. No obstante, no todas formarían parte del filme finalmente.

<sup>8</sup> Señalará el cineasta "No recuerdo haber visto corbatas en aquellos tiempos. No recuerdo haber visto sonrisas." (Perlov, *Diary (1973-1983)*, Chapter 6)

<sup>9</sup> Estrasburgo, Florencia, Madrid, Lisboa, Mallorca, Marsella, Bolonia y Aviñón en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y nuevamente Estrasburgo en *En la ciudad de Sylvia*.

<sup>10</sup> Los dibujos son realizados por Joaquín Jara (Sabadell, 1977). La colaboración de Jara en el filme de Guerin no es por casualidad sino fruto de sus intereses como artista pues su obra confluye en una temática común, esto es el género del retrato como un proceso creativo, siendo también el rostro y su retrato, como vemos, una cuestión extensamente abarcada en la obra de Guerin. "Joaquín Jara". Miscelanea, acceso junio 6, 2019, <https://www.miscelanea.info/a40/joaquin-jara>

<sup>11</sup> Entendido *amateur*, como indica Labayen: "En el sentido latino del vocablo. Es decir el *amateur* como amante y, por lo tanto, creador de un cine personal donde deposita lo más íntimo de sí mismo." Fernández Labayen, Miguel. "Jonas Mekas y el problema de la verdad: reflexiones en torno a lo real." en *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*, ed. Daniel Aranda, Meritxell Esquirol y Jordi Sánchez-Navarro (Barcelona: Editorial UOC, 2009), 131.

<sup>12</sup> Para la realización de *Updates Diary (1990-1999)* Perlov optaría por una cámara de video más ligera.

<sup>13</sup> Una afección de la membrana mucosa de la conjuntiva que penetra en la córnea y puede producir alteraciones de la misma.

<sup>14</sup> Se trata del cuadro *Celestina* (Picasso, 1903).

<sup>15</sup> Se trata del cuadro *Retrato de un hombre tuerto* (Van Gogh, 1888).



## REFERENCIAS

- Astruc, Alexandre. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo»." En *Textos y manifiestos del cine*, editado por Joaquín Romaguera y Homero Alsina, 219-224. Madrid: Cátedra, 1989.
- Merino, Imma. "La vida y nada más." *La Vanguardia*, Marzo 28, 2007. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2008/07/16/pagina-28/56809019/pdf.html?search=perlov>
- Fernández Labayen, Miguel. "Jonas Mekas y el problema de la verdad: reflexiones en torno a lo real." En *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*, editado por Daniel Aranda, Meritxell Esquirol y Jordi Sánchez-Navarro, 121-136. Barcelona: Editorial UOC, 2009.
- Klein, Irma, y Uri Klein. "An interview with David Perlov (excerpts)." En *Diary: David Perlov. Diary (1973-1983)* [DVD]. Francia: Re-Voir Video, 2006.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- Liébana, Raúl. "Entrevista a José Luis Guerin, director de *La academia de las musas*." *El espectador imaginario* 68, Diciembre, 2015. <http://www.elspectadorimaginario.com/la-academia-de-las-musas/>
- Pedro, Gonzalo de. "Ni yo mismo sé si esto es una película." *Público*, noviembre 27, 2007. [www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula](http://www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula)



# HISTORIA DE UNA BÓVEDA ALBOAIRE: LA CAPILLA FUNERARIA DE GONZALO LÓPEZ DE LA FUENTE EN EL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN FRANCISCA DE TOLEDO Y DE CÓMO PASÓ A LLAMARSE DE SAN JERÓNIMO<sup>1</sup>

*Antonio Perla de las Parras*

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Data recepción: 2019/03/05

Data aceptación: 2020/03/03

Contacto autor: [aperla@geo.uned.es](mailto:aperla@geo.uned.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1849-4390>

## RESUMEN

El origen de la Concepción Francisca y sus fundamentos sobre el convento de san Francisco, fundado a su vez sobre los Palacios de al-Mamún, conocidos como de Galiana (taifa toledana), es clave para entender la que ha venido siendo conocida desde el siglo XIX como la capilla de San Jerónimo. José Amador de los Ríos en su *Toledo pintoresca*, (1845) refiriéndose a ella como “una capilla, enteramente abandonada”, confundió la iconografía del retablo describiéndolo como “consagrado a San Gerónimo”. Juan Facundo Riaño, en la solicitud al Ministerio de Fomento para la declaración de Monumento Nacional (23 de abril de 1884), mantuvo y perpetuó el error. La capilla fue creada en 1422 como capilla funeraria por “Gonzalo López de la Fuente, *mercador*”, casado con “María González” tal y como reza la inscripción escrita sobre los azulejos hexagonales (tradicionalmente conocidos como alfarzones) de la base de su cúpula. En los mismos se puede leer que Alfonso Ferandes soló la capilla. En 1905 Font i Guma llamaba por primera vez la atención sobre la extraordinaria cerámica de la cúpula alboaire, atribuyéndola a los talleres de Manises. El estudio histórico realizado para su restauración—por encargo del Consorcio de Toledo— y las conclusiones tras la misma, han ofrecido importantes datos que nos ayudan a conocerla bajo una nueva perspectiva.

Palabras clave: fuente, *qubba*, Galiana, alboaire, Font i Guma

## ABSTRACT

The origin of the convent of the Franciscan Sisters of the Immaculate and its foundation on the monastery of San Francisco, which was itself founded on the Palacios de Galiana, is vital to understanding what has been known since the 19th century as the chapel of San Jerónimo. In his 1845 book *Toledo pintoresca*, José Amador de los Ríos referred to it as “an entirely abandoned chapel” and mistook the iconography of the altarpiece, describing it as “consecrated to San Gerónimo”. In applying to the Spanish Ministry of Development for it to be declared a national monument (23 April 1884), Juan Facundo Riaño made the same mistake. The chapel was founded in 1422 as a funerary chapel for “Gonzalo López de la Fuente, *mercador* (merchant)”, married to “María González”, as the inscription on the hexagonal tiles (traditionally known as *alfarzones*) at the base of the dome states. The tiles also state that “Alfonso Ferandes Çoladio” tiled the chapel. In 1905 Font I Guma drew attention for the first time to the extraordinary tiles in the dome, attributing them to the workshops of

Manises. The historic study conducted for its restoration – commissioned by the Consorcio de Toledo – and the conclusions it reached, provide us with important information that allows us to look at it from a fresh perspective.

Keywords: fountain, *qubba*, Galiana, tile-lined, Font I Guma

### ¿La Capilla de san Jerónimo? La Capilla de san Gregorio

El 7 de abril de 1884, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acordaba elevar al Ministerio de Fomento la solicitud para que fuera declarada Monumento Nacional la Ermita del Tránsito de Toledo. En la misma sesión, se proponía, además, que otro espacio fuera declarado Monumento: “una antigua capilla abandonada que existe en el Convento de monjas de la Concepción franciscana y ofrece la singularidad de tener una cúpula interiormente revestida de bellísimos azulejos, ejemplar quizá único de tan rica ornamentación”. La propuesta la elevaba, Juan Facundo Riaño quien firmó la solicitud de la Academia con fecha 23 de abril de 1884. En el texto que se aprobó mandar al Ministerio se decía:

*... una antigua y olvidada capilla que solo visitan los más diligentes rebuscadores de las bellezas artísticas de Toledo. Existe dicha capilla en el convento de la Concepción franciscana, en el primer patio de la entrada desde la calle a la portería a mano derecha. Consérvase entre los cuartos destinados a los demandaderos; tiene un pequeño retablo dedicado a San Jerónimo, y en el muro de la derecha incrustada una lápida con el epitafio de D. Diego García de Toledo, Contador del Almirante, que rescató sesenta cautivos del poder de los moros y falleció a 5 de noviembre de 1537. Más no es esto lo que realmente la avalora, sino la bóveda o más bien cúpula que la cubre, toda revestida interiormente de azulejos, muchos de ellos de reflejos metálicos y ladrillo raspado [en el original tachado], admirablemente combinados con otros dibujos orientales y góticos; formando como un delicadísimo y menudo alfarje, de fondo esmaltado, del más rico y armonioso efecto. El aspecto oriental y magnífico de esta cúpula, revestida a principios del siglo XV, induce desde luego a estudiarla detenidamente, pero su interés arqueológico sube de punto cuando se considera que es quizá la única en su género en la Península, sin que tenga la Academia noticia precisa del arte que produjo una obra tan excepcional. La*

*combinación del azulejo con el ladrillo, la almorreafa2 tan felizmente empleada en los pavimentos de muchas construcciones de Andalucía, Castilla y Aragón en el siglo XV, nunca se había visto usada en las techumbres y bóvedas; y esto hace que sea de capital importancia la dilucidación de los problemas de historia del arte con cuya solución nos brinda este pequeño monumento.*

*Por estas breves consideraciones (...) entiende que debe ser declarada monumento nacional la indicada Capilla, como medio único de salvarla de una ruina que redundaría en sensible pérdida para la historia del arte de construir en España, todavía muy deficiente.<sup>3</sup>*

Cuando Riaño se refiere a la capilla, lo hace aludiendo a su estado de abandono y de forma genérica a su pertenencia al convento de la Concepción Franciscana, y aunque habla erróneamente del retablo como dedicado a san Jerónimo, no hace uso del patronímico para denominar al conjunto, algo que ocurrirá poco más adelante. Habría de haber extrañado en algún momento la contradicción de que, llamando a la capilla como de san Jerónimo, no ostentara atributo alguno del santo entre sus muros. Pero lo cierto es que algo si cuadraba si pensamos que se trata del espacio funerario de un mercader de paños y lo asociamos con el hecho de que el santo fuera el patrón del gremio de tejedores y sederos en muchas poblaciones.

Hasta la fecha de su declaración, había permanecido prácticamente olvidada, reconocible únicamente por personajes muy contados: “rebuscadores de las bellezas artísticas”, decía Riaño. En líneas generales, puede decirse que era citada en la mayoría de las guías y los volúmenes recopilatorios de las grandezas histórico-artísticas del pasado de la ciudad escritos en el siglo XIX, pero siempre de forma más que genérica, sin ahondar ni resaltar el valor de su cúpula.

Cuando en 1848 José María Quadrado escribe el capítulo sobre Toledo de la colección *Recuerdos y bellezas de España*, a la capilla se refiere de

manera colateral, y tras decir que en “el convento de la Concepción..., descuella en altura su cuadrada torre arábiga...”, introduce una nota con la siguiente aclaración:

... en otra capilla abandonada que hay en el patio observase una lápida de mármol blanco con esta leyenda: “Aquí yace D. Diego Gonzalez de Toledo, contador del almirante, quien mandó sacar sesenta captivos cristianos de tierra de moros, y falleció lunes cinco de noviembre de 1537” (Parcerisa y Quadrado 1848-1853, 416)

Sabemos que la lauda estaba en nuestra capilla, por lo que, al nombrarla como “otra” y señalar que da al patio, la está diferenciando de la de los Francos. Hemos de presuponer, además, que entonces aun estaba abierta a la que fue la antigua nave de la iglesia. Destaca también el hecho de que no la llame bajo ninguna advocación y que transcriba el nombre de la lauda como González de Toledo en lugar de García de Toledo, como vamos a ver después.

Tres años antes, José Amador de los Ríos en su *Toledo pintoresca*, al hablar del convento se había referido de igual forma a “una capilla, enteramente abandonada”, sin tampoco ponerle nombre alguno. Cometía el error que luego arrastraría Riaño en la exposición al Ministerio, el de confundir la iconografía del retablo, describiéndolo como “un retablo consagrado a San Jerónimo” (Amador 1845)<sup>4</sup>. La misma confusión sería mantenida bastantes años después (1905) por su hijo Rodrigo, pues aunque no menciona el tema representado en el retablo de forma explícita, sí que dice que la capilla está “consagrada a San Jerónimo” (Amador 1905) y a falta de otro elemento iconográfico, el único que se nos ocurre es el de la pintura mural del altar.

Son esta serie de errores los que parece que le pusieron definitivamente nuevo nombre. Resulta llamativo que la declaración como Monumento —firmada el 19 de mayo de 1884 y publicada el 10 de junio de ese año—, fundamentada en el informe de la Academia en el que no se le otorgaba adscripción alguna —que de hecho se transcribe a continuación de la Real Orden— se hacía sobre la “capilla de San Jerónimo, existente en el convento de la Concepción Franciscana de Toledo”<sup>5</sup>.

Cinco años después de la declaración, en 1889, Pedro Alcántara Berenguer contestaba mediante un artículo publicado en la revista *Toledo*, a lo que consideraba errores de información en la valoración de las actuaciones de la Comisión de Monumentos en su defensa del patrimonio toledano, y más concretamente en su intervención y toma de postura respecto al derribo del —por todos así denominado—, “llamado palacio del rey Don Pedro”. El artículo en cuestión tenía por título: “Sobre el llamado Palacio del rey Don Pedro I y la capilla de San Jerónimo” (Alcántara 1889, 3-5). La atribución patronímica comenzaba a asentarse en el imaginario y, así, en la guía que editara el vizconde de Palazuelos en 1890, al referirse al convento y detenerse brevemente en la capilla, lo hace llamándola por el nombre del santo (Palazuelos 1890, 1108)<sup>6</sup>. Pero es significativo que cuando el arquitecto catalán Font i Guma publica en 1905 su trabajo sobre los azulejos de la cúpula —que podemos considerar como el primer estudio de reconocimiento y análisis del valor de las mismas— no le ponga nombre alguno, denominándola simplemente con el nombre del convento (Font i Guma 1991, 35)<sup>7</sup>. Lo mismo ocurre con el segundo hito en el estudio de sus cerámicas —el llevado a cabo por González Martí, publicado por primera vez en 1929 en Valencia—, que obvia nombrarla bajo advocación alguna, y se limita a señalar su pertenencia al convento (González Martí 1929 y 1952).

Todos aquellos autores que se han detenido ante el retablo, aunque sea de forma concisa, lo han identificado, hasta prácticamente el momento de la última intervención restauratoria, con San Jerónimo, sin duda arrastrando el error en la identificación llevada a cabo por Amador de los Ríos. No obstante, en la publicación de González Simancas del año 1929 el error fue parcialmente subsanado al reconocer correctamente el tema iconográfico representado en la pintura mural como la Misa de san Gregorio; aún así mantuvo el nombre de San Jerónimo para el lugar (González Simancas, M 1929.184)<sup>8</sup>. Por todo lo dicho, no ha de resultarnos demasiado extraño que Torres Balbás, en el tomo dedicado al arte almohade, nazarí y mudéjar del *Ars Hispaniae* (1949), se refiriera a ella como la “capilla de San Gregorio, en el convento de la Concepción Francisca de Toledo”





Fig. 1. Alfardones de la base de la cúpula con la leyenda de su fundación (González Martí 1929). “Esta capilla mando / faser gonçalo lopes / dla fuente mercador / figo de gudiel alfon / çotrapero para çu / enterramiento e de ma / riagogaleç su muger / a servicio de dios e / dla virgen canta mar / ia e al señor sant cr / istovl e se acabo / e la fiso alfonso fe / randes soladio (o solabdo) / enel año del señor de / mill e quatro / cientos / veinte e dos annos.”

(Torres Balbás 1949). Podría pensarse que fuera fruto de un error, pero tal adscripción es la que parece tener mayor lógica si atendemos al tema del altar con la Misa de San Gregorio, propio y perfectamente acorde con el repertorio de una capilla funeraria, aunque su representación no haya sido especialmente profusa en la historia.

### Gonzalo López de la Fuente

Habrà que preguntarse porqué esa obstinación en colocarla bajo la advocación de San Jerónimo. No podemos sino suponer que la relación del santo como patrono del gremio de sederos valencianos (y de otros puntos de la geografía), fue la pista que llevó a que la identificación y confusión tuvieran sentido, pues como es sobradamente conocido, fue levantada como capilla funeraria (o transformada, como veremos), por un tal Gonzalo López de la Fuente, de oficio *mercador*, según está escrito en los alfardones

cerámicos situados en la base de la cúpula a modo de arrocabe (fig. 1). De ahí, y como ocurre frecuentemente, cada uno ha ido interpretando y transcribiendo el texto —escrito en caracteres góticos—, de tal forma que podemos encontrar casi tantas transcripciones de la leyenda como autores la reflejan. No sabemos si fue González Martí el primero que fantaseó con la suposición de que el tal Gonzalo López de la Fuente fuera “un comerciante de telas, seguramente de fabricación toledana” que “conocía Valencia”; lo que sí parece, es que fue el primero que lo dejó escrito, suponemos que basándose en la propia inscripción, en la que dice que era *figo de Gudiel Alfonso trapero* (sin separación en los alfardones). De hecho, en el mismo escrito, poco más adelante tiene que reconocer que, para hacer tales afirmaciones, “ningún antecedente documental hemos hallado” (González Martí 1929, 103). Pero todo casaba bien<sup>9</sup>, porque, como veremos más adelante, la autoría de las cerámicas de la

cúpula, desde el estudio de Font i Guma, había sido adscrita a los talleres valencianos; el círculo se cerraba correctamente: comerciante pañero, San Jerónimo, Valencia. Balbina Martínez Caviro dio por hecho que en la inscripción ponía que se trataba de un “mercader en paños” aunque el calificativo no aparezca en la misma (Martínez Caviro 1990)<sup>10</sup>. Es posible que su afirmación venga del hecho de conocer la existencia de un documento al que se refiere en su posterior obra sobre la *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar* (publicada al año siguiente), en el que reseña la existencia de un encargo hecho en 1497 por un mercader llamado Pedro de la Fuente a Pedro Murcá, azulejero de Manises (Martínez Caviro 1991)<sup>11</sup>.

Hay atestiguados en Toledo diferentes personajes con el apellido Fuente, aunque tal y como planteaba Jean-Pierre Molénat, no parece que todos estuvieran emparentados, al menos de manera directa (Molénat 1997)<sup>12</sup>. El comerciante Gonzalo López de la Fuente, patrono y fundador de la capilla, estaba casado con María González y era hijo de Gudiel Alfonso de La Fuente, casado a su vez con Mencía González. La mayor parte de la información figura en la cúpula, pero además se recoge en un documento de 1412 citado por Molénat, en el que aparecen mencionados dos de sus hijos: Gonzalo López y Fernand González. Gudiel era comerciante de especias y habría muerto en 1418 o poco antes, pues ese año Mencía testó, ya viuda de Gudiel Alfonso trapero, nombrándoles ejecutores del testamento a Gonzalo y Fernand. También se habla de una hermana de éstos, llamada Constanza Díaz (Molénat 1997, 589).

Como se ha visto, en el primer documento se cita al padre como de La Fuente, mientras que en el segundo como trapero —al menos así lo recogía Molénat—, de la misma manera que en los alfardones de la capilla.

Podemos dudar si se refiere a un nombre antroponímico concreto o a su profesión (que, como es sabido, a menudo son la misma cosa), pues ambas posibilidades son factibles (Carande 1968)<sup>13</sup>, aunque, dado el oficio del hijo, parece lógico lo que siempre se ha aceptado, y es que el del padre fuera el de comerciante o hacedor de paños. El nivel que podía alcanzar un comerciante



Fig. 2. Azulejo en reflejo con el emblema de Fuente en un azulejo moldeado con forma de estrella

de paños a finales del siglo XIV y comienzos del XV podía ser suficientemente holgado como para que el deseo de reconocimiento tuviera su plasmación en la creación de una capilla funeraria<sup>14</sup>.

Damos por hecho, aunque solo sea por pura lógica, que los azulejos con la imagen de una fuente con dos surtidores con forma de cabeza de perro, que aparece representada en algunos de los azulejos de la cúpula, se corresponden con el emblema de los Fuente. Justo en el anillo anterior a los azulejos con el IHS (ya casi en el casquete) (fig. 2), en un par de azulejos de reflejo con forma de estrella, aparece custodiada por lo que parece un zorro (por el cuerpo y la cola) y otro animal de idéntica envergadura y cabeza, pero diferente morfología de cuerpo y cola. En este modelo, la fuente está rematada por una cruz que no figura en el resto de las representaciones. En otros dos modelos de azulejos, dibujada en azul sobre blanco plumbo estannífero, está enmarcada como figura heráldica; en unos azulejos con forma de estrella de ocho puntas, se la representa dentro de un escudo perfilado en azul; en otro modelo, claramente reaprovechado, el escudo no está dibujado, sino rehundido (fig. 3). Hay un tercer modelo en el que, siendo casi idéntico al anterior y también reutilizado y en azul y blanco, no hay escudo ni dibujado ni rebajado. Sobre el emblema de la fuente Rodrigo Amador de los Ríos en una nota nos desvela que: “No hace mucho ha sido en el interior del Convento hallado por las monjas un pequeño capitel ojival, de parteluz sin duda, en el cual destaca en relieve el mismo escudo, lo cual, arguye, hubo



Fig. 3. Detalle de uno de los azulejos de Manises en azul y blanco sobre cubierta, recortados y reutilizados en la cúpula, con el emblema de Fuente



Fig. 4. Exterior de la capilla, desde la entrada al convento por el patio de los demandaderos, con la puerta y ventana abiertos en los huecos de los sepulcros. Todo el cuerpo inferior, incluidos los arcos, fue intervenido por el arquitecto José Manuel González-Valcárcel

de corresponder a ésta capilla" (Amador 1905, 360). Es muy probable que el capitel procediera de los dos enterramientos situados en el lado oeste de la misma, en los huecos bajo los arcos apuntados que fueron horadados por la actual puerta de acceso y por una ventana, recuperados conceptualmente en la última restauración, aún permitiendo el uso como acceso. El arquitecto González Valcárcel, intervino en los años setenta del pasado siglo remarcando y recreando exteriormente en ladrillo los arcos apuntados de los enterramientos, pero por las noticias recogidas sabemos que los nichos interiores ya existían. De hecho, la apertura de uno de ellos como puerta de acceso es muy anterior (fig. 4). Por otra parte, la ubicación espacial para albergar los sepulcros principales parece bastante lógica, pues estaban justo enfrente de la puerta (la original, la del arco que daba a la nave de la iglesia) y a la izquierda del altar.

#### Lauda. Diego G° de Toledo

Del patrono que la mandó edificar no ha quedado ni rastro físico del enterramiento (nadie hace la más leve referencia al tema), pero del que sí ha quedado un rastro es del enterramiento de otro personaje: Diego García (o tal vez Gonzalo) de Toledo (fig. 5). La fecha de referencia de la capilla funeraria —la que aparece en la inscripción cerámica—, es la de 1422, lo que plantea la duda de cuáles fueron las relaciones familiares para que, en 1437, tan solo quince años después, se registrara el enterramiento de un miembro en principio ajeno al fundador. La lauda de Diego G° de Toledo estuvo instalada, hasta finales de los años sesenta del siglo XIX, en la pared sur, en la que en 1887 se reubicaron las yeserías procedentes del arco del Palacio de los Señores de Higuera (Martínez Caviro 1981), siempre conocido como el "mal llamado palacio del Rey Don Pedro". Para Balbina Martínez Caviro, apenas parecía haber contradicción en la presencia de ambas genealogías, justificándolo sobre la base de una especie de capilla compartida. Así, escribía que, "según datos hallados en el archivo conventual (aunque no cita cuales ni da referencias para su localización), ésta pudo ser también la capilla funeraria de los García de Toledo, ya que en ella estuvieron las lápidas de dos personajes llamados Diego Gar-

cía de Toledo. Uno fue repostero del rey Enrique, muerto en la era de 1407. El otro, muerto en 5 de noviembre de 1437 fue contador del almirante... Otra hipótesis sobre las lápidas..., es que procedieran de otra capilla contigua, arruinada ya en el siglo XIX" (Martínez Caviro 1990, 262).

La lauda fue comprada en 1869 por el Museo Arqueológico Nacional, incorporándola a la exposición permanente<sup>15</sup>. Cómo y cuándo salió exactamente de la capilla lo desconocemos, pero en 1857 aún debía permanecer en su lugar a tenor de las palabras de Rodrigo Amador de los Ríos: "En el año de 1844, y todavía en el de 1857, existía empotrado en el muro de la derecha de esta Capilla, una lápida sepulcral, de mármol blanco" (Amador 1905, 360).

También advertía en una nota, del error cometido en el montaje de la lápida y el blasón en el Museo, ya que habían sido instalados con la primera arriba y el segundo abajo (Amador 1905, 361). Sus palabras fueron escuchadas (o mejor dicho leídas), pues cuando se procedió a su restauración en el año 2005 —para ser llevada a la Exposición celebrada en México sobre la *España Medieval y el legado de occidente*—, el montaje era el correcto, con el blasón encima de la lauda, el mismo que presenta en la actualidad<sup>16</sup>.

Con la inscripción de la lauda ha ocurrido lo mismo que con las inscripciones de los alfardones en el arrocabe: su lectura ha dado también juego a diversas interpretaciones (Amador 1905, 361)<sup>17</sup>, fundamentalmente en lo que respecta a la transcripción del nombre segundo del finado, pues está escrito con una abreviatura: G°. En su transcripción en la *Toledo Pintoresca*, Amador de los Ríos la interpretó como González y la señaló, por lo tanto, como perteneciente a Diego González de Toledo (Amador 1845)<sup>18</sup>. Lo mismo leyó José María Quadrado, o de lo mismo se hizo eco, y así, en su obra sobre Toledo, atribuye la sepultura al mismo hombre. Después, como la lauda fue arrancada de la capilla parece que la memoria del enterramiento se difumina. Amador de los Ríos hijo habla de su existencia en 1905, tal y como ya hemos visto, pero se limita a transcribir la inscripción tal cual, con la abreviatura. Pasado largamente el tiempo, en el Catálogo de escultura gótica del Museo Nacional (1980), en la ficha correspondiente a la lauda, Ángela Franco



Fig. 5. Lauda de Diego G° de Toledo Contador del Almirante, 5 de octubre de 1437 (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Expediente de ingreso 1869/11, N° inv. 50099, Dimensiones 92,5 x 60,4 cm)

la titula "Lápida sepulcral de Diego García de Toledo". Desconocemos el porqué de este cambio en la interpretación del segundo nombre, pues el texto se limita a la ficha con una breve descripción (Franco 1980)<sup>19</sup>. Es probable que Balbina tomara de aquí el nombre de García (Martínez Caviro 1990, 262), que en el Catálogo de la Exposición celebrada en México volvía a repetirse (VV.AA. 2005)<sup>20</sup>.

Para intentar aclarar algo la cuestión, hemos de señalar que los García de Toledo tuvieron sus casas principales muy cerca, en la colación de la Magdalena —donde está el que se conoce como Corral de Don Diego—, y donde se ubicaba la Alcaicería de los Paños. El primer Diego García de Toledo, de la dinastía de los García de Toledo, tuvo una gran actividad política y militar muy cercana a la corona, ejerció el cargo de Almirante Mayor de la Mar entre 1302-1309 según unos autores (Moxo 1981, 459-460) y entre 1308-1311 según otros (Pérez Bustamante 1991). Para Salvador de Moxó se trató de "una de las figuras



más notables de Castilla en los primeros años del siglo XIV" (Moxo 1981). Diego García de Toledo I casó con Mari García, García Gudiel según informa Rojas (Rojas 1636). Tras una compleja vida de alianzas a diferentes bandos, murió ejecutado por orden del infante D. Juan Manuel y, según las crónicas, evidentemente noveladas, su cadáver fue arrojado desde el alcázar al convento de San Francisco, donde había expresado su deseo de ser enterrado. En su testamento, otorgado en Córdoba en 1319, dejó escrito:

*....mando que si acaeciére mi muerte en la frontera, que lleven mi cuerpo a Toledo equelo entierren enel Mon<sup>o</sup> de los frailes de S. Frco en el Cubillo en esta guerra: guardando los frailes e el convento el mi enterramiento según que conmigo pusieron e sabe el ministro D. Ferran Perez e muchos frailes de la orden e Mari Garcia mi mujer ordenare que sea para la mi honra, e que me entierren como e fagan aquello que fuese mi honra e que labre en el Cubillo lo que quisiere. E que si los frailes non quisieran facer e non avinieran con Mari Garcia a darme la sepultura do ella quisiere mando que me entierren en la Igl<sup>a</sup> de S. Magn<sup>a</sup> de Toledo que es cerca delas mias casas en d yo moro, en la Capilla do yace mio linage<sup>21</sup>.*

Es de destacar la referencia al cubillo, pues parece bastante evidente que se está refiriendo a una *qubba*.

Avanzando en la dinastía, Diego García III, apodado "el Mozo", en el enfrentamiento entre Pedro I y Enrique II, se situó al lado de éste último. Debíó morir pronto, pues su hijo, también apodado "el mozo", tomó posesión de parte de sus bienes en 1373. Este Diego III había casado con una prima tercera llamada Teresa García, hija de Fernández Barroso. El hijo de ambos, Diego García IV, murió en la batalla de Aljubarrota en 1385. Una de las posesiones más preciadas de estos García de Toledo es la de Magán, donde establecen un monopolio sobre la explotación y comercio de la greda, utilizada para el abatanao de las lanas. Ya en época de Diego García VI, un mandamiento de 1448 establece "que los oficiales de justicia no permitan sacar greda en el arcedianato de la ciudad de Toledo a ninguna persona salvo a Diego García de Toledo, según la merced otorgada a su favor por Juan II, rey de Castilla"<sup>22</sup>.

Diego García V había casado con Margarita Manuel (o Villena), hija de Enrique Manuel de Villena y descendiente del famoso infante don Juan Manuel. Murió en 1422, año en el que se instituye la capilla, al menos según el texto de los alfarzones. En *El Becerro General* se dice que el García de Toledo casado con Margarita Manuel "tiene su enterramiento en el monasterio de San Francisco en la ciudad de Toledo"<sup>23</sup>. Fue padre del Diego García que sería el VI —apodado posteriormente "el Viejo"—, que matrimonió con otra Ayala —Elvira— hija de Diego López de Ayala señor de Cebolla y de Guiomar Barroso.

Cabe pensar que Gudiel Alfonso de la Fuente fuera descendiente del primer Diego García de Toledo, casado con María Gudiel, aunque no aparezca en las genealogías. También que alguno de los hijos no principales de Diego G de Toledo VI y Elvira Ayala, sea al que le pertenece la lauda del Museo, pues dos de ellos figuran con el mismo nombre Diego G de Toledo, y que, realmente, la capilla ya tuviera enterramiento de los García de Toledo desde bastante antes. Por otra parte, retomando la línea de los Fuente, Molénat recoge que de los dos hijos varones de Gudiel y de Mencía, Gonzalo López de la Fuente tuvo ocho vástagos, tres de ellos mujeres: Teresa, María y Catalina de la Fuente. Solo Teresa se casó y lo hizo con un Diego García —de ahí que adoptara el nombre de Teresa García—. Este Diego García murió en 1437 y al parecer fue contador del almirante de Castilla, por lo que a Teresa se la conoció con el apodo de *la contadora* (Molénat 1997, 588-589). Parece bastante evidente, por lo tanto, que éste sea el vínculo.

### El origen arquitectónico de la capilla

Los orígenes del convento de la Concepción Francisca y sus fundamentos sobre lo que fue el convento de San Francisco, fundado a su vez sobre parte de los Palacios de Galiana —o lo que es lo mismo, sobre la primitiva alcazaba árabe—, han sido ya machaconamente referidos a lo largo de más de siglo y medio de escritos<sup>24</sup>, entre los que el estudio de Balbina Martínez Caviro sobre los *Conventos de Toledo*, vino a poner una especie de punto y aparte, ordenando con un soporte científico las diversas informaciones. Quedan, no obstante, abundantes cuestiones por



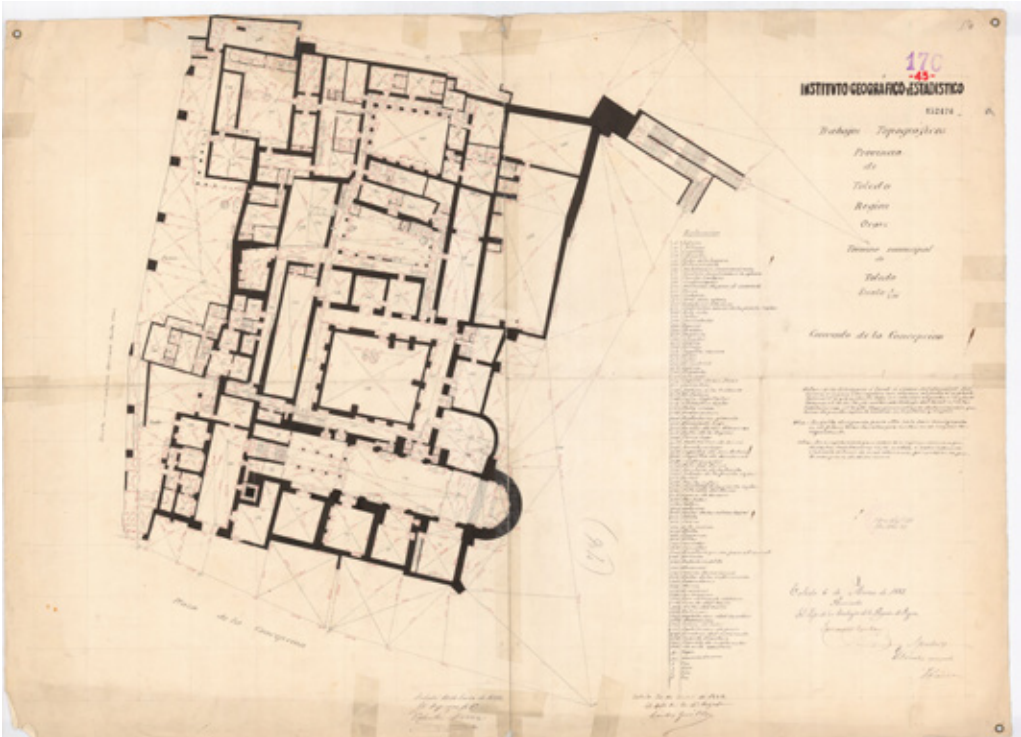


Fig. 6. Ibáñez Ibero, Topógrafo: Valentín Álvarez (*Instituto Geográfico y Estadístico, Trabajos topográficos, Provincia de Toledo, Toledo, Convento de la Concepción*, 18 de enero de 1882, revisado en 6 de Marzo de 1882. Centro Nacional de Información Geográfica, Ministerio de Fomento, 170)

dilucidar, pues muchas de las noticias siguen sin estar plasmadas sobre planimetrías que permitan conocer los límites de cada uno de los espacios en sus diferentes períodos: el de la alcazaba, el del convento de los franciscanos, el de Santa Fé, el de San Pedro de las Dueñas, el de la Concepción<sup>25</sup>. Se trata de una situación que va siendo lentamente revertida y de la que un buen ejemplo es Santa Fe, del que recientemente con su reapertura como Centro de Arte Moderno y Contemporáneo, sede de la Colección Roberto Polo, la UCM en colaboración con la Junta de Castilla-La Mancha ha elaborado diferentes materiales para ayudar en la interpretación del conjunto, coordinados por Juan Carlos Ruiz Souza<sup>26</sup>.

Cuando hablamos de los espacios que ocuparon las monjas de la Concepción, pensamos automáticamente en los del convento actual, y cuando hablamos de la capilla tendemos a hacerlo en esa clave, a pesar de que, cuando menos (por

supuesto en el sentido histórico), es en realidad de una construcción que formó parte del convento de los franciscanos. Probablemente haya sido ésta la razón principal que llevó a que los primeros estudios obviaran su ubicación. Autores como José Amador de los Ríos, no se plantean su, en principio, anómala existencia separada de la iglesia; de una iglesia que, además, es un siglo posterior. Así, al referirse al acceso, lo hace diciendo que es por el patio de la entrada a la iglesia (Amador 1845, 181). Algo parecido a lo que, pocos años después, en los *Recuerdos y bellezas de España* describe José María Quadrado, cuando se refiere a ella como la *capilla abandonada que hay en el patio* (Parcerisa y Quadrado 1848-1853, 416). En realidad, es Rodrigo Amador de los Ríos quien habla directamente del “antiguo templo”, reconociendo que la Capilla de Santa Catalina era la Capilla Mayor de la iglesia de los franciscanos, que tenía una nave central —en el espacio que hoy hace de patio de acceso a la iglesia de las

concepcionistas—, con otras capillas a los lados. En el lado del Evangelio, las cuatro que existieron se corresponden con las dependencias de la casa de los demandaderos y con la de los Fuente. La actual torre formaría parte de la iglesia franciscana que, según él, habría que datar a finales del siglo XIV.

*Orientado, no con perfecta exactitud, de Norte a Sur, constaba aquel templo, a juzgar por lo que de él subsiste, de una sola y prolongada nave, claramente señalada, con un cuerpo de capillas, a cada lado, de fundación particular, el cual se extendía quizás, más hacia el declive del costado de Levante que al opuesto. Conservase en la cabecera, que toca ya con la clausura, lo que fue Capilla Mayor, y lleva nombre de Capilla de Santa Catalina, aunque está ya abandonada y sin uso, sirviendo de paso a la actual iglesia. Sobre el manchado muro, exterior hoy, y por bajo de las denegridas celosías de las religiosas<sup>27</sup>, volteja tristemente el arco toral, ojivo...*

*Por el costado del Evangelio, trepa una escalerilla de madera, que conduce a otro locutorio del Convento, dando así en su soledad muy triste aspecto a aquella sombría y húmeda Capilla cuya bóveda, de resaltados nervios, pintada de vivos colores, proclama corresponder al siglo XIV.*

*La escasa altura con que en la actualidad se ofrece, acredita que el pavimento ha sido levantado, y que su nivel hubo de estar más bajo aún que el del callejón a cielo descubierto en que la nave se halla convertida (Amador 1905, 357-358).*

Desde luego, es esta una hipótesis que poco margen de discusión tiene —me refiero a la del espacio que ocupó la iglesia franciscana, por supuesto— y mirando los planos del convento, sobre todo los topográficos de Ibáñez Ibero, levantados en 1882<sup>28</sup> (fig.6) y los de López Torres y Ramos de 1932 (VV.AA. 1932, T. III), e incluso los de José Manuel González Valcárcel de los años 70 del pasado siglo<sup>29</sup>, resulta difícil no pensar en ello como una realidad. La anómala orientación norte sur de la iglesia, a la que aludía Amador de los Ríos suavizada con ese “no con perfecta exactitud” (de todos es sabido que según los cánones de la Iglesia debería ser de este a oeste), es sin duda la clave que ha llevado a muchos a rechazar la posibilidad de que hubiera habido una iglesia franciscana en tal espacio. No es el único ejemplo conocido de una iglesia con orientación

norte sur; sobradamente conocido es el caso de la ermita de Cuatro habitan, en Bollullos de la Mitación, Sevilla, en la que, aunque la construcción no está fechada con exactitud, hoy se sabe que se asienta en una mezquita (de ahí su orientación), levantada en época almohade—entre los años 1198 y 1248—, basándose sobre todo en el que fue su alminar (Barrucand y Bednorz 1992, 158).

La misma evidencia, o similar, parece justificar la orientación de la iglesia de los franciscanos y el que el Convento de la Concepción, en cuanto pudo, construyera una nueva iglesia con la disposición *adecuada*, renunciando a ampliar la existente, a pesar de que eso significara la necesidad de salvar un considerable desnivel. No ha de extrañarnos lo más mínimo la existencia previa de una edificación musulmana —posiblemente un pequeño oratorio, una madrasa o ambas a la vez—, pues recordemos que tanto este convento, como el de Santa Fe, el desaparecido de San Pedro de las Dueñas, el Hospital de Santa Cruz y el también desaparecido convento de Santa María, se asientan en el lugar que ocupaba la alcazaba<sup>30</sup>.

En el plano de Toledo de Francisco Coello (1858), el lugar de la capilla se identifica como “capilla árabe”, de igual forma que en el plano de 1882 de José Reinoso. Es cierto que esto tampoco puede considerarse determinante de nada, pues en aquellas fechas, los conceptos de arte mudéjar, árabe, mozárabe, morisco, estaban escasamente definidos y eran ideas que aún tardarían unos años en estructurarse con una mediana claridad —quizás no tanto para las fechas del plano de Reinoso pero sí claramente para las de Coello—, pero señalan en una evidente dirección (Soto y Perla 2016).

### Alfonso Ferandes Soladio

Al menos parte de la explicación a lo que ocurrió con el devenir de la capilla, tal vez la podamos encontrar, una vez más, en el texto que recorre la base de la cúpula. La interpretación del pasaje en el que pone “e la fiso Alfonso Ferandes Çoladio”, también ha dado pie a diferentes disquisiciones. Algunas de ellas verdaderamente fantasiosas, como la de Pedro Alcántara, que llegó a barajar la posibilidad de que el maestro Alfonso Fernández Soladio fuera hijo o descendiente del maestro de obras, cantero, de la catedral sevillana, Diego

Fernández, que trabajara para Enrique de Trastámara; o del maestro portugués José Fernández encargado junto a Basco Bras de la construcción en 1373 de las murallas de Lisboa (Alcántara 1889).

Siguiendo la misma línea argumental, Palazuelos le otorga sin más el título de arquitecto, manteniendo el nombre completo, con sus dos apellidos apelativos y ya prácticamente desde entonces todos hablarán del maestro Alfonso Fernández Soladio. No puede menos que sorprendernos, pues la referencia nos resulta demasiado evidente, pero hasta 1991, en la obra de Balbina sobre la cerámica hispanomusulmana (Martínez Caviro 1991, 202), no encontramos que nadie hable de la que consideramos correcta lectura de la frase, que es la de que Alfonso Fernández soló la capilla. Y léase por solador lo mismo que alicatador. Una vez más puede parecerse un matiz poco sustancial, pero su trascendencia va más allá de lo anecdótico. Hemos de pensar que si en el texto está reflejado el nombre del patrono, el de su mujer, su padre, el del solador, y ninguno más, es que no había nadie más que consideraran merecedor de quedar inmortalizado. Lo que nos lleva a plantearnos que, puesto que el que quedó para la posteridad era solador, o alicatador, tal vez fuera porque no se levantó de nueva planta, sino que lo que se hizo fue una transformación (probablemente de qubba a capilla), realizando, o más bien rehaciendo, la cúpula con las cerámicas; los alicatados de la solería; y las pinturas murales del retablo<sup>31</sup>.

En este punto, no es fácil dar con una explicación respecto a la razón por la que, en ninguna de las obras del siglo XIX que mencionan o tratan de ella, se recoja noticia alguna sobre la solería original, máxime entre aquellos que le demuestran su mayor admiración y reconocimiento como monumento singular. Ni Amador de los Ríos (Amador 1905), ni Font i Gumá (Font i Guma 1905), cuyas obras se publicaron el mismo año, hacen mención específica a las cerámicas del suelo. Tampoco González Martí en su primer trabajo de 1929 hace referencia alguna, y no es hasta la publicación de la cerámica del Levante español, en 1952 (González Martí, M. 1929 y 1952), cuando escribe la primera referencia, aunque no de forma contundente. Tampoco Torres



Fig. 7. Panel de azulejos de la solería original de la capilla de Fuente, Manises (Museo Arqueológico Nacional, N° de Inventario: 60064). Alfarzones con el emblema *Fer be* y azulejos con la roseta gótica. De las cuatro rosetas góticas, tres están formadas por mitades, solo una está entera y de las esquinas exteriores, solo el triángulo superior derecho es una pieza realizada ex profeso, el resto son recortes. Esto delata que se trata de una composición realizada con restos, probablemente los perimetrales del suelo, de ahí su buena conservación

Balbás debió de tenerlo totalmente claro, pero el caso es que en el *Ars Hispanae* (1949), publica junto a la imagen de la cúpula de Toledo, la fotografía con la solería que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Se trata de un pequeño panel que recrea una solera de azulejos hexagonales con azulejos cuadrados en los centros. Las piezas son valencianas, los alfarzones muestran el emblema *Fer be* (hacer el bien), bastante común en otros suelos de la misma época, y la ficha de Sala únicamente dice que se trata de un panel, no de una solera, que pertenece al Convento de la Concepción Franciscana de Toledo<sup>32</sup> (fig. 7). Este ejemplo de Toledo cuenta con un antecedente muy cercano, pues en torno al año 1410, los Heredia encargan para la capilla del castillo de Mora de Rubielos un pavimento en el que se combinan los temas heráldicos con los alfarzones con el emblema *fer be* realizados en azul y blanco con fondo punteado y hojas de perejil (Coll 2009, 106).

Según la ficha del registro de entrada, los azulejos del Museo Arqueológico le fueron vendidos en 1933 por Anastasio de Páramo y Barranco (el

Fig. 8. Copia de las firmas en grafito de la cúpula (ver figura 11)

Conde de Benacazón), por 17.500 pesetas<sup>33</sup>. Que Anastasio Páramo estuvo en la capilla de Toledo, lo atestiguan dos grafitos con su nombre escritos en la cúpula: *A. PARAMO*<sup>34</sup> (fig.8). Azulejos hexagonales de Manises con el lema “Fer be”, registrados con idéntico origen, se encuentran repartidos por diferentes museos y colecciones, en número tal que resulta perfectamente asumible pensar que se trata de la cerámica que cubrió su suelo y que no solo fue desmontada, sino también dispersada. En el Museo de Artes y Costumbre Populares de Sevilla se conserva un alfardeón con el emblema “fer be”, procedente del convento de la Concepción Francisca de Toledo, que formaba parte de la colección particular de Rafael González Abreu, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1928<sup>35</sup>. En la Fundación Valencia de Don Juan también existe un fragmento del suelo (Martínez Cavió 1991, 205)<sup>36</sup>. En el Keramikmuseum Princessehof fueron depositados dos azulejos hexagonales con idéntico lema, que pertenecieron a la colección van Achterbergh y cuyo origen parece ser también el mismo<sup>37</sup>.

Cuando Font i Gumá la visitó, casi con toda probabilidad vio el solado de azulejos, sin embargo, no hizo ninguna alusión específica al mismo contrastándolo con la cerámica de la cúpula. La historiografía ha venido recogiendo sin más sus palabras, y prácticamente ha olvidando la existencia de un suelo que acabó por desaparecer. La afirmación por extensión de que las cerámicas de la cúpula sean de Manises (al menos en su totalidad), iniciada por Gumá, tal vez haya de ser revisada con sumo detenimiento. Entre sus



Fig. 9. Azulejo de la cúpula con la invocación *La ilaha illa ilah*: No hay más divinidad que Allah, no hay nada ni nadie que deba ser adorado excepto Allah (Allah deriva de Al-ilah que textualmente significa El Dios)

azulejos, hay tres en azul sobre cubierta plumbo estannífera y recortados, claramente reaprovechados, uno con la representación de un conejo o una liebre y otros dos con el escudo de los Fuente; los tres son indiscutiblemente de Manises. Ninguno de ellos tiene el mismo fondo, pero pueden relacionarse perfectamente con los del suelo, siendo a su vez ostensiblemente diferentes a los del resto de la cúpula, por lo que no resulta difícil pensar que fueran reutilizados en el momento del solado. Marcan, por lo tanto, una evidente diferencia e introducen una duda temporal y de procedencia<sup>38</sup>.

Sobre la presencia entre los azulejos de textos en árabe con las llamadas a la oración —*La ilaha illa ilah*— y la invocación a Alá —*Ala Akbar*— cuya transcripción es “El principio Dios, antes nada” (figs. 9 y 10), se ha argumentado que se trata del resultado de la mano de obra mudéjar y de la pervivencia de sus tradiciones, restándole importancia y significación, como si no fuera trascendente el hecho de que se encuentren en una capilla cristiana. Considerando que esto es algo poco sostenible, solo se me ocurre una justificación para ello y es la de su existencia anterior; como parte de la cúpula de una *qubba*; o como material recuperado de una edificación, igualmente anterior.

### La cúpula

A lo largo de los años transcurridos desde que se descubren sus valores en el siglo XIX, la atrac-





Fig. 10. Azulejo de la cúpula con la invocación en árabe *Ala Akbar* que puede traducirse como "El principio es Dios, antes nada"

ción ejercida por la composición de la cúpula no ha dejado de suscitar frases de admiración, y la consideración como una pieza única de nuestro patrimonio. Pero si elogios ha recibido, desde luego los mayores le han venido de la mano de los estudiosos de la cerámica, comenzando por los de Riaño en la exposición para la propuesta de declaración como Monumento Nacional que veíamos al principio de este texto, pasando luego por Font i Gumá (Font i Guma 1905)<sup>39</sup> y algo después por González Martí.

Con todo, resulta cuando menos curioso, comprobar cómo puede cambiar la percepción de un objeto y atestiguar cómo, tras la pérdida de parte de sus elementos, podemos acostumbrarnos a contemplarlo como si dichas partes fueran prescindibles, como ha sucedido en cierto modo con el espacio que analizamos. A lo largo de la segunda mitad del pasado siglo, se fue perdiendo —salvo lógicamente en los huecos donde está la cerámica—, la terminación estucada y policromada que recubría la bóveda en simulación o fingimiento de un entramado de madera poli-



Fig. 11. Detalle de la cúpula con la firma en grafito de A. Páramo, en el ángulo inferior izquierdo de la imagen. Junto a un nombre, también en grafito, y en árabe, el nombre de alguien de quien desconocemos su identidad. El mismo nombre aparece en el ángulo superior derecho. En la misma imagen, en el ángulo inferior derecho, se ven los restos de los trazos en imitación de la armadura de madera (Fundación Amatller. Arxiu Mas, nº 02627001, 1934)

cromada (fig. 11). Esta policromía seguramente fue *juagueteada* en alguna de las intervenciones de los años setenta del pasado siglo, con un tono almagra generalizado que es con el que nos la encontramos antes de comenzar la restauración. Todavía a finales de los cincuenta debía ser suficientemente visible, tanto como para que Torres Balbás la describiera con cierta precisión, afinando hasta describir el filete dorado que recorría el centro de las calles (Torres Balbás 1949)<sup>40</sup>. Pero en los años setenta fue ocultada definitivamente. Aunque la publicación de su estudio se hizo veinte años antes, González Martí no contempló la existencia del acabado primigenio y se lanzó en 1929 a buscar una justificación e interpretación a la organización del ladrillo que da forma a la cúpula, no solo en su función estructural, sino en la estética, como si fuera una fábrica destinada





Fig. 12. Detalle de la parte superior de la cúpula, la zona del casquete, tras la restauración, con el fingimiento de la traza de madera

a ser vista (González Martí 1929)<sup>41</sup>. Desde ahí, las posteriores afirmaciones —saltando el texto de Torres Balbás—, olvidaron la realidad del estucado y el hecho de que se tratara de una cúpula en imitación de un artesón de lazos, alimentando una lectura reduccionista que contribuyó a su ocultamiento. La excelente definición de las fotografías del Archivo Mas de Barcelona, tomadas en 1934<sup>42</sup>, nos permitieron ver los estucados y las policromías y, en la restauración última (2007-2009), recuperar los restos que aún se conservaban y devolverle el aspecto con el que fue concebida (fig. 12).

En cuanto a que se trata de una pieza excepcional no nos cabe duda, pero su particularidad viene dada, sobre todo, por la singularidad de presentar los espacios que harían las veces de casetones con cerámica vidriada y de reflejo y la de haber sustituido el entramado de madera por un fingimiento realizado con ladrillo, estucado y policromado. De los lenguajes del denominado *mudéjar*, en Castilla León se conservan varios ejemplos de cúpulas u ochavas de madera, algunos de ellos especialmente espectaculares, como el que forma la cúpula octogonal de la iglesia de San Facundo de Cisneros (Palencia); el del presbiterio de la Iglesia de San Facundo y San Primitivo de Tordesillas; o el del convento de Santa Clara,

también de Tordesillas, aunque de fechas más avanzadas (VV.AA. 2000). En la ciudad de Sevilla existen algunos paralelos aún más interesantes, sobre todo el de la capilla de la Quinta Angustia de San Pablo, edificada alrededor del 1400, en la que los espacios rehundidos de los casetones fueron pintados imitando azulejos, con temas heráldicos, atauriques y demás. Torres Balbás supo apreciar aquí también cómo “el color completaba la decoración” en todas estas cúpulas que hoy se nos muestran blancas (Torres Balbás 1949, 290).

En lengua árabe *Albuháyra*, *Alboaire* en el árabe hispánico, es la voz correspondiente a la labor que se hacía en algunas cúpulas, en las que se empleaba la cerámica como ornamento: armaduras o cúpulas guarnecidas con azulejos. La existencia de un término concreto que las define nos indica que no debieron de ser algo tan excepcional, y aunque éste sea el único ejemplo que conocemos en la Península, hemos de pensar que la práctica de su construcción era conocida, algo que por otra parte no hace sino aumentar, si cabe, su valor, al situarla como el único ejemplar conservado.

Capítulo aparte es el de la singularidad de sus cerámicas, atribuidas a los talleres valencianos de Manises desde que Font i Gumá así lo dedu-

jera, pero en cuyas representaciones y motivos hay elementos que nos producen una sensación contradictoria, como de que algo no acaba de encajar en el conjunto. Algunos autores han dejado traslucir esta sensación en sus textos, como Torres Balbás, que solventaba el asunto con un “seguramente valencianas” (Torres Balbás 1949, 290). Por su parte González Martí justificaba la procedencia valenciana citando un documento publicado por Riaño entre sus notas sin mayores referencias: una carta de 1422 en la que Juana de Aragón le encargaba a la abadesa de Santo Domingo el Real unos azulejos de Toledo. Como en el documento no se menciona el color azul, supone que en tales fechas en Toledo no se empleaba este color en la cerámica, de ahí, y según su conclusión, que se encargaran los de la cúpula a Valencia (González Martí 1929, 73).

Uno de los argumentos que más ha pesado en la identificación, es el de la existencia de las cerámicas de la torre de la catedral —en la parte que se corresponde con las obras realizadas bajo el arzobispo Martínez de Contreras (1424-1434)—, y en las de los pies del retablo mayor. Los de la torre fueron colocados en 1429 y curiosamente algunos de ellos presentan el emblema del gremio de tejedores de lana y otros el lema del *ferbe*. Los de la parte baja del retablo mayor son bastante posteriores, pues se colocaron alrededor 1500. Estos azulejos y alfardones son evidentemente valencianos, sin género de dudas, como lo son los del suelo de nuestra capilla, con los que guardan gran similitud. También existen similitudes con los alfardones del arrocabe que contienen la inscripción, piezas estas que no parecen ofrecer tampoco duda sobre su origen valenciano.

Pero si miramos a la cúpula, una buena parte de sus azulejos se nos muestran con unas formas y unas composiciones que nos cuesta identificar automáticamente con las valencianas. La mayoría parece que está conformada en el bizcocho, es decir modelada con las diversas formas y luego vidriada —bajo cubierta—. Sin embargo, hay algunas piezas en las que se ve con bastante claridad cómo están recortadas después de cocidas. Una de estas, curiosamente, es un azulejo de los de la serie llamada de huesos, presente precisamente entre los de la catedral y de clara filiación manisera. Tampoco puede pasarnos por alto el hecho

de que dentro de la abundancia de las cerámicas de reflejo dorado que pueblan la cúpula y que se combinan con las azul y blancas, pueden verse diferentes reflejos; plateados, dorados y cobrizos, lo que delata, al menos, facturas diversas. Las cerámicas de reflejo fueron siempre símbolo de poder y riqueza y el juego que aquí generan con los destellos de la luz, se convirtió en uno de los elementos claves que llevó a la admiración de curiosos e investigadores.

Exteriormente, una de las cuestiones que se discutieron en la restauración de la capilla, fue la de si había de considerarse o no original la cubierta de plomo. Atendiendo a la fecha de 1422 en que se levanta o refunda, hemos de pensar que su aspecto exterior no debía ser el mismo que hoy ofrece, al menos en lo que respecta a la cúpula, pues en ese momento es extraño el empleo de plomo en las cubriciones en la Península, y hemos de suponer que al exterior tendría un acabado de revoco de cal, tal vez puzolánico para asegurar su impermeabilización. La actual cubrición de plomo, debió ser colocada a partir del siglo XVI para subsanar algún problema de penetración de agua.

A la Academia de San Fernando, llegaron entre los años 1902 y 1904 repetidas solicitudes sobre el mal estado de la cubierta, denunciando el deterioro que la entrada de agua estaba causando en el monumento. En 1902 era la propia Academia la que le solicitaba al vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos que empleara el dinero recaudado de las entradas para restaurar la cubierta, sin especificar con que material estaba recubierta<sup>43</sup>. En los escritos remitidos por la Comisión a la Academia en julio y septiembre de 1904, reclamando una actuación urgente, al mencionar que algunas habían sido arrancadas por el aire, se especificaba que se trataba de planchas de plomo<sup>44</sup>. Pero si hacemos caso a González Martí, no debían ser de plomo, sino de zinc, y habrían sido colocadas en una intervención llevada a cabo en 1890 (González Martí 1929, 66)<sup>45</sup>. Si realmente las planchas fueron de zinc, difícilmente pudieron ser colocadas antes del último tercio del siglo XIX —que es cuando comienza a emplearse—, por lo que no sabemos qué habría antes de 1890. El plomo de la cúpula podía datar de esa fecha, ser anterior,



Fig. 13. Arranque exterior de la cúpula, con forma octogonal claramente marcada y revestida con un mortero de cal posiblemente puzolánico. Fotografía del autor, tomada durante los trabajos de restauración, cuando se desmontó el recubrimiento de plomo

o ser producto de alguna de las intervenciones llevadas a cabo por González Valcárcel, pues en la Memoria de agosto de 1971 proponía el “levantado de las cubiertas en claustro, capilla y galerías de patio”, y en junio de 1973 volvía a proponer la reparación de cubiertas<sup>46</sup>.

Finalmente, en el desarrollo de los trabajos de restauración de los años 2009 y 2010, se desmontó el plomo que cubría la cúpula, que se encontraba en muy malas condiciones, y se sustituyó por otra cubierta de idénticas condiciones y material. Al levantar las planchas se constataron varios hechos. En primer lugar, que la base de la cúpula es octogonal y que está revocada con un mortero de cal de color rojizo, con almagra, probablemente un mortero puzolánico (fig. 13). La forma octogonal está perfectamente marcada y aristada, pero solo se conserva una franja irregular, cortada, que oscila entre los 50 y los 80 centímetros. Sobre ella, se solapa un enlucido grueso de yeso, en el que se pierden las formas aristadas en pos de una forma redondeada. A

unos 140 centímetros aproximadamente, unos durmientes de madera incrustados en la fábrica de la cúpula delimitan un casquete superior enlucido con yeso y acabado de forma redondeada, como si se tratara de una terminación realizada en un segundo momento respecto al arranque de la cúpula. Se ajusta, por lo tanto, a la descripción que hace Rodrigo Amador de los Ríos de una planta octogonal que acaba transformada en un casquete semiesférico. Pero este autor elude la difícil explicación de estas formas y de las diferencias existentes en los ajustes de los azulejos que soportan cada uno de sus tramos, haciéndolas constar sin más, sin esbozar mayores hipótesis. Por supuesto, no plantea la posibilidad de que se deban a una construcción en diferentes momentos ni a la posible existencia de una cúpula anterior a la transformación del espacio como capilla funeraria (Amador 1905)<sup>47</sup>.

### La misa de San Gregorio

En el lado norte, una pintura mural muy deteriorada representa en el centro la Misa de san Gregorio, aquella que confundieran iconográficamente y le diera el nombre equivoco. Cierto es que no es un tema iconográfico especialmente prolífico en las representaciones de la península —aunque sí lo es en la pintura flamenca y en los grabados del siglo XV—.

La iconología de la misa de San Gregorio cuenta la leyenda de un monje que murió sin que se le oficiaran los sufragios por su alma. Treinta días después del fallecimiento, estando celebrando misa, Cristo resucitado se le apareció a San Gregorio para decirle que si se hubieran celebrado los sufragios durante ese periodo de tiempo, el alma del monje ya habría salido del Purgatorio. Se trata por lo tanto de la justificación para la celebración durante los treinta días posteriores al fallecimiento, de las llamadas *misas gregorianas*, un tema especialmente indicado para una capilla funeraria (fig. 14).

A ambos lados del tema central, se representa la Anunciación, con la Virgen en el lado de la derecha y el ángel anunciador en el de la izquierda (según se mira de frente). Ambas escenas están especialmente perdidas, sobre todo la del Arcángel San Gabriel, pero en ellas es posible aún reconocer figuras como la de los donantes que hemos





Fig. 14. Pintura mural en el paramento norte con la representación de la misa de San Gregorio en el centro y la Anunciación a los lados

de suponer eran Gonzalo López de la Fuente y María González.

Las noticias sobre las pinturas son confusas, comenzando porque los diferentes autores que sobre ellas han tratado no se ponían de acuerdo con la época en que fueron realizadas, a pesar de que todo parece indicar que todo el conjunto funerario es coetáneo. En lo que sí que coincidieron casi todos los autores es en denunciar que su estado de conservación era muy malo, un estado sin duda provocado por el abandono y por tratarse de pinturas en seco sobre yeso. Los *dorados de coquilla* (de pincel, no de pan de oro) sobre los rojos de las casullas, con dibujos vegetales damasquinados, y las carnaciones de los rostros, hablan de unas pinturas con un importante grado de calidad.

### Arco y celosía

Desconocemos cuándo la capilla fue abandonada, si lo fue en el momento en que se abrió al culto la iglesia de las concepcionistas o tiempo después (Palazuelos 1890)<sup>48</sup>. Lo que sí podemos constatar es que ya en las primeras décadas del siglo XIX se encontraba "enteramente abandonada", como la describió José Amador de los Ríos (Amador 1845, 181). Cuando fue declarada Monumento (1884), el arco del lado este —el que la conectaba con la nave de la iglesia—, debía estar cegado, pues Alcántara Berenguer, de la comisión de Monumentos, en la carta publicada en la revis-



Fig. 15. Arco de conexión entre la capilla y la primitiva nave de la iglesia (Amador de los Ríos 1905)

ta Toledo se refería a *la linda celosía que también hemos descubierto* (Alcántara 1889, 3-5) (fig. 15), lo que hace pensar que, con el abandono, vino la apertura de la puerta exterior por los arcos de los enterramientos (la actual puerta, en el lado oeste) y el cierre de su acceso natural. Entre los años 1889 y 1890 con las obras de restauración, según atestigua Amador de los Ríos, se procedió a la apertura de la puerta original a la nave, derribando el muro que cerraba el vano.

*Es de planta cuadrada, y presenta en el muro, por donde comunicaba con el cuerpo de la iglesia, grande arco de herradura descubierto en 1889. En él, como residuo de la verja de madera que le cerraba y hubo de ser por ventura semejante a los batientes de celosía advertidos en el Patio del Laurel, al interior del Convento de Santa Isabel de los Reyes, —conserva la parte correspondiente al montante. Es éste, trabajo delicado de carpintería policromada..., ofreciendo analogías bien notorias con las celosías granadinas que figuran en el Salón de las Dos Hermanas de la suntuosa morada de los Al-Ahmares... (Amador 1905, 358).*

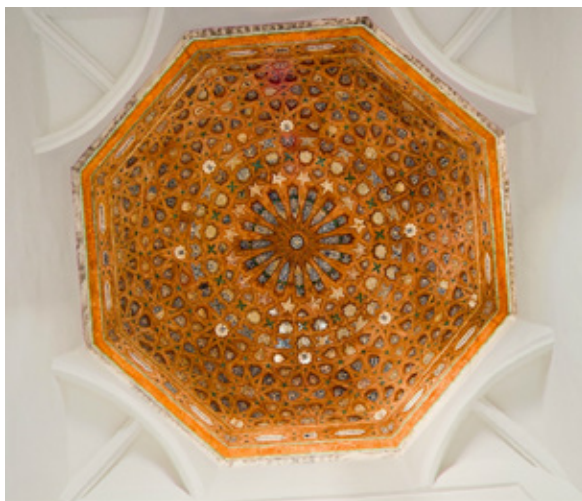
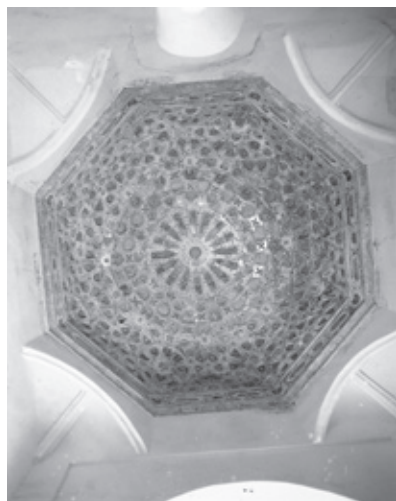


Fig. 16 a y b. a) Imagen de la cúpula (Fundación Amatller. Arxiu Mas, nº 02625001, 1934). b) Imagen actual

El hueco de la celosía debió abrirse y cerrarse repetidas veces. En una de las quejas de la Comisión de Monumentos (de 1904), se aludía a que, “el arco que da a la entrada de la iglesia de la Concepción abierto a la intemperie”, era causante de nuevo, pues en noviembre de 1975, González Valcárcel certificaba la “demolición de cerramiento de 1 pie de espesor”<sup>50</sup>. Después de esto, volvió a ser cerrado de nuevo, y en la última restauración fue abierto definitivamente y protegido con un vidrio.

La importancia de la celosía no pasó desapercibida a nadie y fueron muchos los que en ella vieron rasgos que iban más allá, como González Simancas cuando la definía diciendo que “en el arco que sirvió de entrada hay una linda celosía de tipo granadino cerrando la herradura” (González 1929, 185). El vizconde de Palazuelos había escrito años antes (en 1890) que “hase descubierto recientemente un amplio arco de herradura (antigua entrada, sin duda, a la capilla) guarnecido por lindísima celosía arábiga, de madera calada” (Palazuelos 1890, 1108). Lo que se trasluce de tales manifestaciones, es el hecho de que en ella veían un claro origen de carácter hispanomusulmán, perfectamente compatible con el principio mudéjar. Pero de esa tradición granadina de la que habla Simancas, apenas queda constancia y de hecho, Torres Balbás, veinte

años después lo certificaba escribiendo que apenas quedaban ejemplos de las celosías granadinas por haber desaparecido (Torres 1949, 189)<sup>51</sup>. En Toledo se encuentran las de la portada del patio de la Enfermería del convento de Santa Isabel. Los arquillos mixtilíneos del montante —policromados y dorados originalmente, aunque tremendamente deteriorados—, son más extraños; desde luego no aparecen en las celosías de la península, pero recuerdan a los ejemplos de la arquitectura omeya de Oriente<sup>52</sup>. De aquí que, siendo consciente de la escasez de instrumentos, me atreva a señalar la posibilidad de que se trate de una celosía de carácter omeya, más que nazarí, por lo que estaríamos frente a un testimonio de esa estructura islámica, previa a la presencia de los franciscanos, de la que he venido hablando.

En la pared contraria, la de la actual entrada, una ventana tenía el destino de recoger la luz del atardecer y filtrarla a través de la celosía. La ventana actual es alargada en sentido vertical y al exterior delata que el hueco original ha sido cegado parcialmente para reducir sus dimensiones.

Entre los años 1973 y 1975 actuó sobre la celosía de madera González Valcárcel<sup>53</sup> encargándole los trabajos a un carpintero que la desmontó, reorganizó y volvió a montarla. Se eliminaron los restos de color, de manera que de la policromía de la que hablaba Amador de los Ríos en la actualidad apenas quedan testigos. Considerando



una anomalía la asimetría de las composiciones, Valcárcel las reorganizó, alterando su estructura y trazado en otro perfectamente simétrico.

### A modo de conclusión

Al rastrear los pasos que la historiografía fue dando en el proceso de recuperación, tanto conceptual como física de la capilla; de las transformaciones y ajuste de sus contenidos; de la pérdida intelectual de sus valores y el consiguiente deterioro del espacio, me encontré con el momento fundamental del estudio de Font i Gumá al que hemos hecho repetidas veces referencia. Cuando este autor relata cómo “por primera vez vimos la cúpula el año 1891, al terminarse la restauración” (Font i Guma 1905, 296), nos confirma la existencia de las intervenciones llevadas a cabo tras la declaración como Monumento y la fecha de su visita a Toledo. Una visita de suma importancia y trascendencia incluso para posteriores ejemplos arquitectónicos, pues es el vínculo por el que Doménech i Montaner decide incorporar su concepto arquitectónico en su propio programa, reproduciéndola de manera referencial en el espacio destinado a la biblioteca del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau<sup>54</sup>. No vamos a descubrir ahora el bagaje cultural, histórico y artístico de Doménech, ni los recursos de su lenguaje en la utilización de los elementos de la tradición hispanomusulmana y mudéjar, porque lo que nos importa destacar es la constatación de esa réplica, en diferente escala, y las connotaciones a nivel simbólico que suponen.

Es sabido que Doménech realizó la mayor parte de sus viajes junto a Josep Font i Gumá y de Antonio Gallisá, inmersos los tres en el estudio y la recuperación de la cerámica antigua y contemporánea en sus diferentes facetas. De ahí que no pueda pasársenos por alto la frase citada de Font i Gumá cuando decía “vimos”, pues es más que posible que Doménech estuviera con él. De

hecho, en el Archivo de la Fundación Doménech i Montaner (actualmente depositados sus fondos en el Colegio de Arquitectos de Barcelona), se conserva al menos una fotografía de la capilla tomada por él en el año de 1904. Cuando visitaron Toledo ya había sido declarada y acababa de ser restaurada, lo que ya supone un evidente grado de reconocimiento de sus valores, pero fueron realmente estos autores quienes la elevaron y ensalzaron contemplándola como un hito de nuestra cultura.

La trascendencia alcanzada por la capilla a lo largo de la historia justificó plenamente la intervención llevada a cabo por el Consorcio de Toledo para una recuperación integral y nos hace reflexionar sobre la capacidad que hemos desarrollado para transformar y dar la espalda a las realidades de un pasado que hemos dejado caer en un cierto olvido en fechas demasiado cercanas. Hemos seleccionado unas partes del mismo y hemos apartado otras construyéndonos una supuesta realidad ajustada a una imagen concreta (figs. 16a y 16b).

Quedan aún aspectos que analizar de la capilla de los Fuente, o tal vez de los García de Toledo, incluso de la posible *qubba* de los palacios del alcázar taifa de Toledo. Queda también por dedicarle un nuevo espacio a los azulejos de la cúpula y a las representaciones con las llamadas a la oración: *La ilaha ila ilah* y *Ala Akbar*, así como al resto de las cerámicas (lo que espero hacer en un segundo artículo). Pero de todo ello, en base a los datos manejados y planteados, queda la razonable deducción de que allí donde se asentó el convento de San Francisco y posteriormente el de la Concepción franciscana, fue el lugar que ocupó el alcázar civil de al-Mamún, y que una parte de sus estructuras han sobrevivido y se han perpetuado a través de su transformación.

## NOTAS

<sup>1</sup> El Proyecto de intervención le fue encargado por el Consorcio de Toledo a los arquitectos Rafael Elvira y Arsenio Gil, del estudio A+U s.l. La Memoria me fue encargada por el consorcio ese mismo año. La dirección facultativa para la restauración estuvo integrada por los mismos arquitectos; el arquitecto técnico Antonio de la Azuela; el arqueólogo Juan Manuel Rojas; y el que suscribe este texto como historiador y conservador. La obra le fue adjudicada a la empresa de restauración Kérkide s.l.. El Consorcio de Toledo se hizo cargo de la actuación, que se llevó a cabo entre el 2009 y el 2010, con la financiación de Ministerio de Fomento.

<sup>2</sup> *Almorrera*: hilera de azulejos paralela a la pared en solados.

<sup>3</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABBAASF). Comisión Provincial de Monumentos de Toledo, *Capilla de San Jerónimo*, Toledo. Sig. 45-4/4

<sup>4</sup> *Tanto en la iglesia como en el locutorio se conservan aún algunas bóvedas de arquitectura arábiga, a cuyo género pertenece también la bella torre de que haremos mención más adelante. —Hay finalmente en el patio de la entrada una capilla, enteramente abandonada, con un retablo consagrado a san Jerónimo, viéndose en uno de sus muros una lápida de mármol blanco, que en caracteres góticos contiene esta leyenda: AQUÍ YACE DON DIEGO GONZALEZ DE TOLEDO CONTADOR DEL ALMIRANTE QUIEN MANDO SACAR SESENTA CAPTIVOS CRISTIANOS DE TIERRA DE MOROS Y FALLECIO LUNES CINCO DE NOVIEMBRE DE 1537. Tiene un escudo de armas, y por blasón tres áncoras sobre aguas ondulantes.* Amador de los Ríos, J. 1845. (2006). 81-182.

<sup>5</sup> *Excmo. Sr.: S.M. el Rey (Q.D.G.) conformándose con lo propuesto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y teniendo en cuenta la importancia histórica y artística de la capilla de San Jerónimo, existente en el convento de la Concepción Franciscana de Toledo, ha tenido a bien disponer sea declarada monumento nacional.* Madrid 19 de Mayo de 1884.

*Gaceta de Madrid*, junio, 1884, nº 162, 10. 675-676.

<sup>6</sup> *Mucho mayor interés despierta la capilla de San Jerónimo, lindísima muestra del estilo mudéjar, ...* Palazuelos, V. 1890. 1108.

<sup>7</sup> *El monument que, per gran sort, se conserva encare és la cúpula del Convent de la Concepció a la ciutat de Toledo.* Font i Guma, J. 1991. 35.

<sup>8</sup> *pero en otro departamento cercano, que fue capilla de San Jerónimo y es Monumento Nacional, se conserva otra pintura mural a modo de retablo, representando la Misa de San Gregorio.* González Simancas, M. 1929. 184.

<sup>9</sup> En esa continua especulación ya no solo es un comerciante sino que se llega a asegurar que es "un rico mercader": *...los ejemplares más notables, que demuestran la alta consideración en que se tenía a estos azulejos, son los del interior de la cúpula del Convento de la Concepción Francisca de Toledo, encargados a Valencia por el rico mercader toledano Gonzalo López de la Fuente. Estas piezas son, por la riqueza de su ornamentación, su belleza y su variedad de formas, la labor más perfecta de este tipo.* Pinedo, C. y Vizcaino, E. 1977. 45.

<sup>10</sup> *Una interesante inscripción nos dice que esta capilla funeraria se debe a Gonzalo López de la Fuente, mercader en paños... p.261* Martínez Caviro, B.1990. 255-285.

<sup>11</sup> *A finales del siglo XV y comienzos del XVI, cuando la producción azulejera de Toledo está en su apogeo, siguen llegando a la ciudad piezas valencianas. En 1497, el mercader Pedro de la Fuente encarga al alfarero de Manises Pedro Murci, maestro de "rajoleta", dos mil azulejos, hecho que viene a demostrar la fidelidad de la familia de la Fuente a la producción manisera y concretamente a este linaje de ilustres alfareros.* Martínez Caviro, B.1991. 205.

<sup>12</sup> *Le nom del La Fuente est le mieux représenté parmi les jurados tolédans du Ve siecle avec au minimum douze personnages différents ayant porté le nom et exercé la fonction. Il est éventuellement possible qu'ils appartiennent en fait à des familles différents et homonymes et que tous ne soient pas d'origine juive convertie.* Molénat,

Jean-Pierre: 1997. *Campagnes et Monts de Tolède du XIe au XVIe siècle*. Madrid. Collection de la Casa de Velázquez.588.

<sup>13</sup> En 1477 obtenía de los Reyes Católicos, en Sevilla, la Carta de hidalguía un tal Sancho González Trapero en reconocimiento por los servicios prestados. En este caso, citado a modo de ejemplo, el tercer nombre, el de Trapero, no hace referencia al oficio, al menos de forma inmediata. Carande, R. 1968.

<sup>14</sup> Tampoco ha de pasarse por alto que el vocablo paño a veces hacía referencia a los tapices.

<sup>15</sup> MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL (MAN). Expediente de ingreso 1869/11, Nº inv. 50099, Lauda de Diego Go de Toledo Contador del Almirante. 5 de octubre de 1437. Dimensiones 92,5 x 60,4 cm.

<sup>16</sup> La última restauración, realizada con motivo de su viaje a la exposición celebrada en México en el 2005-2006, a sido llevada a cabo por la restauradora del Museo, María Antonia Moreno Cifuentes, a quien agradezco la atención prestada y la información facilitada, lo mismo que a Carmen Dávila Buitrón, del mismo servicio. En la intervención se ha mantenido el montaje que entonces tenía, sobre un bastidor de madera, en el que el blasón ya estaba sobre la lápida.

VV.AA.2005.

<sup>17</sup> *En ésta se lee claramente la fecha de 5 de Octubre de 1437, y no la de 5 de Noviembre de 1537, que se le atribuye en la Toledo Pintoresca (pag. 182) (escrita por su padre), y que sin ver el original copio Parro, en la página 153 del tomo II de su Toledo en la Mano.* Amador de los Ríos, R.1905.361.

<sup>18</sup> *"AQUÍ YACE DON DIEGO GONZALEZ DE TOLEDO CONTADOR DEL ALMIRANTE QUIEN MANDO SACAR SESENTA CAPTIVOS CRISTIANOS DE TIERRA DE MOROS Y FALLECIO LUNES CINCO DE NOVIEMBRE DE 1537"*.

Amador de los Ríos, J. 1845.

<sup>19</sup> Franco Mata, A. 1980.

<sup>116.</sup> *Lapida sepulcral de Diego García de Toledo.*

*Fecha de ingreso; 4 de junio de 1869.*

Forma de adquisición: compra por el Estado en doce escudos (32 pesetas). Libr. Comp., fol. 3 r.

Materia: pizarra y mármol blanco.

Medidas: 0,925 x 0,604 m.

Procedencia: Convento de la Concepción, capilla de San Jerónimo. Toledo.

Cronología: siglo XV, año 1437.

Conservación: buena.

<sup>20</sup> "Lápida sepulcral de Diego García de Toledo, mármol y pizarra, 92,5 x 60,4 cm MAN, Madrid" en VV.AA. 2005.

<sup>21</sup> Testamento de Diego García de Toledo, RAH M-20 fº 166v a 168 v.

<sup>22</sup> AHN Sección Nobleza. BAENA, C. 422, D.8-10.

<sup>23</sup> Hernández De Mendoza, D.1601-1700. B/N, MSS/18244 V.1, MSS/18245 V.2. ff.403 a 404 v.

<sup>24</sup> Donde ahora tiende el convento de Sta. Fe su elevada galería, y sus alas suntuosas el hospital de Sta. Cruz, y levanta sus torneados cubos la iglesia de la Concepción, allí estuvo asentado el palacio tradicional que transmitieron los monarcas godos a los príncipes musulmanes, y estos todavía al conquistador castellano... En aquel breve espacio se resume lo más importante de la historia de Toledo durante largos siglos... Parcerisa, F.J. y Quadrado, J.M.: 1848-1853.276.

<sup>25</sup> CAPIT. XII Del Monasterio de sant Francisco primero de esta orden. Al tiempo que reynava en estos reynos el rey don Fernando el sancto, ...ayudándoles con sus limosnas, para edificar en ella (en la plaza donde corrían los toros) su convento, que era en el mismo lugar, adonde agora esta el monesterio de la Concepción, que caya debazo de los palacios reales ... y aunque este convento fue al principio pequeño, la reyna doña Mariamuger del rey don Sancho (por un miraglo que vido) les dio parte de sus palacios: en que hizieron poco despues su dormitorio y claustro ... y en esto que la reyna les dio, hizieron su yglesia y convento ... Libro 2º, folcviij Y passados 15 años despues de lo sobredicho (en 1491), los reyes Católicos movidos con scotózelo, mandaron reformar el monesterio de San Francisco destacib-

dad, echando fuera del a los Claustrales q no quisieron ser Observantes: adonde perseveraron los q quedaron en el (el resto había ido ya a San Juan de los Reyes) 4 años en la Observancia: los quales pasados, la reyna católica dio el dicho convento de San Francisco a las monjas de la Concepcion que estaba primero en el monasterio de Santa Fee: y a los frailes q estaban en el, hizo pasar al dicho monesterio de San Juan de los Reyes: adonde los otros frayles Observantes ya estaban ... Libro 2º, folcvj CAPITUL. XVI De la orden de la Concepcion y de su principio. ... comunicado con la catolicareyna doña Isabel: ...le dio los palacios q antiguamente se dezian de galiana, q era uno de los alcazaresdestacibdad: a donde esta el monesterio de Santa Fee (en q antes estaba la casa de la moneda) a donde esta señora (dejando el menesterio de Santo Domingo) se metio con otras doze religiosas, en el año de nuestra salud de 1484. ... Libro 2º, fol cix... el año del señor de 1501 años, q por mandamiento de los reyes católicos se pasaron al monesterio que antes se llamavasant Francisco, y agora se llama la Concepción: de adonde poco antes avia mandado salir los frailes q en el estaban, pasándolos al menesterio de sant Juan de los reyes juntamente con los otros Obserbantes q a el vinieron de la Bastida, ... Libro 2º, fol cix vuelta. Alcocer, P. 1554.

<sup>26</sup> No parten de cero estos estudios, pues ya entre el 2006 y el 2011 Fabiola Monzçon publicó varios estudios sobre el mismo. Monzçon, F. 2009-2011.

<sup>27</sup> Las "denegridas celosías", fueron eliminadas en los años setenta del pasado siglo, previsiblemente por González Valcárcel, junto con la mayor parte de la planta alta donde se encontraba el locutorio. En la memoria de 1975 se hacía referencia a la reparación de el ángulo de la cubierta del locutorio que produce daños en la Capilla de San Jerónimo. Obras urgentes en el convento de las Concepcionistas Franciscanas de Toledo. José Manuel González-Valcárcel, Marzo 1975, AGA. (03) 115.000 26/00109.

<sup>28</sup> Instituto Geográfico y Estadístico, Trabajos topográficos, Provincia de Toledo, Toledo, Convento de la Concepción, Topógrafo: Valentín Álvarez, 18 de

enero de 1882, revisado en 6 de Marzo de 1882. Centro Nacional de Información Geográfica, Ministerio de Fomento.

<sup>29</sup> AGA. (03) 115.000 26/00022, José Manuel González-Valcárcel, Agosto 1971.

<sup>30</sup> Las intervenciones en el que fuera convento de las Comendadoras de Santiago han sacado a la luz algunas de las estructuras del aula régula islámica y han permitido una nueva lectura de algunas de las existentes, como la capilla de Belén. Monzçon F. y Martín, C. 2006. Calvo Capilla, S. 2002.

<sup>31</sup> No podemos obviar, no obstante, la presencia justo en el año de 1421 de un tal Alfonso Ferrández, que figura como canónigo y obrero en las obras de la catedral, y cuya data aparece reflejada en uno de los libros de Cuentas de Obra. Libro de la Obra (1383-1600)760. 1383. Cuentas de la Obra.fol.42. Estas son las espensas que hizo Alfonso Ferrández, canónigo e obrero de la obra de la iglesia de Toledo así en lavores de maestros, carpinteros, albañiles... e mujeres e otras cosas que fueron menester en la dicha obra en este dicho anno de la era de mill e quatrocientos e veinte e un annos. Torroja Menéndez, Carmen: 1977. Catálogo del Archivo de obra y fábrica de la Catedral de Toledo. Tomo I. Toledo. Diputación Provincial. 240-241.

<sup>32</sup> Panel de azulejos. Barro cocido y vidriado. Convento Concepción Franciscana Toledo. Nº Inv. 60064. Andrés Martínez Rodríguez, (2017), señala como pie de la lámina 16 en la que se reproduce el panel del MAN: "Fragmento del zócalo de la sepultura de Diego García de 1437 en la capilla de San Jerónimo del convento de la Concepción Franciscana (Toledo). Museo Arqueológico Nacional. Fotografía de 2015: Andrés Martínez Rodríguez." 163.

<sup>33</sup> Archivo MAN. Expediente 1933/16: Adquisición por el Estado a D. Anastasio de Páramo y Barranco de una colección de alcatados, azulejos y piezas varias en precio de 17.500 pesetas. Número de Inventario: 60064 Ficha antigua: "Azulejos valencianos, siglo XV. Parte de un pavimento o friso de azulejos góticos de Manises, de los llamados "alfardons" pintados con dibujo

azul y inscripciones repetidas que dicen: *fersbe = (hacer bien)*. Procedentes del Convento de monjas de la Concepción, de Toledo. Fueron descubiertos en la antigua capilla que llamaron de San Jerónimo, fundada por Don Gonzalo López de la Fuente el año de 1422, como reza la inscripción de los azulejos que decoran la parte inferior de la notable cúpula de ladrillo de traza mudéjar con primorosos azulejos que cubre la dicha capilla.

<sup>34</sup> Anastasio de Páramo nació en 1879 y fue un coleccionista de antigüedades y apasionado por la historia de Toledo. Obtuvo el título de Conde de Benacazón a través de su matrimonio y con él el palacio de Benacazón de Toledo. Adquirió abundantes objetos, antigüedades, manuscritos, legajos, que fue repartiendo de forma un tanto aleatoria —unas veces en forma de regalo y otras por venta— entre los diferentes museos del país. Fue miembro del patronato del Museo de la Hispanic Society, perteneció a la Junta del Museo Nacional de Artes Industriales y Decorativas de Madrid y miembro de la Real Academia de la Historia. Al parecer, mantuvo relaciones con el ceramista Sebastián Aguado y frecuentes contactos con Hilario González, Director del Museo de Infantería y Presidente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. También aparece relacionado en algún momento con el Director del Instituto Valencia de Don Juan. Lafuente Urien, A., Gallo León, F., et al: 2006.

<sup>35</sup> N<sup>o</sup> Inventario DE00760U.

<sup>36</sup> Balbina Martínez Caviro en el libro sobre la cerámica hispanomusulmana hace alusión a estas composiciones diciendo que en el Convento las hubo como “en otras solerías no toledanas”, y la fotografía que sirve para ilustrarlo es la de un alfaradón, idéntico a los del Museo Arqueológico, pero perteneciente al Instituto Valencia de Don Juan, con lo que no sabemos si tiene el mismo origen o proviene de otro lugar. Martínez Caviro, B.1991.205.

<sup>37</sup> Keramikmuseum Princessehof, Colección van Achterbergh, MA 1539.

<sup>38</sup> En la última restauración, se optó por reproducir la composición del suelo de la capilla, con alfaradones bor-

deando las losetas cuadradas, en cerámica vidriada en blanco, sin reproducir los motivos en azul. La cerámica fue realizada por el ceramista Oscar Arribas.

<sup>39</sup> *No creyem possible imaginar un conjunt més hermós ni més soberb. ... quantas més vegades la contemplém més extasiats nos quedem davant d'aqueix amaravella, á la qual, siguidit de pas, no se li ha donat l'importancia merecscuda, donchs per ella sola val la pena de fer un viatge á Toledo.*

(No creemos posible imaginar un conjunto más hermoso ni más soberbio...cuantas más veces la contemplamos, más extasiados quedamos ante esta maravilla, a la cual, dicho sea de paso, no se le ha dado la merecida importancia, pues por ella sola vale la pena hacer un viaje a Toledo.) Font i Guma, J.1905.38.

<sup>40</sup> *Los fondos del encintado de ladrillo pintado de rojo, con filetes dorados, que la cubre, se rellenaron con piezas cerámicas, seguramente valencianas, de fondo blanco y decoración azul, unas, y otras dorada, de reflejo metálico, que quedan un poco más enfundadas que las cintas.* Torres Balbás, L.1949.365.

<sup>41</sup> *la mayor de las cuatro ... aunque en realidad toda ella está compuesta de núcleos de diez polígonos que se ensamblan alrededor de otro, y todos estos núcleos constituyen una inmensa red de hexágonos irregulares, el artífice no mantuvo firme el propósito de que los ladrillos recortaran y definieran en todas sus partes el lazo formado por el conjunto de aquellos, sino que, a trueque de perderse el dibujo de la red, quiso con hiladas de ladrillo mantener un total ritmo paralelo, horizontal, apropiado a la cúpula.* González Martí, M.1929.76.

<sup>42</sup> Archivo Mas, 1934, Fotografías del Convento de la Concepción francisca de Toledo.

<sup>43</sup> De la Academia al Vicepresidente de la Comisión provincial de Monumentos histórico y artísticos de Toledo: *Esta Real Academia que ha tenido conocimiento del interés con que esa Comisión provincial de Monumentos de su digna Vicepresidencia mira el Convento de la Concepción de esa ciudad y especialmente la cúpula de azulejos de*

*la capilla de San Jerónimo en la que al presente se observan deterioras en su cubierta ...* Madrid 12 de Noviembre de 1902.

R.A.BB.AA.S.F., Comisión Provincial de Monumentos de Toledo. Capilla de San Jerónimo, Toledo. Sig. 45-4/4.

<sup>44</sup> *La Comisión provincial de Monumentos de Toledo traslada la comunicación que ha dirigido al excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y bellas Artes llamándole la atención acerca del estado en que se encuentra la techumbre de plomo en parte arrancada por el aire, que cubría toda la bóveda de la capilla de San Jerónimo.*(Solicita la Academia al Ministro) *se dignara ordenar la formación de un presupuesto para atender a este servicio urgente si hemos de conservar esta joya arqueológica y artística.* 9 de julio de 1904 Comisión Provincial de Monumentos (Enumeran daños y problemas de toda una serie de monumentos, entre ellos: *La capilla de San Jerónimo con las planchas de plomo de la media naranja desprendidas, y con el arco que da a la entrada de la Iglesia de la Concepción abierto a la intemperie, que lastiman en gran manera, no solo a la bóveda de alíceres, sino al arco mudéjar que esta comisión trasladó allí, procedente del palacio del Rey Don Pedro.* 28 de septiembre de 1904. R.A.BB.AA.S.F., Comisión Provincial de Monumentos de Toledo. Capilla de San Jerónimo, Toledo. Sig. 45-4/4.

<sup>45</sup> ... se procedía después (de la declaración como Monumento) a la consolidación de la cúpula, revisiéndola exteriormente de una cubierta de cinc, quedando terminadas las obras en 1890. González Martí, M.1929.66.

<sup>46</sup> AGA. (03) 115.000 26/01182. Junio 1973. *Obras urgentes en la Capilla de San Jerónimo.* Toledo. José Manuel González-Valcárcel.

<sup>47</sup> *...transformase el cuadrado de la planta en un octógono que sirve de anillo, sobre el cual asienta la hermosa cúpula, en cuya superficie, por lo que al primer tercio de la misma corresponde, ladrillos presentados de canto, como ocurre con la fachada descubierta en la Mezquita de Bib-Al-Mardóm, dibujan de relieve, bien que a la manera granadina, ancha zona de estrellas y de vistosas combinaciones de tracería, repar-*

tida aquella en fajas paralelas que van cerrando la bóveda, hasta que las exigencias de la construcción lo permiten. Ya en la parte de la clave, la labor ha sido tallada en el ladrillo, cuyas hiladas y tendeles quedan manifiestos por los cortes hechos en la construcción para el trazado geométrico a que aludimos, cuyo desarrollo no coincidía ya con el de la zona inferior de la cúpula,...

Amador de los Ríos, R: 1905.359.

<sup>48</sup> Abandonada o descuidada en tiempos muy posteriores, llegó a carecer de todo culto escribió Palazuelos, V. de. 1890.

<sup>49</sup> 28 de septiembre de 1904. R.A.BB.AA.S.F., Comisión Provincial de

Monumentos de Toledo. Capilla de San Jerónimo, Toledo. Sig. 45-4/4.

<sup>50</sup> AGA. (03) 115.000 26/01185. Noviembre 1975. *Certificación*. Obras urgentes en la Capilla de San Jerónimo. Toledo. José Manuel González-Valcárcel

<sup>51</sup> En el capítulo de las manifestaciones nazarís, al referirse a las puertas y celosías de la Alambra, escribe:

*Celosías, existe una y restos de varias. La primera está sobre la puerta frontera a la de ingreso desde el patio de los Leones a la sala de Dos Hermanas, en una ventana en alto y sin acceso, a lo que se debe su conservación*

Torres Balbás, L.1949.189.

<sup>52</sup> En ciertos elementos de tales arquitecturas se inspiró Antonio Gaudí, en obras como la del Capricho de Comillas, reproduciendo este tipo de arcos escalonados que parece se convirtieron en una de sus señas. Sama, A. 2014. 28 y 134.

<sup>53</sup> AGA. (03) 115.000 26/01182. Junio 1973. *Obras urgentes en la Capilla de San Jerónimo*. Toledo. José Manuel González-Valcárcel. Memoria

<sup>54</sup> En 1901 recibía el encargo del Hospital. Las obras se prolongaron durante largos años. Domenech, Ll., 1990.



## REFERENCIAS

- Alcántara Berenguer, Pedro. "Sobre el llamado Palacio del rey Don Pedro I y la capilla de San Jerónimo." *Toledo, publicación quincenal ilustrada*, año I. n.º III (Mayo 1, 1889): 3-5.
- Alcocer, Pedro. *Historia o descripción de la Imperial cibdad de Toledo*. Toledo: Juan Ferrer Impresor, 1554.
- Amador de los Ríos, José. *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid: Imp. y Librería de D. Ignacio Boix, 1845. Facsímil, Valladolid: Maxtor, 2006.
- Amador de los Ríos, Rodrigo. *Monumentos arquitectónicos de España, Tomo I, Toledo*. Madrid: E, Martín y Gamoneda Editores. Imprenta Antonio G. Izquierdo, 1905.
- Barrucand, Marianne y Bednorz, Achim. *Arquitectura islámica en Andalucía*. Italia: Taschen, 1992.
- Calvo Capilla, Susana. "La Capilla de Belén del Convento de Santa Fe de Toledo: ¿Un oratorio musulmán? Mit. 8." *Madrid Mitteilungen* 43 (2002): 353-375.
- Carande, Ramón. *El tumbo de los Reyes Católicos del Concejo de Sevilla*. Sevilla: Fondo para el Fomento de la Investigación en la Universidad, 1968.
- Coll Conesa, Jaume. *La cerámica valenciana (Apuntes para una Síntesis)*. Asociación Valenciana de Cerámica, 2009.
- Domenech i Girbau, Lluís. "El Institut Pere Mata y el Hospital de Sant Pau." En *Lluís Domènech i Montaner. Arquitecto modernista*, catálogo de la exposición, 225-243. Madrid: Fundación Caja Barcelona, 1990.
- Font i Guma, José. *Rajolas valencianas y catalanas*. Vilanova y Geltrú: Oliva Impresor, 1905. Facsímil, Valencia: Librerías París-Valencia, 1991.
- Franco Mata, Ángela. *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1980.
- González Martí, Manuel. "Cerámica medieval valenciana. La cúpula del convento de la Concepción franciscana de Toledo." *Archivo de Arte Valenciano*, año XV (Enero-Diciembre 1929): 65-104.
- González Martí, Manuel. *Cerámica del Levante español. Tomo II. Azulejos*. Barcelona: Labor, 1952.
- González Simancas, Manuel. *Toledo: sus monumentos y el arte ornamental*. Madrid: Tip. Regina, 1929. Facsímil, Valladolid: Maxter, 2005.
- Hernández De Mendoza, Diego. *El Becerro general: libro en que se relata el blasón de las armas que trahen muchos reynos y imperios, señoríos... y de la genealogía de los lynages de España y de los escudos de armas que trahen*. B/N, MSS/18244 V.1, MSS/18245 V.2 (ca. 1601-1700).
- Lafuente Urien, Aránzazu, Gallo León, Francisco, et al. "Anastasio Páramo (Conde de Benacazón). El legado de un Anticuario Erudito." *Archivo secreto: revista cultural de Toledo* 3 (2006): 146-164.
- Martínez Caviro, Balbina. 1981. "El llamado palacio del rey Don Pedro de Toledo." En *Actas del I Simposio internacional de mudéjarismo*, 399-416. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses, 1981.
- Martínez Caviro, Balbina. *Conventos de Toledo*. Madrid: El Viso, 1990.
- Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. Madrid: El Viso, 1991.
- Molénat, Jean-Pierre. *Campagnes et Monts de Tolède du XIe au XVe siècle*. Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 1997.
- Monzón Moya, Fabiola. "El antiguo convento de Santa Fe: la desmembración del aula regula islámica y su transformación en un cenobio cristiano." En *La Ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano*, Actas del III Curso de Historia y Urbanismo Medieval, 237-268. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009-2011.
- Monzón Moya, Fabiola y Martín Morales, Concepción. "El antiguo convento de Santa Fe de

- Toledo." *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico español* 6 (2006): 53-76.
- Moxó, S. "El auge de la nobleza urbana de Castilla." *Boletín de la Real Academia de Historia* Tomo CLXXVIII, 1981.
- Palazuelos, Vizconde de. *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo: Imprenta Menor hermanos, 1890.
- Parcerisa, F.J. y Quadrado, José María. *Recuerdos y bellezas de España, Castilla La Nueva*. Madrid. Imp. José Repullés, 1848-1853. Facsímil, Toledo: Zocodover, 1981.
- Pérez Bustamante, Rogelio. "Los Almirantes de Castilla: descripción histórica e institucional —siglos XIII a XVI—." *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval* 14 (Marzo 1991): 7-23.
- Pinedo, Concepción y Vizcaíno, Eugenia. *La cerámica de Manises en la historia*. León: Editorial Everest, 1977.
- Rojas, Pedro de. *Discursos Ilustres, históricos y genealógicos*. Por Ioan Ruiz de Pereda, 1636.
- Soto Caba, Victoria y Perla, Antonio. "De lo moro a lo mudéjar. En torno a la construcción de las imágenes islámicas y cristianas de Toledo." En *Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini*. Atti del Convegno Internazionali, Vol. II *L'immagine della città romana e medievale*, 415-427. Bari: Edizioni Quasar, 2016.
- Torres Balbás, Leopoldo. *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*. Vol. IV de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus Ultra, 1949.
- Torroja Menéndez, Carmen. *Catálogo del Archivo de obra y fábrica de la Catedral de Toledo*. Tomo I. Toledo: Diputación Provincial, 1977.
- VV.AA. *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos*. Tomo III. 1932. Reedición, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y archivos, 1984.
- VV.AA. *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Col. Museos sin fronteras. Madrid: Electa, 2000.
- VV.AA. *España Medieval y el legado de occidente*. Catálogo de la Exposición (octubre 2005-febrero 2006). Ciudad de México: Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Lunwerg Editores, 2005.



# EL PAISAJE EN LA ERA DEL ANTROPOCENO: EL VIDEOPAISAJE TECNORROMÁNTICO

*Cristina Sanz Martín*  
Universidad de Málaga

Data recepción: 2019/01/29

Data aceptación: 2019/08/07

Contacto autora: [cristinasanz@usal.es](mailto:cristinasanz@usal.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5225-6847>

## RESUMEN

Vivimos en una nueva era geológica –el Antropoceno– y una nueva sociedad con su correspondiente mentalidad, consciencia y forma de ver el mundo. En cambio, se sigue representando e interpretando el paisaje a través de los códigos heredados de la historia del arte, primordialmente, aquellos del siglo XIX tomados del Romanticismo, ignorando, de este modo, la realidad actual. Se ha identificado un nuevo tipo paisaje que hasta ahora no ha sido estudiado. Este artículo trata sobre las propuestas artísticas que aúnan videoarte y paisaje en la tradición occidental, particularizando en aquellas que reinterpretan el imaginario romántico en el contexto de la era tecnológica. Se pretende estudiar y contextualizar el paisaje contemporáneo, el cual ha sido víctima de un uso muy heterogéneo y confuso desde la Posmodernidad. Habiéndose apropiado de él en los últimos años muy diversas ciencias, desde la geografía hasta el urbanismo, proponemos una revisión del mismo desde la teoría del arte.

Palabras clave: paisaje, vídeo, technorromanticismo, antropoceno, arte

## ABSTRACT

We live in a new geological era, the Anthropocene, and in a new society with its corresponding attitudes, consciousness and way of seeing the world. Nevertheless, we continue to represent and interpret the landscape through codes inherited from the history of art, mainly those that the 19th century took from Romanticism. In doing so, we ignore the reality of today. We have identified a new kind of landscape that has yet to be studied. This paper addresses artistic proposals that bring together video art and landscape in the Western tradition, focusing on practices that reinterpret the romantic imaginary within the context of the technological era. The aim is to study and contextualize the contemporary landscape, which has been used in a very confusing and diverse way since the advent of Postmodernism. Having been appropriated by many different sciences in the last few years, from geography to urbanism, we propose a review of the landscape based on the theory of art.

Keywords: landscape, video, Technoromanticism, Anthropocene, art

*El órgano con el que he comprendido el mundo es el ojo.* Goethe

Parece que hemos olvidado que el paisaje surgió como un género pictórico, con su correspondiente definición y con sus características propias como corresponde a todo género, pero ha ido sufriendo un cierto desentendimiento por parte del arte contemporáneo en cuanto a su identidad y autonomía y una apropiación errada por parte de todos los demás campos, desarraigándolo de su verdadero sentido y otorgándole nuevos y dispares significados. Además, no podemos pretender que el modo en el que miramos hoy al paisaje y a la naturaleza sea el mismo en el que nuestros antepasados miraron al paisaje pictórico y a la naturaleza. ¿Cuál es el paisaje que representa a la era contemporánea? ¿Cómo son los códigos, la narrativa, el lenguaje y la estética de aquellos que están creando una nueva tradición paisajista que sí representa al hombre del Antropoceno? La hipótesis que plantea este trabajo es que ha surgido un nuevo tipo de paisaje y que hasta ahora no ha sido estudiado por los teóricos del arte.

La principal problemática que se plantea hoy día es la de reducir el paisaje a un sinónimo de naturaleza. Es alarmante ver cómo en las últimas décadas se ha asumido de forma colectiva una idea errada del concepto. Con frecuencia, en muy diversas esferas de la sociedad encontramos cómo se asume la existencia del mismo como una realidad geográfica, mediante el empleo de términos como, por ejemplo, «paisaje natural» o «paisaje físico», entre otros. Existe una creencia común en una «naturalidad» del paisaje, creencia bien anclada y difícil de erradicar, a pesar de que sea continuamente desmentida por numerosas prácticas (Cauquelin 2013, VI). Y, aún más preocupante, resulta la frecuencia con la que encontramos estas premisas dentro de la especialización de Arte. A diferencia de lo frecuentemente asumido, el paisaje no puede ser natural porque no existe de forma natural. Urge aclarar que el paisaje no existe *per se*, sino es un constructo creado a través de la tradición cultural y que se fue desarrollando con el paso de muchos siglos, gracias, también, al desarrollo tecnocientífico. El paisaje, para constituirse como ente, precisa de un sujeto que lo interprete. Hoy en día el término se ha diluido hasta abarcar cosas

tan dispares como turismo, ecología, urbanismo, sostenibilidad o sociología (Maderuelo 2005, 38), como si hubiésemos olvidado que el paisaje fue un género que nació con las bellas artes. Otra de las problemáticas que motivaron este trabajo es que gran parte de las prácticas que hemos analizado a lo largo de esta investigación son, relativamente, muy recientes. La gran mayoría fueron creadas en la última década. Paradójicamente, estos nuevos paisajes sí han entrado dentro del circuito del arte: se escribe sobre ellos en magazines digitales –que se acercan más al periodismo que a la ciencia–, los artistas han llegado a las galerías, participan en las ferias de arte y comienzan a formar parte de los fondos de los mejores museos de arte contemporáneo como el MoMA. Pero se ha detectado un gran vacío en cuanto a un estudio riguroso de las mismas desde la teoría del arte. Existe una necesidad urgente de que estos nuevos paisajes sean estudiados desde el ámbito académico.

Aunque a lo largo del curso de esta investigación se han identificado diferentes tipos de paisaje en el panorama del arte contemporáneo, en este artículo nos centraremos en tratar el que hemos denominado “paisaje tecnorromántico”. Sintetizaremos este amplio campo a través de la obra de cuatro videoartistas.

Hablar de paisaje implica hablar de cultura, de historia, de tradición, de literatura, de creencias religiosas, de filología, de percepción, de ciencia, de filosofía, de poesía, de bellas artes, especialmente de historia de la pintura, pero también de fotografía, y no solo. El paisaje es una encrucijada donde convergen un sinnúmero de disciplinas. Surge a partir de un esfuerzo perceptivo, que está determinado, además, por la condición socioeconómica del individuo y su bagaje cultural. Solo al realizar un ejercicio subjetivo, al proyectar el ser humano toda su tradición cultural y sus sentimientos en el entorno, este se convierte en “paisaje”. El paisaje tiene dos dimensiones: lo físico, lo que nos rodea, y lo cultural, algo que concierne directamente a la interpretación del individuo (Maderuelo 2003, 23 y 25). El paisaje no es la naturaleza: la naturaleza es el conjunto de elementos naturales que encontramos en el territorio y paisaje el resultado de la subjetivización de un territorio. Para llegar a esta subjetivización



se necesitan herramientas constructoras de pensamiento, como la filosofía, la literatura, la religión o el arte. Como recuerda A. Roger citando a René-Louis de Girardin: "hay país y paisaje, como hay desnudez y desnudo" (Roger 2007, 22).

El reconocido paisajista Javier Maderuelo explica que el paisaje es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. No es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar. El paisaje reclama una interpretación, un juicio estético desinteresado y la presencia de una emotividad, que es el resultado de la proyección emocional del artista y del espectador sobre el medio. De este modo, en la tradición occidental, el paisaje se va desarrollando paralelamente a los avances pictóricos hasta originar un género que cobrará particular fortuna a partir del siglo XVII, alcanzando su máxima expresión en el XIX con el Romanticismo, el Impresionismo (Maderuelo 2005, 38) y la irrupción de la fotografía, que participa profusamente en la configuración del paisaje contemporáneo (fig. 1).

No podemos olvidar la hibridación que experimentan las artes en la era contemporánea. La mezcla de territorios, la ausencia de fronteras entre los campos son una característica de nuestra era. Y el paisaje no se escapa de esta regla. Su esfera se ha ampliado y ofrece un panorama mucho más amplio, como es el caso de la incursión de las nuevas tecnologías audiovisuales que ofrecen versiones diferentes del paisaje. Lejos de que esta expansión relegue el paisaje a un segundo plano, estas incorporaciones evidencian muy bien cómo el paisaje es fruto de un largo, complejo y paciente aprendizaje y cómo depende de múltiples campos (Cauquelin 2013, VI). Este giro tecnológico que el arte experimenta, de acuerdo con la sociedad de su tiempo, ayuda a contradecir y desmontar sus mitos: la tecnología pone en evidencia la artificialidad de la construcción del paisaje. El hecho de que las obras precisen de una notoria cantidad de trabajo (imágenes captadas por la cámara, trabajadas en un ordenador mediante algoritmos matemáticos, inclusión de escenas y cortes o mezcla de diferentes técnicas de producción y reproducción) para alcanzar a reproducir un paisaje que, digamos, podríamos ver de manera natural sin todo este trabajo, es una



Fig. 1. Lukas Marxt, *Reign of Silence*, 2013. Video, color (7'), sonido, triología (<https://vimeo.com/82123342>)

evidencia de todo el trabajo que hay detrás sin que nos percatemos. Y, sin duda, convendría seguir la pista de lo que la tecnología esconde tras nuestras creencias de "natural", para entender mejor este entramado que se oculta (Cauquelin 2013, XII-XIII).

Somos conscientes de que podría parecer desacreditador empezar hablando de "género" dentro del seno del arte contemporáneo, pero al rescatar el paisaje en el contexto del género videográfico, no se pretende reconstruir un discurso sectario en la línea del academicismo del XIX que reconstruya fronteras entre las artes, sino, revisar los géneros desde del pensamiento abierto e híbrido del siglo XXI. A partir de la aceptación de la consanguinidad de las artes que caracteriza a la época *transmedia*, se propone estudiar los trabajos desde su propia identidad y sus características individuales. Mediante esta revisión se pretende identificar las problemáticas existentes en el panorama actual y, así, garantizar una correcta preservación de las obras.

Todos los nuevos medios –fotografía, videoarte, arte digital o cine– han heredado esas características que cada género pictórico defendía y que, aún hoy, a pesar de la eliminación de las barreras de las artes y la hibridación de los temas y los formatos, permiten separar las obras en líneas temáticas. Y, precisamente, lo más interesante es que no solo han heredado los géneros, sino que en muchas ocasiones los artistas contemporáneos también los han cuestionado, problematizado y transformado. Pero incluso esas obras más reivindicativas son reconocibles aún dentro de estas «líneas temáticas». Así pues, es de este modo como debemos tomar el concepto de "género"

hoy día, simplemente como una manera de disecionar y catalogar las obras artísticas que presenten características y propósitos comunes. Esta no será una clasificación hermética y sectaria, pero es necesario establecer algún tipo de catalogación para abarcar de alguna forma el estudio de un tema tan amplio como puede ser el videoarte.

Por otro lado, este trabajo de investigación surgió también motivado por un interés antropológico. Si el paisaje desborda los límites de ser un mero género pictórico, si es un constructo y un constructor cultural, a su vez, creador de identidad cultural, tiene que ser, por ende, también estudiado desde la antropología. Esto es algo que los historiadores del arte han pasado por alto hasta ahora. Este trabajo defiende que existe un lazo que desborda los límites del arte y hunde sus raíces en la pura antropología, vinculando al hombre y a la naturaleza de la forma más primigenia posible. No podemos obviar que el paisaje no es nuevo, así como no podemos negar que es novedad. Debemos identificarlo correctamente y analizarlo a partir de una interpretación adecuada. Como defiende el historiador del arte Simon Schama: “[el paisaje] es un texto donde las generaciones escriben sus repetitivas obsesiones” (Balsom 2018).

Este trabajo de investigación surgió a partir de una serie de interrogantes como: ¿tenía que ver el resurgimiento que está viviendo el paisaje con que a lo largo de la historia los periodos de mayor auge para el género han acaecido tras épocas de grandes desarrollos tecnocientíficos? ¿Es este resurgimiento una “copia” del paisaje heredado del romanticismo, o si, por lo contrario, estamos viviendo –debido al contexto histórico– un “resurgimiento” de esas necesidades intrínsecas al ser humano que le llevan a acudir a la naturaleza? En lo que respecta, en específico, al paisaje de corte tecnorromántico, la respuesta, probablemente, es: ambas. Es incuestionable que la herencia romántica está en nuestra cultura. Pero, tras haber analizado detenidamente el Antropoceno en contraposición a épocas pasadas, no hay duda de que hay “algo” que solo se puede explicar desde la antropología. “Algo” que vincula al ser humano con la naturaleza desde el principio de los tiempos. De hecho, esta simple observación, esta visión de ver una “vinculación” entre hom-

bre y naturaleza ya parte de un punto de vista culturalmente construido y que es representativo de nuestra tradición cultural, puesto que hoy día aún hay sociedades –e incluso en Europa también las hubo un día– que todavía poseen una idea de la naturaleza y del hombre como uno solo. En cambio, nosotros hace mucho tiempo que las separamos, véase, por ejemplo, como Platón ya distinguía entre “el mundo de las ideas” y “el mundo de las cosas”, como si fueran dos ámbitos completamente separados<sup>2</sup>. De este modo, nos atrevemos a decir que es cíclico que siempre tras épocas de grandes avances el ser humano acude a la naturaleza a buscar su propia identidad y reconectar consigo mismo, véase, por ejemplo, cómo el Romanticismo surge tras el desarrollo de la Revolución Industrial. Igualmente, por ejemplo, muchos investigadores entre los que destaca indudablemente Omar Calabrese y su tesis de “Neobarroco”, defienden que vivimos un contexto sociocultural similar al de la crisis del siglo XVII, momento en el que, por cierto, tiene lugar el primer gran reconocimiento de la pintura de paisaje de la mano de artistas como Jacob van Ruisdael (1628-82) o Claudio de Lorena (1600-82).

Tras analizar la praxis contemporánea, hemos detectado que, de los diferentes tipos de videopaisaje, el paisaje tecnorromántico es el que más pone la mirada en el pasado. Pero, a pesar de inspirarse en los códigos estéticos y narrativos propios del Romanticismo, no ha permanecido estático y ha reinventado su discurso. Los artistas no solo se han servido del avance tecnocientífico, sino también han transformado los códigos de antaño utilizándolos como una plataforma para proyectar las inquietudes que preocupan a la sociedad contemporánea como, por ejemplo, el tema de la percepción<sup>3</sup>. Las preocupaciones en torno a las teorías de la percepción son uno de los rasgos más característicos del videopaisaje del Antropoceno, que, además, le desmarca de toda la herencia paisajista que le precede: la preocupación de los artistas por entender cómo el individuo percibe el mundo, el esfuerzo por comprender cómo funciona la mente y cómo el individuo gestiona la información que recibe. Además, aquí la importancia de este proceso mental se enfatiza debido a que, en el caso del paisaje, ese “entorno” que percibe constituye el elemento esencial de identidad del género.

### Primera etapa del videoarte: "Paisajes como instrumento de estudio"

Tras el análisis de la praxis hemos detectado una diferencia entre los paisajes de la primera época del videoarte y los de la segunda<sup>4</sup>. En la primera época hemos clasificado paisajes que hemos denominado: "paisajes como instrumento de estudio". Este tipo de paisajes son más comunes en los inicios del vídeo debido a dos razones: por un lado, durante los primeros años del vídeo, lo importante no era el contenido de las obras sino todo el engranaje técnico y formal. Y, por otro lado, el cambio de conciencia que ha experimentado la sociedad en los últimos años. La sociedad empezaría, paulatinamente, a entender la crisis medioambiental y esto se evidenciaría en la praxis, enfatizándose en la segunda etapa. Algo que, además, está relacionado con la tesis antropológica que brevemente introducíamos. Pero hemos de recordar que los videoartistas no fueron los primeros en «objetivizar» la naturaleza y utilizar el paisaje como medio para investigar otras cuestiones. Ya los impresionistas, por ejemplo, utilizaron la naturaleza como un medio para llevar a cabo otras investigaciones como el estudio de la luz o la tematización de la mirada<sup>5</sup>.

Mary Lucier (Ohio, 1944) es considerada como una de las primeras videopaisajistas. Pero tras haber estudiado su obra, nos atrevemos a decir que la naturaleza no era el fin de su trabajo, sino un medio para llevar a cabo otras investigaciones. Teniendo la ocasión de conocer a la artista<sup>6</sup>, le preguntamos qué le llevaba a trabajar el paisaje y por qué a través del vídeo. Sorprendentemente, su respuesta cambió el curso de la investigación y, entonces, establecimos una nueva rama de interpretación para el paisaje del Antropoceno, la de "paisajes como instrumento de estudio", pues no era la única artista:

*En los primeros días, solo teníamos una bailarina, nosotros mismos, y el paisaje. (Rie). Trabajé mucho con bailarines [...] Pero el paisaje es interesante. Mi último marido era un pintor de paisajes [...] Así que pensé mucho sobre paisaje, me pregunté por qué seguía trabajando con él. En primer lugar, porque estaba ahí, y en segundo, porque es algo que está en peligro. [...] Los elementos del paisaje me permiten proyectar mis propios sentimientos<sup>7</sup>.*

Como podemos comprobar a través de las palabras de la propia artista, es evidente que sí le preocupa la naturaleza y siente una sensibilidad por ella. Pero que no acude a ella por un deseo expreso. Lo que más ha preocupado a Mary Lucier a lo largo de su carrera es la luz. La luz como un agente de la percepción visual y de la memoria. También reexaminar la cultura a través del paisaje y la lente de su videocámara<sup>8</sup>. A través de sus palabras, se siente que la naturaleza es como si fuese un recurso al que llegó casi por inercia, "porque estaba ahí". De hecho, la magnífica obra paisajística de Mary Lucier, puesto que aquí no se pretende poner en cuestión y se reconoce la calidad de su larga trayectoria, es también un continuo homenaje a la historia del arte. Tiene obras homenajeando a los pintores románticos -por ejemplo, *Wilderness* (1986), que aquí analizaremos-, a los pintores impresionistas, como *Ohio at Giverny* (1983), una de sus obras más conocidas, y que recrea un jardín de Monet. O al paisajismo americano del XIX y del XX, como, por ejemplo, *The plains of Sweet Regret* (2004-2007), donde se sirve de la herencia de la historia del arte y del imaginario colectivo americano con esos paisajes que tanto nos recuerdan a Hopper con esas infinitas llanuras y esas casas tan características en medio de los campos. Ella, puede ser que debido a su carácter pionero, no estaba centrada en crear una nueva tradición paisajística, sino estaba más preocupada por descubrir las posibilidades que le brindaban la cámara de vídeo y la imagen en movimiento e investigar otros campos como, por ejemplo, el interés que ha tenido a lo largo de toda su carrera por la luz -véase, *Dawn Burn*, 1975-. Para ello se sirve de herramientas "que estaban ahí" como la herencia de la historia del arte, homenajeando a sus predecesores, o la naturaleza: "[Esto] me llevó a un interés por las videoinstalaciones, ya que engloban todo en lo que yo estaba interesada: tiempo, espacio, sonido y luz. Hice mi primera videoinstalación en 1973" (Barlow 2000, 233).

*Wilderness* (1986, 20') es una de sus mejores representaciones de videopaisaje y uno de los primeros videopaisajes de la historia. Es un homenaje a la tradición americana de paisaje. Una revisión del mito pastoral americano a través de la lente de una tecnología contemporánea. Forma parte de una serie de trabajos que exploran



Fig. 2. Mary Lucier instalando *Wilderness*, 1986. Videoinstalación 7 canales, color (20'), sonido

la percepción visual y la memoria a través de la luz y el paisaje. Esta instalación se centra en un conjunto de motivos paradigmáticos derivados de las pinturas de la Escuela del Río Hudson –máxima representante del paisaje pictórico romántico americano– y las escuelas luministas de mitad del XIX (fig. 2) (Barlow 2000, 147).

*Wilderness* es una videoinstalación que consiste de tres series de vídeos sincronizados y reproducidos en siete monitores. Estos monitores están montados sobre pedestales, y los pedestales sobre plataformas que alcanzan su altura a diferentes niveles. En el centro de la instalación hay una urna de jardín acanalada, flanqueada por dos columnas en hilera que alcanzan la altura. Estas plataformas tienen forma de pedestales clásicos, troncos de árboles en yeso y, en el centro, una urna de jardín (Barlow 2000, 148). Los tres canales de vídeo están distribuidos a lo largo de esta formación de monitores. Las series de vídeos se organizan en el orden de A/B/A/B/C/B/C, haciendo así posible el complejo intercambio entre la narrativa temporal y la vista de paisaje. Las cintas están estructuradas como un viaje de la cámara a lo largo de las geografías interiores y costeras del noreste, llegando hasta las bahías del norte de la isla de Terranova. En cada lugar la cámara examina imágenes de naturaleza, industrias y hogar a través del amplio contexto de la relación del hombre con su medio. Ha intentado reconstruir en vídeo las condiciones exactas de ambiente, luz, y tiempo retratadas por los artistas a los que rinde homenaje y, al mismo tiempo, establecer un diálogo entre el pasado y el presente, lo mundano y lo poético, lo real y lo ideal (Barlow 2000, 147).

La naturaleza predomina las imágenes. Las cintas son en color, pero Lucier utiliza un brillo azul plateado para bañar las imágenes en una luz deslumbrante. El resplandor cristalino ligeramente agitado en un mar frígido con el que la cinta concluye con un final impotente. Las imágenes de icebergs, de la costa de Maine, de la orilla de Connecticut, del atardecer y de las colinas verdosas son de Lucier. Mientras que las demás derivan de paisajistas americanos del XIX como Frederic Churck, Fitz Hugh Lane, Winslow Homer, Sanford Gifford o John Kensett. Periódicamente, las imágenes retroceden poco a poco en la pantalla, para ser capturadas en un marco dorado que simula un halo de beatificación. Hay también intrusiones derivadas de pinturas inglesas, como las naturalezas muertas de John Peto y William Harnett, y algunas referencias a pintores del XX de la América industrial, como Thomas Anshütz y Charles Sheeler (Barlow 2000, 149).

### Segunda etapa del videoarte: paisajes metafísicos

*La contemplación del mundo exterior siempre será clave para la supervivencia de cualquier especie y, por lo tanto, es un acto instintivo<sup>9</sup>.*

Gianfranco Foschino

En la segunda etapa, encontramos paisajes que, en general, muestran otro tipo de tratamiento de la naturaleza. Son obras que se centran más en el contenido que en los aspectos formales. Parten de una preconcepción de la naturaleza como un sujeto. Como un ente que necesita expresarse, al cual quieren darle voz. Pero también un medio para proyectar las cuestiones

que a ellos les afligen metafísicamente como individuos. Los artistas visibilizan mediante el arte diferentes preocupaciones de nuestra sociedad. Además, reflejan también la toma de consciencia que surge en el Antropoceno de la naturaleza como algo que está en peligro y que debemos proteger.

Charly Nijensohn (Argentina, 1966) es un auténtico hombre del Romanticismo en el siglo XXI. Humanista, viajero de los de antaño, multidisciplinario e investigador. Se integra en la vida de las comunidades de los lugares a los que viaja como un auténtico antropólogo. Su trabajo es pura lírica audiovisual. Es existencialista, dramático y un tanto tétrico. Horizonte, vacío, soledad, el individuo frente a la inmensidad de la naturaleza. Sentimental, crítico, poético, real e irreal. Sensorial y analítico. Sus trabajos son poemas audiovisuales muy críticos. De hecho, su obra nos recuerda mucho a la de otro gran hombre tecnorromántico: Bill Viola, artista que hemos estudiado en esta investigación pero que no alcanzamos a incluir aquí. El trabajo de Charly Nijensohn es una búsqueda de respuestas a su propia existencia y a las respuestas cosmo-existenciales que le turban. Le preocupan las «llamadas preguntas de la condición humana»<sup>10</sup>.

A nivel formal, en su obra solemos encontrar una imagen partida en dos por la línea del horizonte. En Nijensohn el horizonte es el eje compositivo de la imagen, organizando el espacio en una bidimensionalidad de cielo y tierra. En cuanto a la edición, el artista no manipula digitalmente sus imágenes. Su estilo de trabajo es plantear siempre una escena, donde no se presenta una narratividad evidente<sup>11</sup> y, mediante la estimulación sensorial y emocional, remover la consciencia del espectador. Además, Nijensohn provoca siempre una situación donde hay un desafío entre el hombre y la naturaleza. A él le interesa retratar la insignificancia del ser humano ante la inmensidad de la naturaleza. Siempre elige lugares remotos, perdidos incluso en los mapas, para recrear estampas poéticas donde explorar temas muy críticos. Su estética puede ser romántica, pero, tras ese Romanticismo, se encuentra un artista contemporáneo donde lo conceptual es el germen de su trabajo. Sus obras son muy reivindicativas. Puede que no encontremos una gran narrativa,



Fig. 3. Charly Nijensohn, *Dead Forest*, 2009. Video, color (7' 07"), sonido (<https://www.youtube.com/watch?v=94fvxlHmpRc>)

pero siempre hay un fortísimo mensaje. Por otro lado, el tiempo en Charly Nijensohn es un recurso fundamental. Sus obras son auténticos *tableaux vivants*. El tiempo es empleado como herramienta para que el mensaje cale profundamente en el espectador. Tiempo para que no se apresure y se relacione con la obra.

Las similitudes de su obra con los paisajes del siglo XIX son palpables a simple vista. Esto se evidencia muy bien en *Dead Forest* (2009, 7' 07")<sup>12</sup>, donde presenta unas reminiscencias románticas muy cercanas a la estética de Friedrich. A nivel formal, vemos esa imagen dividida en dos por la línea del horizonte. Agua, cielo, y árboles muertos que nos dan la sensación de estar en un cementerio, en un lugar en ruinas, muy de la estética romántica. Realza el mensaje que quiere transmitir enfatizando la imagen en la destrucción (0'34"). En seguida presenta brevemente a dos siluetas negras flotando en el horizonte. A nivel general, observamos cómo comienza con una escena un tanto tétrica, para, de repente, incluir un plano de gran belleza que rompe la tónica de grises con colores rosados para contemplar *la Aurora al despuntar con sus rosados dedos* (fig. 3).

Estas características que hallamos en Nijensohn, pero que extendemos también a los demás artistas estudiados, nos remiten a la tesis de R. Argullol. Ese desafío entre el hombre y la naturaleza, esa escisión, ese binomio de destrucción y belleza que encontramos en estas obras nos devuelven a "La atracción del abismo". En esta obra, Argullol defiende que el paisajismo romántico no es simplemente una genérica "pintura de paisaje", es, primordialmente, la representación





Fig. 4. Charly Nijensohn, *Dead Forest*, 2009. Video, color (7' 07"), sonido (<https://www.youtube.com/watch?v=94fxxIHmpRc>)

artística de una determinada comprensión de la naturaleza por parte de una sociedad. Por ello, el paisaje romántico deviene un escenario en el que se confrontan naturaleza y hombre y en el que este advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a ella. El hombre romántico ansía reconciliarse con la naturaleza, reencontrar su identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo (Argullol 1983, 14). Por tanto, nos encontramos en el siglo XVIII, más que con un simple cambio de estética, con un cambio de mentalidad, como el cambio de consciencia de la sociedad del Antropoceno al percatarse de la crisis medioambiental. Uno de los rasgos que más diferencia al paisaje romántico de toda la tradición precedente es, como explica Argullol, el concepto de «desantropomorfización»: el hombre ha perdido definitivamente su centralidad. Tras el Renacimiento y el siglo de las Luces, la naturaleza se torna trágica y despiadada. Frente al ambiente bucólico y sosegado que le precede, en el Romanticismo se produce una «escisión» entre el hombre y la naturaleza. En contraposición al escenario limitado y controlado, los horizontes se abren hacia el infinito y la inmensidad. El paisaje romántico es trágico. El hombre queda desposeído de la naturaleza, reconoce su insignificancia y se autominimiza ante el universo (Argullol 1983, 16-24). Pero, no obstante, aún anhela y busca la reconciliación entre ambos. La fascinación del romántico por la naturaleza está relacionada con la "doble alma" de esta: se siente atraído por la promesa de totalidad que ve en su seno, y, a la misma vez, por la violencia que la naturaleza lleva consigo (Argullol

1983, 112). El paisaje romántico es un canto a la belleza y la destrucción de la naturaleza.

Volviendo al análisis de la obra, en el minuto 1'05", vuelven a aparecer estos dos individuos sobre una plataforma, de negro, y dejándose llevar a la deriva. Los dos hombres se dan la espalda, a pesar de estar juntos, simbolizan la soledad característica en Nijensohn. A este plano le vuelve a seguir otra escena desoladora y muy emocional: hay tristeza, se apela a las emociones del espectador una vez más. También hay tensión, creada por la contraposición de la belleza de la vista y una escena tan triste, desconcertante y melancólica. Después, vuelve a contraponer una secuencia placentera, pero la calma se interrumpe por una tormenta, en un plano donde la línea del horizonte vuelve a ser la única protagonista. Aparece un hombre flotando a la deriva en una imagen que guarda un fortísimo mensaje existencialista. Esto puede albergar multitud pensamientos y nos hace sentir muy insignificantes, desprotegidos y débiles ante la naturaleza. Si hasta ahora el autor había utilizado el recurso sonoro para potenciar la soledad mediante sonidos que recrearan "silencio" –pájaros piando, calma o agua– o para tensar la situación mediante los truenos amenazantes, ahora silencia y solo hay vacío, en consonancia con el vacío metafísico que intenta transmitir. Entonces, la tormenta vuelve y encontramos una vista del horizonte: un cementerio de árboles, la silueta negra del individuo a la deriva y la tormenta que parece la destrucción total. La angustia por la muerte amenazando a la vida que no se inmota y por la fragilidad crean, junto a los recursos formales del audiovisual, un estado de tensión extraordinario. La obra acaba dejándonos a la deriva a nosotros e invitándonos a la reflexión.

Es imposible no remitirse a Friedrich en estas imágenes. Obras como *Monasterio de cementerio en la nieve* (1818) o *Caminante ante un mar de niebla* (1818) presentan una estética que guarda grandes paralelismos con la estética de Nijensohn (fig. 4). Pero las obras de Nijensohn van mucho más allá de la mera estética. Esconden un duro mensaje, una crítica metafísica y social. Nos habíamos referido al lugar como "un cementerio de árboles", y es que este lugar fue "asesinado" por el gobierno brasileño. Un lugar que no

aparece ni en los mapas. Se encuentra en mitad del Amazonas, se trata del lago Umatuma. En la década de los setenta, el gobierno brasileño necesitaba abastecer de electricidad a Manaus. Para ello inundaron grandes territorios generando el que hoy es el lago artificial más grande de Latinoamérica. Estas tierras también eran el hogar ancestral de la tribu *Waimiri-Atroari* (Nijensohn 2015) -quienes, por cierto, se denominan "Kinja"- . Esta obra es una crítica social a la usurpación de territorios por parte del gobierno brasileño, pero también una crítica a la humanidad por la violación a la tierra en nombre del "progreso". Una crítica que representa la preocupación del Antropoceno por la inconsciencia de la sociedad *post industrial*, que sacrifica su propia supervivencia en *pro* del desarrollo.

Por su parte, su obra *El naufragio de los hombres*<sup>13</sup> (2008, 7'28") es pura lírica audiovisual. Una videoinstalación de tres proyecciones registrada en el altiplano boliviano, en el Salar de Uyuni, inundado durante el mes de lluvia (julio). Un espacio en el que los valores de la luz y el reflejo alteran la percepción. Un desierto blanco que parece un paisaje polar. Es un hecho que Bolivia prácticamente ya no cuenta con espacios de nieve, ni glaciares debido al calentamiento global (AA.VV. 2014, 45) (fig. 5).

Este auténtico *tableau vivant* tiene tres dimensiones: el espacio, el tiempo y lo metafísico. En esta obra la narratividad está más ausente que en ninguno de sus otros trabajos. De hecho, podríamos hablar de una obra meramente sensorial. Pero donde, por difícil que parezca, el mensaje sociocrítico es aún más fuerte que las cualidades formales que conforman su estética sublime. Nijensohn nos inmerge en un lugar tan peculiar que ni siquiera alcanzamos a esclarecer si estamos en el cielo caminando entre las nubes o en el mundo real. Pero sí parece que nos hemos perdido en un cuadro surrealista. El autor recrea una situación inmersiva donde nos circunda de pantallas gigantes y donde sin narración explícita y recurriendo primordialmente a lo sensorial, nos invita a reconciliarnos con nuestro interior mediante la apelación emocional. De nuevo, un retrato de nuestra insignificancia frente a la naturaleza. Pretende llevarnos a la conmoción donde



Fig. 5. Charly Nijensohn, *El naufragio de los hombres*, 2008. Videoinstalación, 3 canales, color (7' 28"), sonido, loop ([https://www.youtube.com/watch?v=pZHo\\_R20\\_b8](https://www.youtube.com/watch?v=pZHo_R20_b8))

solo lo sublime llega. Esta obra es también un estudio perceptivo.

La línea del horizonte, o la inexistente línea en muchas secuencias debido al espejismo del cielo sobre el agua, es la protagonista de la obra. En este inmenso espejo el individuo pierde hasta su propio horizonte y cuesta distinguir entre lo irreal y lo real. Este recurso enfatiza aún más la soledad que intenta transmitir siempre. De nuevo, las siluetas negras, pero esta vez aún más perdidas divagando por la inmensidad. Enfatizan el mensaje existencialista. Esta obra es una poesía a su búsqueda metafísica. El recurso sonoro contribuye a la sensación de soledad: el silencio. En un espacio así tiene cabida cualquier interpretación y pensamiento que el individuo quiera debatir consigo mismo. Por otro lado, el cielo y la tierra (o el agua) vuelven a ser protagonistas. En otro tiempo, una obra de tales características se habría presentado como un marco ideal para hablar de dios. Pero, otro de los rasgos que caracterizan al paisajismo del siglo XXI, es que dios suele desaparecer. Por lo general, desaparece esa visión panteísta de la naturaleza. Todo suele girar en torno a la individualidad: al autoconocimiento del propio individuo. Una individualidad que, sin duda, caracteriza a los individuos de esta era.

Lukas Marxt (Austria, 1983) es un joven videoartista cuyo trabajo se centra en un diálogo continuo entre él y la naturaleza. Sus obras se caracterizan por una cuidadísima estética, por la sensación de soledad, pero siempre acompañada por la presencia del autor –como el "yo" romántico–, por planos que frecuentemente coquetean



Fig. 6. Lukas Marxt, *It Seems To Be Loneliness But It Is Not*, 2012. Vídeo, color (37'), sonido, monocal (https://vimeo.com/81338744)

con la idea de lo sublime, y unos paisajes que invitan a perderse para encontrarse. Sus obras nos devuelven a los vastos e inmensos paisajes de la Escuela del Río Hudson. Como un auténtico viajero romántico, Lukas es un explorador: ha viajado al Ártico, ha entrado en una mina de uranio en Australia para captar un doble eclipse, vivido en una plataforma petrolífera en mitad del Mar del Norte, se ha perdido en los desiertos californianos, ha pasado días deambulando por las montañas canarias y hasta ha llegado a las costas de Gana. Esto quizá explica que frecuentemente sus obras presenten un esteticismo que parece sacado de los reportajes de National Geographic. Marxt busca dialogar con la naturaleza, lo que explica esa necesidad de perderse en la inmensidad de los rincones más recónditos del planeta para reencontrarse a sí mismo:

*A menudo visito lugares que me devuelven a mis necesidades básicas. Estas limitaciones son parte de un método de trabajo para usar mi percepción de manera más consciente y detectar instintos que no necesito en mi existencia normal. Es una explosión para demarcarme por un tiempo, para llevar una vida de acuerdo con mis propias reglas y las de la naturaleza (Tschütscher 2015).*

Lukas busca retratar lugares remotos que supongan un desafío para la supervivencia del hombre. En una entrevista que tuvimos la ocasión de realizarle al artista austriaco<sup>14</sup>, Marxt nos habló de su concepción de un mundo postapocalíptico. Pero es fundamental entender que lo concibe desde una perspectiva constructiva y no desde una visión pesarosa. Como aceptando el mundo actual y, dándole un nuevo enfoque, crear nuevos paisajes. En su obra se entiende que somos

parte del cambio y su trabajo reflexiona sobre de dónde venimos, dónde estamos y cómo lidiamos con ese cambio. Pero esta vertiente postapocalíptica de su arte se desvía ligeramente del objeto de este artículo y entra en el terreno de otros tipos de paisaje que hemos identificado. Y que también está muy relacionado con el concepto de "Entropía" de Robert Smithson<sup>15</sup>. Pero, como explicábamos al principio, esta investigación parte de la consanguineidad de las artes y defiende que es imposible establecer límites entre las obras contemporáneas. Los paisajes de Lukas Marxt presentan una lectura romantizada de la naturaleza del Antropoceno: busca la belleza en la destrucción. Y, aunque pueda parecer contradictorio, desde su aceptación también se vislumbra, a veces, una cierta melancolía de lo que un día fue y ya no es. Una melancolía que ya mostraron los románticos. Sigue recurriendo a la idea de la naturaleza poderosa, virgen, inmensa y remota, como vemos en obras como *Low Tide* (2014, 3') o *Reign of Silence* (2013, 7').

Marxt, como hemos mencionado, es uno de esos artistas jóvenes que están ayudando a crear nuevos códigos estéticos, narrativos y conceptuales para la paisajística del siglo XXI. Uno de los rasgos que más caracteriza su obra es la utilización de la tecnología del dron –aunque, precisamente, la obra que presentamos aquí no presente esta particularidad–. Las vistas aéreas son otro de los rasgos que caracterizan a la paisajística del Antropoceno, pero no son algo nuevo. Recordemos que la fotografía ya las introdujo anteriormente, entre las que destacamos, indudablemente, las vistas aéreas de Nadar. Sus vídeos son pausados, dan tiempo al espectador para reflexionar, pero sin ser manipulado. Lukas plantea una situación e invita a reflexionar a través de tu propia experiencia. En *Double Dawn* (2014, 29') es, quizá, donde este concepto del *deep time* se manifiesta mejor. Un plano fijo de media hora de un evento natural: un amanecer y seguidamente un eclipse. El espectador, acostumbrado al frenetismo contemporáneo y al lenguaje de la TV o el cine, se impacienta ante la oscuridad y la expectación.

En *It seems to be loneliness but it is not* (2012, 37')<sup>16</sup> (fig. 6), el artista camina por las montañas de la isla volcánica de Lanzarote mientras que el espectador hace el camino junto a él. Desde el

principio, sentiremos la herencia de Richard Long. Marxt no modifica nada, solo deambula por el entorno enriqueciéndose de la experiencia y dialogando con el lugar<sup>17</sup>. Esto nos devuelve también a los viajes del hombre romántico. El autor nos introduce en un escenario, pero sin darnos muchas premisas. Nos deja libres. Pretende que nosotros mismos creemos nuestras propias sensaciones y sentimientos. Además, el audio no ha sido manipulado y el tiempo transcurre a velocidad real. Muestra una naturaleza ardua, pero el artista, a través del modo en que se relaciona con ella, presenta un acercamiento agradable. La sensación de paz se apodera de la escena. La exaltación de la subjetividad es otra evidencia, esta obra podría caer en la crítica de ser una caminata documentada, pero la subjetividad de la cámara la desvincula de ello. Marxt presenta siempre una cámara muy subjetiva. Aquí encontramos muy bien retratada la idea del “yo” romántico. La cámara presenta una dualidad, pues encontramos el “yo” del artista, quien demuestra continuamente su presencia, pero también el “yo” del espectador que toma la lente como sus propios ojos. Sabemos que no estamos solos, sentimos la respiración de Marxt, caemos con él por la ladera, nos estremecemos al no poder avanzar, desconfiamos al adentrarnos en la niebla y sentimos el vértigo del barranco. Él presenta una serie de circunstancias y nosotros las interpretamos. La imagen es muy inestable, la cámara tiembla. No hay una narrativa explícita. El movimiento de la cámara nos perturba, el silencio puede ser incómodo y los fenómenos atmosféricos nos llevan a mantenernos siempre expectantes. Por otro lado, la estética volcánica está relacionada con su idea postapocalíptica. Nos sentimos reducidos en un lugar remoto donde nuestra supervivencia peligra. No hay agua, comida ni cobijo. Nos plantea la insignificancia de nuestra existencia desde una contradicción: somos tan “poderosos” que hemos conseguido destruir el mundo, pero, a la vez, somos nada.

Para finalizar, el último artista que aquí presentaremos es Gianfranco Foschino (Chile, 1983). La obra de Foschino es un excelente ejemplo de cómo, a partir de la reinención del lenguaje romántico, se pueden crear nuevos códigos para desarrollar una nueva tradición paisajística. Su trabajo ha alcanzado tanto éxito que ha llegado a exponer en lugares tan prestigiosos como la

54° y la 57° Bienal de Venecia. Su praxis parte de la fascinación por entender el mundo. Especialmente, el movimiento y los ritmos naturales. Porque observar el exterior y conocer cómo funciona la naturaleza es la única forma de conocer bien nuestra identidad. Y cuando uno conoce bien quién es, no puede “perderse”. Para ello viaja a lugares remotos del planeta, él también es un explorador. Mediante sus “pinturas” en movimiento, Foschino debate temas que tienen que ver con la metafísica tradicional, pero también con una metafísica genuinamente contemporánea. Sus obras obligan a detenerse, a pausar el ritmo vertiginoso de la vida actual y contemplar los fenómenos maravillosos que nos regala la naturaleza:

*Asumo este acto de contemplación como una especie de rito solitario de aprendizaje, solo así puedo concentrarme en el ritmo inherente. Siempre me he sentido como un niño que observa el mundo como algo extraño. Acudo a la naturaleza con ánimos de sorprenderme, de descubrir fenómenos descritos en libros y que no son apreciables dentro de las ciudades. Vivimos en un mundo de tiempos variables y rescatar imágenes del devenir constante del tiempo ha sido mi obsesión. Observar el movimiento de una nube, el paso del agua que corre o los cambios de luz para evidenciar que todo está sometido al tiempo, todo es puro cambio constante y ninguna tecnología será capaz de contrarrestarlo. Eso me preocupa y me genera nostalgia<sup>18</sup>.*

Para enfatizar esta búsqueda, Foschino desarrolla una práctica artística basada en unos aspectos formales que ya le caracterizan: obras enmarcadas como un cuadro, una imagen en movimiento captada por una cámara siempre situada desde un punto de vista fijo, silencio y tiempo a velocidad real. Esto provoca una gran contradicción en el espectador. Su obra es una continua confrontación entre la tradición y lo contemporáneo. Entre los códigos de la pintura, de la fotografía y los del videoarte. Sus obras se acercan alarmantemente a la pintura, devolviendo la imagen en movimiento a lo que en esencia es, “imagen”, y dotando de un papel secundario a los aspectos formales del formato audiovisual, que suelen ser los protagonistas. Podríamos decir que Gianfranco Foschino pictorializa el tiempo y

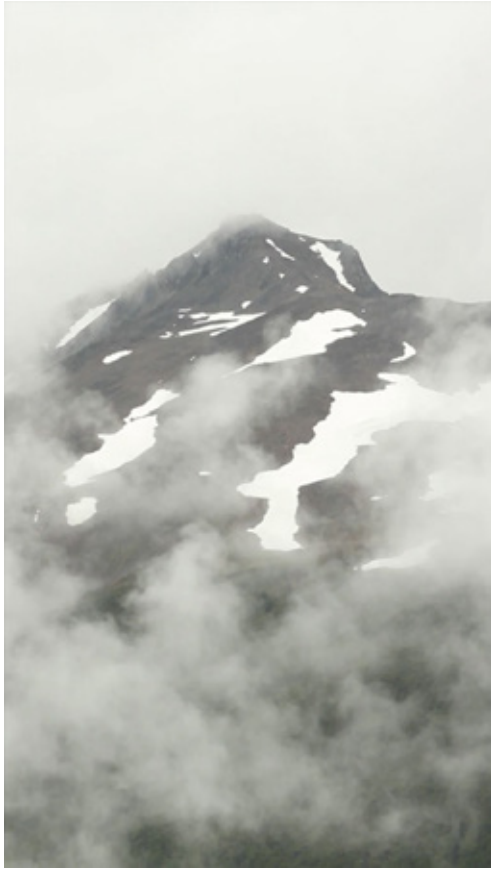


Fig. 7. Gianfranco Foschino, *Cima*, 2016. Video HD, color (11'), sin sonido, monoconal, loop (<https://vimeo.com/229305830>)

el movimiento, a diferencia de lo que el arte ha perseguido a lo largo de su historia intentando dinamizar la imagen, como, por ejemplo, hicieron los futuristas. Sus paisajes son auténticos lienzos de LED. Esto contribuye a que el espectador no se sienta incómodo en su acercamiento al videoarte, como suele ocurrir. Sus obras se caracterizan por esa bidimensionalidad entra la quietud y el dinamismo. Por esa materialización de la imagen en movimiento, devolviendo algo tan inmaterial como es el vídeo al concepto de obra como objeto fetiche. Pero, también, los marcos blancos –que contribuyen a la idea de cuadro– recuerdan la importancia del marco en el paisaje. Dado que el paisaje es una “porción” subjetivizada de la naturaleza, es el concepto de “límite”, de “marco” otra de las características que diferencia al



Fig. 8. Gianfranco Foschino, *Espíritu Santo #1*, 2013. HD, videoinstalación, 2 canales (6') color, sin sonido, loop (<https://vimeo.com/75973203>)

país del paisaje. En la misma línea, Foschino respeta la composición clásica del paisaje en todas sus obras, contribuyendo al pictorialismo. Esto se enfatiza mediante otros dos recursos: el punto de vista fijo y el silencio. Los cuales Foschino también utiliza como herramientas para enfatizar esa reconciliación que busca del espectador con los ritmos de la naturaleza. Para Foschino el silencio posibilita darle a la imagen la facultad de expresar su esencia –en este caso, el movimiento y los ritmos de la naturaleza– sin distracciones. Y para esto también es necesario un punto de vista fijo (figs. 7 y 8)<sup>19</sup>.

*Cima* (2016)<sup>20</sup> y *Espíritu Santo #1* (2013)<sup>21</sup> son dos trabajos que ejemplarizan de manera muy certera lo que venimos tratando. Son obras donde no hay narratividad, pero sí un fuerte conceptualismo. Apelan a la pura sensorialidad para transmitir su mensaje. En ellas se presentan todos los elementos formales y conceptuales que acabamos de comentar, puesto que la trayectoria artística de Foschino sigue un hilo continuo que permite un análisis transversal. La presencia de elementos románticos es incuestionable. En *Cima*, la montaña amenazante, la desprotección, la niebla, la soledad, el frío que transmite la nieve, la escala tonal de colores apagados, la inmensidad o la presencia del “yo”, sintiéndonos un poco como un “monje frente a la montaña”. Un monje, además, diminuto. Mientras que, en *Espíritu Santo*, la carretera a ningún lugar que se pierde, o, quizá, una carretera a un lugar en concreto, la niebla, la soledad, el bosque cerrado, la expectación o el silencio. La carretera como una metáfora del viaje del alma, aunque aquí ya no se viaja en barcos como retrataban Turner



o Friedrich, sino en coche. El marco puede ser limitado, pero el horizonte se presenta infinito. Son elementos que ya podrían haber sido sacados de una pintura de paisaje del XIX. Comentaba el curador Justo Pastor (2016) acerca de los *loci horribili* y los *loci amoeni* y de cómo la obra de Foschino transforma ese horror en belleza sublime. Pero, quizá “transformar” no sería el término acertado. Foschino no transforma, sino que su trabajo nos devuelve de nuevo a la tesis de Argullol. Recordemos que este defendía que la pintura de paisaje romántica no es una mera manifestación artística, sino una determinada comprensión de la naturaleza. Foschino ansía reconciliarse con esta naturaleza a la que reconoce estar sometido y, de nuevo, como Argullol sostenía que hacían los románticos, él también desantropomorfiza. Estas obras son puro tecnorromanticismo. Una oda audiovisual a la belleza y a la destrucción.

### Conclusión

Así pues, concluimos que, tras una revisión del panorama videoartístico, hemos localizado numerosas prácticas que conforman una nueva tradición paisajística. Hemos identificado un conjunto de prácticas que, a partir de las nuevas tecnologías, los intereses de los individuos del siglo XXI, y los nuevos lenguajes propios de esta era –como, por ejemplo, el audiovisual– reinterpretan los códigos románticos; como pueden ser la soledad, lo sublime, la desantropomorfización de la naturaleza, recursos formales como el camino, el viaje, la niebla o la montaña, así como una continua búsqueda de conexión espiritual o la inmensidad y vastedad de la representación de la naturaleza, por ejemplo, todos ellos elementos que hemos visto en las obras estudiadas. Hemos

de decir también que hemos localizado muchos más artistas –como Bill Viola, Richard T. Walker o Dan Hudson, por ejemplo– y obras de las aquí presentadas. Como comentamos al principio, estas prácticas de videopaisaje no han sido nunca confrontadas o reunidas entre ellas, lo cual ha dificultado el trabajo de campo. Pero las coincidencias en torno al tratamiento de la imagen, la base conceptual y el lenguaje empleado en numerosos y diferentes artistas no puede ser casual. Tanto las preocupaciones de orden temático que conforman el imaginario de sus praxis como el medio en el que trabajan coinciden. Por tanto, podemos hablar de «videopaisaje» y, dentro del videopaisaje, de un videopaisaje tecnorromántico; donde estos códigos y aspectos formales que caracterizan al Romanticismo se reinterpretan aquí a partir de las posibilidades que brindan los medios con los que trabajan los artistas hoy –y, podríamos decir, incluso se enfatizan mediante las posibilidades perceptivas e inmersivas que ofrecen estos paisajes–, respondiendo a las demandas del arte y la sociedad de hoy. El paisaje romántico se desmarcó de la tradición que le precedía por el profundo mensaje que se escondía tras sus representaciones, una particularidad que se denota también en estos paisajes que, aunque parezcan singularizarse por sus cualidades técnicas y formales, la realidad es que, siguiendo el conceptualismo que caracteriza al arte contemporáneo, las obras esconden voraces críticas y reflexiones de índole social, política y ética. Somos conscientes de que es un campo muy amplio y aún debemos seguir trabajando, pero esta investigación ha identificado una realidad ignorada, y sienta las bases para que tanto nosotros, como otros investigadores, trabajemos en la conservación de estas nuevas prácticas artísticas.

## NOTAS

<sup>1</sup> Goethe citado por Anwandter, Juan. 2015. "Aproximaciones al tiempo como materia: dos muestras de Gianfranco Foschino". *Artishock*, 29 de diciembre, 2015. <http://artishockrevista.com/2015/12/29/aproximaciones-al-tiempo-materia-dos-muestras-gianfranco-foschino>.

<sup>2</sup> Yayo Herrero en discusión con Alicia Puleo, Joaquín Araujo y Raúl de Tapia durante la conferencia "Cultura y Medioambiente" organizada y divulgada por Radio 3. <http://www.rtve.es/alcanta/videos/cultura18/video-cultura-medioambiente/4573100/>.

<sup>3</sup> Las teorías de la percepción se pusieron muy de moda en los sesenta, especialmente en EE. UU. Estas llegaron a través de las filosofías y religiones orientales a través del movimiento *hippie*. E introducirán nuevas vías de interpretación y de pensamiento.

<sup>4</sup> En la historia del videoarte distinguimos dos etapas: una primera, desde la segunda mitad de la década de los sesenta y los setenta, y una segunda, desde los ochenta a hoy. Las características técnicas y las premisas conceptuales han cambiando debido al desarrollo tecnológico (sobre todo desde la digitalización de la imagen y el desarrollo de los *softwares* para su manipulación). En la primera etapa, las obras se caracterizan por perseguir la experimentación de la imagen cinética, la autorreferencialidad y las posibilidades que ofrecía el formato vídeo, así como marcar distancias con la TV y el cine y reivindicar su pertenencia al campo de las artes visuales. Mientras que, en la segunda etapa, encontramos una praxis conformada que se centra en cuestiones que se acercan más a las preocupaciones del arte y menos a la experimentación técnica,

como, por ejemplo, el surgimiento de los "géneros" videográficos.

<sup>5</sup> El tema de "la tematización de la mirada" en la pintura impresionista ha sido estudiado por Stoichita, Victor I. 2005. *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.

<sup>6</sup> En junio de 2017, en la feria de videoarte LOOP Barcelona, pudimos conversar brevemente con Mary Lucier.

<sup>7</sup> Esta citación pertenece a la conversación aún inédita con la artista en junio de 2017. Será publicada junto a la investigación que motiva este artículo.

<sup>8</sup> Electronic Arts Intermix. "Mary Lucier". Consultado: 20/9/2018. <http://www.eai.org/artists/mary-lucier/biography>.

<sup>9</sup> Esta cita pertenece a una entrevista aún inédita realizada al artista en enero de 2019. La entrevista será publicada junto a la investigación que motiva este artículo.

<sup>10</sup> Se entiende por "preguntas de la condición humana" al conjunto de preguntas que en filosofía se encajan dentro de la rama de la metafísica. Los temas de la metafísica se pueden agrupar en tres grandes cuestiones: el mundo, el ser humano y dios. Preguntas que todos los seres humanos se hacen durante su vida. Como, ¿de dónde venimos? ¿qué hay después de la muerte? ¿existe un dios? Y un gran etcétera. Básicamente, aquellas preguntas que somos incapaces de responder. En muchas culturas a lo largo de la historia la respuesta a estas cuestiones se ha encontrado en las convicciones religiosas.

<sup>11</sup> La crítica suele presentar la obra de Nijensohn como carente de narrativa, pero lo cierto es que el solo hecho de plantear una escenografía es ya un inicio de narración.

<sup>12</sup> La obra puede visualizarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=94fvxIHmpRC>.

<sup>13</sup> La obra puede visualizarse aquí: [https://www.youtube.com/watch?v=pZHo\\_R20\\_b8](https://www.youtube.com/watch?v=pZHo_R20_b8).

<sup>14</sup> En diciembre de 2017, pudimos realizarle una entrevista a Lukas Marxt. La entrevista será publicada junto a la investigación que motiva este artículo.

<sup>15</sup> Robert Smithson anticipó las teorías del Antropoceno con su concepto de paisaje entrópico en su ensayo "Entropía y los nuevos monumentos", publicado en *ArtForum* en 1966 y recogido en Smithson, Robert. "Entropy and the New Monuments." *En The Writings of Robert Smithson*, edited by Nancy Holt, 9-19. New York: New York University Press, 1979.

<sup>16</sup> Aquí <https://vimeo.com/81338744> puede visualizarse parte de la obra. Somos conscientes de que el acceso a la videografía de Marxt es limitado al público. Pero el artista nos ha brindado la posibilidad de visualizar su videografía de manera privada para poder analizar adecuadamente su praxis.

<sup>17</sup> Esta práctica del caminar es profundamente estudiada en Careri, Francesco. 2007. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. El autor defiende el deambular como un acto cognitivo capaz de transformar tanto el espacio natural como el antrópico.

<sup>18</sup> Esta citación pertenece a una entrevista aún inédita realizada al artista en enero de 2019. La entrevista será publicada junto a la investigación que motiva este artículo.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> La obra puede visualizarse aquí: <https://vimeo.com/229305830>.

<sup>21</sup> La obra puede visualizarse aquí: <https://vimeo.com/112594999>.

## REFERENCIAS

- AA.VV. *Charly Nijensohn. Estado de emergencia*. Buenos Aires: Fundación Telefónica, 2014.
- Anwandter, Juan. "Aproximaciones al tiempo como materia: dos muestras de Gianfranco Foschino." *Artishock*, diciembre 29, 2015. Consultado: 08/11/2018. <http://artishockrevista.com/2015/12/29/aproximaciones-al-tiempo-materia-dos-muestras-gianfranco-foschino>.
- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 1983.
- Balsom, Erika. "Why are Artist Filmmakers turning to Landscapes?" *Frieze*, abril 16, 2018. Consultado: 06/12/2017. <https://frieze.com/article/why-are-artist-filmmakers-turning-landscape>.
- Barlow, Melinda, ed. *Mary Lucier*. Maryland: The Johns Hopkins University, 2000.
- Careri, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Cauquelin, Anne. *L'invention du paysage*. París: Presses Universitaires de France, 2013. <https://doi.org/10.3917/puf.cauq.2013.02>.
- Electronic Arts Intermix. "Mary Lucier." Consultado: 20/09/2018. <http://www.eai.org/artists/mary-lucier/biography>.
- Foschino, Gianfranco. *Cima*. 2016. Consultada en repetidas ocasiones entre noviembre de 2018 y enero de 2019. <https://vimeo.com/229305830>.
- Foschino, Gianfranco. *Espíritu Santo*. 2013. Consultada en repetidas ocasiones entre noviembre de 2018 y enero de 2019. <https://vimeo.com/112594999>.
- Maderuelo, Javier. "Aquello que llamamos paisaje." *Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona 2* (2003): 20- 25.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
- Marxt, Lukas. *It seems to be loneliness but it is not*. 2012. Consultado reiteradas veces entre marzo de 2018 y enero de 2019. <https://vimeo.com/81338744>.
- Nijensohn, Charly. *Dead Forest*, 2009. Consultado reiteradas veces entre noviembre de 2017 y enero de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=94fvxIHmpRc>.
- Nijensohn, Charly. *El naufragio de los hombres*. 2008. Consultado reiteradas veces entre noviembre de 2017 y enero de 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=pZHo\\_R20\\_b8](https://www.youtube.com/watch?v=pZHo_R20_b8).
- Nijensohn, Charly. "Sur Global: una mirada sobre el espacio americano". 2015. Consultado: 15/04/2018. <https://www.youtube.com/watch?v=JRhYAAADPhA>.
- Pastor Mellado, Justo. "Gianfranco Foschino: Locus." *Artishock*, Agosto 6, 2016. Consultado: 13/12/2018. <http://artishockrevista.com/2016/08/06/locus-gianfranco-foschino/>.
- Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Smithson, Robert. "Entropy and the New Monuments." En *The Writings of Robert Smithson*, edited by Nancy Holt, 9-19. New York: New York University Press, 1979.
- Stoichita, Víctor I. *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005.
- Tschütscher, Dominik. "Talents to watch: Lukas Marxt." *Cinemanext*, marzo, 2015. Consultado: 06/12/2017. <http://www.cinemanext.at/talents-to-watch/lukas-marxt>.



# OPERAR EN EL LÍMITE: “PLUS ULTRA”, UNA PROPUESTA CURATORIAL CRÍTICA DENTRO DE LA EXPO’92

*Lola Visglerio Gómez*

Universidad Autónoma de Madrid

Data de recepción: 2019-06-01

Data de recepción: 2020-05-09

Contacto autora: [dolores.visglerio@uam.es](mailto:dolores.visglerio@uam.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3177-1038>

## RESUMEN

“Plus Ultra” fue un proyecto de arte contemporáneo desarrollado dentro del Pabellón de Andalucía de la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Los responsables del proyecto, la comisaria Mar Villaespesa y la empresa de producción cultural BNV, pretendían adoptar una postura reflexiva para con las connotaciones neocoloniales de los festejos. A través del análisis del lugar que el proyecto ocupó en el entramado artístico-cultural y de los condicionantes sociopolíticos que lo atravesaron, este artículo pretende alinearse con recientes trabajos de investigación sobre el arte español de los años ochenta y noventa que han valorizado experiencias –como “Plus Ultra”– tradicionalmente olvidadas por la historiografía oficial. Examinaremos las injerencias y censuras a las que “Plus Ultra” se enfrentó, lo cual permitirá conocer las posibilidades, los límites y las contradicciones de una propuesta curatorial crítica desarrollada dentro de un marco celebratorio y multitudinario como el de la Expo’92. Este análisis permitirá asimismo ponderar la capacidad de intervención que las instituciones políticas locales, regionales y estatales tenían en el contexto para propiciar, condicionar o frenar iniciativas de arte contemporáneo.

Palabras clave: “Plus Ultra”, Pabellón de Andalucía, Expo’92, arte crítico, censura

## ABSTRACT

“Plus Ultra” was a contemporary art project developed at the Andalusian Pavilion at the Universal Exposition of Seville in 1992. Curated by Mar Villaespesa and produced by the cultural production company BNV, the project offered a critical eye on the neocolonial undertones of the celebrations. This text draws on recent critical research into the Spanish art scene of the 1980s and 1990s and which has assessed experiences – “Plus Ultra” among them – that have largely been overlooked by official historiography. In doing so, it offers an analysis of the project’s position in its artistic, cultural and socio-political milieu. In analysing the outside interference and censorship to which the project was subjected, this paper reveals the possibilities, limitations and contradictions of a critical curatorial proposal developed within a large-scale and celebratory setting such as Expo’92. It also seeks to gauge the extent to which local, regional and national political institutions were able to foster, influence or constrain contemporary art initiatives in this context.

Keywords: “Plus Ultra”, Andalusian Pavilion, Expo’92, critical art, censorship



## Introducción<sup>1</sup>

Desde hace ya varios años son cada vez más los autores y las investigaciones que, desde distintas disciplinas y con diversos enfoques, están volviendo la mirada hacia la escena del arte español de los años ochenta del pasado siglo, con la intención de marcar distancias con las lecturas excesivamente "entusiastas" que habíamos heredado de la época y de alumbrar, así, nuevos relatos historiográficos que permitieran cuestionarlas, enriquecerlas y transformarlas<sup>2</sup>. Estas voces han identificado muy certeramente cómo en dicha década se volvió, en las esferas más oficialistas del sistema artístico, a una línea despolitizada del arte (Marzo 1995; Albarrán 2009, 49-57), orientada a una fácil inclusión del mismo en el mercado (López 2004) y caracterizada por la absorción y aplicación acrítica de discursos foráneos y por la obstinación por alinearnos, por fin, con lo que estaba sucediendo en la esfera del arte internacional (Marzo 2005, 72-76; Verdú 2008, 941-944).

Gran parte de ese entusiasmo reverberaba aún a principios de la década siguiente, con los eventos mediáticos y multitudinarios del *annus mirabilis* (Badía y Marzo 2006, 13) de 1992, que se irguieron casi como un espejismo en medio de la crisis económica que ya empezaba a asolar al país<sup>3</sup>. La Exposición Universal de Sevilla (Expo'92), celebrada ese año, aparecía de alguna manera fuera de lugar, puesto que parecía adscribirse más a la deriva celebratoria y festiva de la década anterior que a la difícil situación social y económica que estaba por venir<sup>4</sup>. El espíritu triunfalista de la Expo'92, un "mega-acontecimiento mezcla de gran almacén, feria y parque de atracciones", en palabras de Juan Antonio Álvarez Reyes (2013, 15), nacía con el objetivo de proyectar, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, una imagen renovada y moderna de España (Borja y Mascareñas 1992; Chacón 1992), al tiempo que parecía ignorar la fragilidad del tejido artístico y cultural que le daba sustento.

La Expo'92 trató de mantener una línea discursiva y una imagen pública homogénea y auto-complaciente, en la que se transmitía una visión "persistentemente optimista" de la emergencia del mundo moderno y del progreso de la humanidad (Maddox 2004, 3). Para Giulia Quag-

gio (2016), la relectura de la historia de 1492 que la Expo'92 y, a través de ella, el PSOE —el partido que estaba, por entonces, en el poder— plantearon trataba de recordar la "modernidad" del descubrimiento y, de camino, la de la propia España socialista, a la vez que intentaba matizar y hacer diplomáticamente provechoso ante la comunidad internacional "el oscuro balance del pasado colonial español" (Quaggio 2016, 120). Para evitar cualquier desviación en la exhibición de dicha imagen pública, la Expo'92 trató de silenciar e incluso censurar, en la mayoría de los casos con éxito, cualquier intento de poner en cuestión alguno de los principios expuestos<sup>5</sup>.

No obstante, en todo evento perfectamente hilado y orquestado pueden aparecer fisuras que, si no hacen que todo el edificio se venga abajo, sí desestabilizan sus cimientos. Unos hombres-anuncio paseando el eslogan "I love analfabetismo" por el Pabellón de Andalucía de la Expo'92 o un gran telón colgado sobre la fachada del Museo de Arte Contemporáneo en pleno centro de Sevilla, cubierto con preguntas incómodas como "¿Hay mejor negocio que el negocio del espectáculo? / Sin historia el museo ordenará el tiempo de manera uniforme y canónica ¿es posible un orden uniforme sin un estado disciplinario?", son hechos aislados, pero que se inmiscuyen en la escenografía urbana cuestionando todo aquello que la Expo'92 estaba dando por sentado. Se trata de dos propuestas artísticas —la primera de Estrujenbank, la segunda del colectivo Juan Delcampo— de las muchas que conformaron "Plus Ultra", un proyecto de arte contemporáneo que, entre el 6 de mayo y el 8 de octubre de 1992, formó parte de las iniciativas llevadas a cabo por el Pabellón de Andalucía de la Exposición Universal de Sevilla de 1992.

Las exposiciones, conferencias, talleres y demás actividades de los que constó el proyecto no han gozado de una revisión y relectura dentro de la historiografía del arte español contemporáneo, a pesar de que, contemplados desde una perspectiva actual, fueron una propuesta pionera en el contexto andaluz de los noventa. El único análisis en profundidad realizado sobre "Plus Ultra" lo encontramos en el libro *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*,

resultado de la tesis doctoral de Francisco Godoy Vega (2018). En él, el autor se centra, principal pero no únicamente, en los artistas y exposiciones de "Plus Ultra" que abordaron de forma más clara los discursos sobre el arte latinoamericano. No obstante, la información y los análisis críticos contenidos en dicho libro han resultado fundamentales para la redacción de este texto.

Un proyecto de las dimensiones y complejidad de "Plus Ultra" requeriría de un análisis mucho más extenso del que podemos incluir en este artículo. Es por eso por lo que en esta ocasión nos centraremos en el estudio histórico-artístico o estilístico de las obras y artistas participantes, sino en el análisis crítico de la imbricación que tuvo el proyecto en el entramado artístico-cultural del momento, así como, en especial, de los condicionantes sociopolíticos que lo embargaron. Este abordaje metodológico nos permitirá responder a algunas de las preguntas que atraviesan esta investigación: ¿cuáles fueron los problemas y las contradicciones a los que tuvo que enfrentarse "Plus Ultra" como proyecto curatorial para adaptarse a un marco como el de la Expo'92 y qué estrategia se siguió para resolverlos?; ¿cuál era el poder y la capacidad de intervención de las instituciones políticas locales, regionales y estatales en el contexto para propiciar, condicionar o frenar iniciativas de arte contemporáneo?; ¿cuáles fueron las posibilidades y los límites de una exposición crítica desarrollada dentro de un marco celebratorio y multitudinario?; ¿de qué manera la recuperación y el análisis de experiencias como "Plus Ultra", tradicionalmente olvidadas por la historiografía, pueden evidenciar los caminos que se han seguido en la construcción de la historia del arte contemporáneo en el Estado español?

### "Plus Ultra", más allá del límite

"Plus Ultra" fue un proyecto de arte contemporáneo que constó de cuatro exposiciones: *Américas*, comisariada por Berta Sichel en el monasterio de Santa Clara de Moguer, Huelva; *Tierra de Nadie*, comisariada por José Lebrero Stals en el Hospital Real de Granada; *Intervenciones*, desarrollada en monumentos históricos de siete provincias andaluzas y *El artista y la ciudad*, en el entorno urbano de Sevilla; las dos últimas comisariadas por Mar Villaespesa. "Plus Ultra" se

completó con un programa de conferencias, una exposición documental y unos talleres impartidos por algunos de los artistas participantes. El proyecto en su conjunto fue comisariado por Mar Villaespesa y producido por BNV Producciones<sup>6</sup>. La difuminación de los límites entre las labores de curaduría y producción que caracterizó el trabajo de ambos agentes hace necesaria una pausa para reseñar brevemente sus trayectorias.

Mar Villaespesa, almeriense, se formó en Filología Hispánica en Madrid y, tras haber cursado un posgrado en Estados Unidos, inició su trabajo como crítica y comisaria de arte a principios de los años ochenta, habiéndose dedicado previamente a la enseñanza secundaria (Díaz y López 2015, 20). Su carrera se vinculó especialmente al ámbito andaluz, aunque no de forma exclusiva, estableciendo una relación muy estrecha con el ambiente artístico sevillano. Escribió textos y comisarió a muchos de los artistas incluidos dentro de la llamada "Generación de Sevilla" –Guillermo Paneque, Rafael Agredano o Pepe Espaliú, entre otros–; con muchos de los cuales contaría posteriormente para "Plus Ultra". Desde finales de los ochenta, Villaespesa abogó por una regeneración del arte español hacia posiciones más comprometidas con el contexto local, político y social del momento. Este cometido fue canalizado a través de su labor como crítica de arte –por medio de los proyectos editoriales *Figura* (1983-1988) y *Arena Internacional del Arte* (1989)<sup>7</sup>– y de su trabajo como comisaria –en exposiciones como *El Sueño Imperativo* (Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1991) o *100%* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993). Es esta actitud comprometida la que serviría de nexo con las preocupaciones que movieron a Miguel Benlloch y a Joaquín Vázquez a fundar BNV.

BNV Producciones es una empresa de producción cultural creada en Granada en 1988 pero que se trasladó a Sevilla a partir del año siguiente. A los dos primeros miembros se unió, ya en 1991, Alicia Pinteño. Benlloch y Vázquez habían creado en la capital granadina *La Fábrica del Sur* (1989), revista gracias a la cual conocieron la existencia de *Arena Internacional* y, por extensión, de Mar Villaespesa. A partir del contacto con la comisaria comenzarían a trabajar en arte contemporáneo, iniciando su andadura con la ya mencionada

exposición *El Sueño Imperativo*. Hasta ese momento, su único acercamiento a la producción cultural había consistido en la colaboración en dos exposiciones celebradas en Granada, *Arte de diario, diseñadores andaluces* y *Alhambra: últimas miradas*, ambas de 1989 (Vázquez 2018).

Durante sus años universitarios en dicha ciudad, tanto Benlloch como Vázquez participaron en diferentes movimientos activistas, militando en el Movimiento Comunista (MC). El cambio de orientación de ambos productores desde el activismo político al mundo artístico puede entenderse como parte del proceso general de desmantelamiento y/o transformación de la base política social en el Estado español durante la transición. La derrota que la militancia extraparlamentaria, a la que pertenecía el MC, sufrió en el referéndum de la OTAN en 1986, provocó su alejamiento del activismo; en palabras de Vázquez (2018): "nos hizo sentir que nuestro proyecto político estaba agotado y nosotros con él". Miguel Benlloch y Joaquín Vázquez encontraron en el arte contemporáneo un espacio de reflexión no agotado, un nuevo espacio crítico, en el que BNV se insertó con "una voluntad de agitación cultural, de crear e incidir en la política cultural" (Vázquez 2002, 25)<sup>8</sup>.

Desde 1990 el tándem Villaespasa/BNV trabajaría en diversos proyectos que siguieron esa intencionalidad de incidir en la realidad social y política de su contexto<sup>9</sup>. "Plus Ultra" es un ejemplo de esta actitud comprometida que aúna las trayectorias y preocupaciones de ambos agentes, ya que el proyecto, a pesar de desarrollarse dentro de un contexto tan connotado como el de la Expo'92, intentó adoptar una postura reflexiva con respecto al "Descubrimiento" (Villaespasa 1992, 12). El distanciamiento crítico que caracterizó a "Plus Ultra", evidenciado tanto en el planteamiento curatorial como en los artistas elegidos, no puede entenderse como un caso aislado a nivel estatal, a pesar de su excepcionalidad en el contexto andaluz. De hecho, "Plus Ultra" responde a un momento, coincidente con la irrupción en el país de la fuerte crisis económica, en el que las prácticas artísticas atravesaron un proceso de repolitización (Marzo y Mayayo 2015, 663-666), que algunos autores identificaron en su momento con un "cambio de marcha" en la escena del arte

español (Brea 1993). Entre las transformaciones que explican ese cambio, que abarcaron desde la experimentación en torno a la gestión autónoma del arte hasta la emergencia de prácticas artísticas colaborativas o de nuevos formatos de difusión y exhibición (Expósito 2004, 121), nos gustaría detenernos en dos; por una parte, el resurgir de prácticas artísticas de resistencia, más sensibles al contexto político y social y, por otra, la acción de determinados agentes –críticos de arte, gestores, comisarios– que generarían los marcos necesarios para darles capacidad de enunciación.

Es necesario puntualizar, no obstante, lo minoritario de estas prácticas artísticas en relación al discurrir histórico de la época: eran muy escasos los artistas que trabajaban, desde diferentes puntos de vista y formalizaciones, con esa común intención crítica. Así lo recordaba Marcelo Expósito cuando hablaba sobre su exposición *La conquista del paraíso*, contra las celebraciones del Quinto Centenario (Museo Reina Sofía, 1992). El artista y teórico mencionaba a apenas una docena de artistas, entre los cuales se encontraban Agustín Parejo School, Francesc Torres, Carmen Navarrete, Ana Navarrete, Antoni Muntadas, María Ruido, Rogelio López Cuenca, Pedro G. Romero o Preiswert (Aliaga y Expósito 2011, 43). Su práctica tendría en común el cuestionamiento de las estructuras sobre las que se asienta el sistema artístico y sus sistemas de canonización, así como el alejamiento de categorías fuertemente ancladas a una forma tradicional de entender y valorar la creación artística, como son la autoría, la individualidad o la concepción autónoma e inviolable de la obra de arte –y por tanto su supuesta independencia y aislamiento con respecto a la estructura social y a las circunstancias históricas en las que se produce–; unas categorías que son, por otra parte, muy útiles para la inclusión de dichas obras en el mercado y en los procesos de especulación artística que se iniciaban en aquellos años. Muchos de los artistas arriba mencionados serían incluidos en "Plus Ultra", así como en otras iniciativas curatoriales que, en el período fronterizo entre décadas, darían cabida a las temáticas y cuestiones que estos estaban trabajando<sup>10</sup>. Por tanto, hablamos de artistas que, aunque minoritarios, encontrarían algunas plataformas desde las que poder enunciarse, por más que estas re-

sultaran escasas y muy concentradas en ciertas regiones del Estado.

Estas exposiciones fueron de la mano de otra transformación relevante, la que ha dado en llamarse el "giro comisarial" de los años noventa en el Estado español. Este fenómeno respondería a la consolidación de la figura del comisario que comienza a adoptar un posicionamiento autoral, convirtiéndose en agente activo de debate y de crítica. A través de las construcciones discursivas de los comisarios, las exposiciones devienen en el principal canal de mediación e interpretación de las prácticas artísticas a principios de los años noventa (Fernández 2013, 103-104). De cara al análisis de "Plus Ultra", es especialmente relevante una generación joven de críticos, entre los que podemos mencionar a Manel Clot, José Luis Brea, Juan Vicente Aliaga o la propia Mar Villaespesa, que han sido agrupados por Jesús Carrillo bajo la categoría de "periféricos" (2014, 254). Este calificativo es cuanto menos problemático, puesto que muchos de ellos se habrían formado en Madrid o incluso en Estados Unidos y habrían desarrollado gran parte de su trayectoria en centros tan hegemónicos como Barcelona, Valencia, Sevilla o Madrid. En cualquier caso y siguiendo a Carrillo, lo interesante de estos agentes es que estarían más atentos a las nuevas corrientes del posmodernismo crítico y de resistencia, intentando aplicarlo en los contextos locales en los que desarrollaron su actuación (258).

Aunque la mayoría de las exposiciones impulsadas por estos comisarios, entre ellas "Plus Ultra", planteaban una crítica velada o explícita al entramado institucional que les daba cabida, todas ellas proliferaron precisamente al amparo de instituciones culturales públicas y privadas. A principios de los años noventa la crítica institucional ya tenía un largo recorrido en el extranjero, aunque en España este tipo de propuestas no había sido tan relevante, debido, en parte, al sempiterno retraso temporal de nuestro país. Esta situación diferencial fue ya advertida en aquellos años, como así lo demuestran las palabras de Mar Villaespesa en el número 1 de *Arena* (1989) cuando recordaba que "mientras aquí exigimos museos, otros los cuestionan" (82). Sus palabras incidían en la dificultad que tenía, dentro del Estado español, el criticar a unas instituciones que

estaban prácticamente naciendo en aquellos años. Villaespesa intentaría paliar en parte esa desactualización de la escena del arte español por medio de proyectos como "Plus Ultra" o *El Sueño Imperativo*, en los que intentó implementar las nuevas formas de crítica institucional que estaban emergiendo en la escena internacional y que pasaban por usar la legitimación oficial como estrategia (Godoy 2018, 205). Es decir, estas exposiciones no buscaron tanto acabar con el marco institucional que las acogía cuanto usarlo como plataforma para generar pensamiento y arte crítico. Esto se hace explícito en el caso de "Plus Ultra", a pesar de que el carácter triunfalista y autocomplaciente de la Expo'92 no facilitara el posicionamiento reflexivo que el proyecto pretendía adoptar.

En efecto, no podemos olvidar que el contexto de la Expo'92 no favorecía un clima de reflexión sobre las connotaciones neocoloniales de los festejos o sobre lo que estos tenían de simbólico –y de real– en el proceso imparable de globalización económica y neoliberalismo y en las relaciones de explotación de norte a sur. A pesar de todo, las protestas contra la celebración del Quinto Centenario se dejaron notar por todo el país, organizadas en torno a un amplio movimiento crítico bajo el lema *Desenmascaremos el 92* (El colectivo vírico 1992). Este movimiento estuvo organizado de manera transversal por colectivos insumisos, ecologistas, pacifistas, feministas, okupas, autónomos y otros grupos de barrio. Sus acciones se llevaron a cabo mediante encuentros y manifestaciones en todo el Estado. Además de las actuaciones de *Desenmascaremos el 92*, la campaña *500 años de Resistencia Indígena y Popular* llegó a realizar un "contradesembarco" simbólico en la Torre del Oro de Sevilla el 12 de octubre de 1992, Día de la Hispanidad (Apresados en Sevilla 1992).

Todas estas protestas fueron duramente reprimidas y no tuvieron apenas eco mediático<sup>11</sup>, ni siquiera aquellas cuyas consecuencias fueron más graves y que tuvieron lugar justo el día antes de la inauguración de la Expo'92. Ese 19 de abril de 1992, tras la celebración de un concierto de rock organizado por la Asamblea Okupa de Cruz Verde, comenzó una manifestación espontánea contra la celebración del Quinto Centenario. La Policía Nacional, ante la prohibición taxativa de

la Delegación del Gobierno de cualquier acto de protesta (Gobierno prohíbe manifestación 1992), reprimió duramente su desarrollo, con el resultado de tres heridos de bala, varios manifestantes y agentes de policía con otras lesiones severas, 84 detenidos y numerosas denuncias por malos tratos en comisaría (Sánchez y Agudo 1997; Crespo 2017). Es aún más grave la escasa atención mediática concedida a estos sucesos si tenemos en cuenta que era la primera vez que la policía usaba disparos de bala contra manifestantes en Sevilla desde la dictadura, en concreto, desde 1973 (Maddox 2004, 286). Las pocas noticias que los medios generalistas ofrecieron sobre este suceso se abrieron con titulares como "Varios heridos al dispersar la policía una manifestación de punkis en Sevilla" (*El País*, 1992) o "Varios policías heridos en un enfrentamiento con 'punkis' en la plaza de San Marcos" (*ABC*, 1992), lo cual habla por sí solo del tipo de cobertura informativa que podía esperarse de un acto de protesta contra la Expo<sup>12</sup>.

### **Un proyecto de arte crítico dentro del pabellón "más divertido de la Expo'92"**

La posibilidad de realizar una exposición de arte contemporáneo para el Pabellón andaluz de la Expo'92 fue ofrecida a BNV, quienes plantearon como exigencia poder trabajar con Mar Villaespesa como comisaria. El ofrecimiento les llegó a Vázquez y Benloch por medio de Juan Cañavate, responsable del programa de exposiciones del Pabellón, a quien ya conocían de sus años en Granada. No obstante, esta decisión debió pasar en un primer momento por el director del Pabellón, Antonio Rodríguez Almodóvar, un personaje de gran relevancia en la esfera pública de la ciudad. Almodóvar había sido candidato a la alcaldía de Sevilla por el PSOE en las primeras elecciones democráticas de 1979, convirtiéndose en teniente alcalde del ayuntamiento gracias a la coalición por la que Luis Uruñuela, candidato del Partido Socialista de Andalucía, obtuvo la alcaldía de la ciudad.

La dirección del Pabellón era un puesto adscrito a la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, gobernada por el PSOE. De Almodóvar dependían la dirección y coordinación de todas las actividades relacionadas con el Pabellón,

pero sería la "Comisión de Participación de Andalucía en la Expo 92" el órgano superior y de alta dirección al que correspondía su aprobación. Esta Comisión estaba presidida por el presidente de la Junta de Andalucía e integrada por los consejeros de Presidencia, Cultura, y Obras Públicas y Transportes, el director del Pabellón y siete vocales (Decreto 151/1989, 2809). Esta Comisión sería por tanto la responsable última a nivel institucional tanto de "Plus Ultra" como del Pabellón en su conjunto. Este llevaba por lema *Andalucía. Tradición y Cambio* y aspiraba a, según la Guía Oficial de la Expo'92, "ofrecer al mundo un modelo de progreso equilibrado y armónico" pretendiendo ser, además, "el [Pabellón] menos oficial, el más divertido y el más acogedor de la Exposición Universal de Sevilla 1992" (Guía Oficial 1992, 142). Asimismo, según Rodríguez Almodóvar, lo que se buscaba era "evitar la fragmentación" y "encontrar el lenguaje común de Andalucía a través de su historia, su cultura y muy especialmente a través de la modernidad" (Navarrete 1989, 20).

Aunque "Plus Ultra" formó parte del programa de actividades del Pabellón y estuvo financiado por él, la propuesta curatorial abogó, desde sus inicios, por alejarse de la celebración del "Descubrimiento" y por tanto salir del centro –geográfico, político y simbólico– que representaban Sevilla y la Isla de la Cartuja. Era una manera de "negar el centro como respuesta frente al poder que se impone como totalidad" así como de enfocar los eventos de 1992 desde la reflexión sobre la cultura y no desde la celebración (Villaespesa 1992, 20). Por tanto, las ideas de diversión y consenso que defendía el Pabellón de Andalucía no parecían formar parte de los objetivos de "Plus Ultra". La densidad conceptual de los textos de los catálogos, junto con el planteamiento curatorial, se apartan de cualquier connotación lúdica. Por otra parte, la idea de "evitar la fragmentación" también parece alejada de las intenciones de la muestra, desde el momento en que esta se fractura y se distribuye por todas las provincias andaluzas, mientras pone además en cuestión los discursos cerrados sobre la Historia. El propio título del proyecto va en esta línea, "Plus Ultra" –divisa imperial de Carlos V que se traduciría por "más allá"– es usado para superar la idea de límite, entendido no únicamente en su dimensión geográfica, sino también cultural y de pensamiento.



En este sentido, el proyecto buscaba reivindicar el espacio público y el monumento "no como residuos arqueológicos/históricos [...] sino como espacios capaces de generar una reinterpretación continua de significados" (Villaespesa 1992, 12).

La única idea defendida por el Pabellón con la que "Plus Ultra" podría comulgar es el concepto –complejo y a menudo inasible, especialmente en el contexto español– de "modernidad". Y es que el proyecto pretendía ejemplificar, según Mar Villaespesa, los debates más actuales de la escena artística, que la comisaria resumía en tres: "el discurso artístico expandido por el espacio público, el discurso artístico expandido por las fuerzas socioculturales y el discurso artístico expandido por los nuevos medios y tecnologías"<sup>13</sup>. Dichas cuestiones nos están hablando de una ruptura de los límites tradicionales del arte, a través de la superación de la concepción autónoma de la obra artística y su imbricación en la realidad política y social. No obstante, de las cuatro exposiciones que formaron parte de "Plus Ultra" fueron dos, *El artista y la ciudad* e *Intervenciones*, las que se plantearon como una reflexión en torno a dichos límites y son, por tanto, las que presentan un mayor interés de cara al análisis que aquí proponemos. En las otras dos, *Tierra de Nadie* y *Américas* –que no fueron comisariadas por Villaespesa–, ese límite se orientó a la reflexión cultural e identitaria acerca de la idea construida de Europa y América, respectivamente (Lebrero 1992; Sichel 1992).

*Intervenciones* y *El artista y la ciudad* fueron propuestas de arte público con piezas realizadas exprofeso que buscaban desplazarse de los enclaves preasignados para la recepción artística y, de esta manera, dialogar más directamente con los contextos locales de acogida. Ambas exposiciones pretendían problematizar el concepto de límite en su orientación al entorno urbano y al monumento, superando así las estrecheces que marca el cubo blanco. Como mencionábamos más arriba, estos planteamientos discursivos alineaban "Plus Ultra" con los debates que sobre arte público se estaban desplegando internacionalmente, en concreto en el mundo anglosajón; nos referimos a las reflexiones que aparecen en *Agorafobia*, de Rosalyn Deutsche, *The Lure of the Local*, de Lucy R. Lippard o *En las ruinas del*

*museo*, de Douglas Crimp (Godoy 2018, 179). Por su parte, la reflexión en torno al monumento pretendía ir más allá de su pretensión tradicionalmente celebratoria; como señalaba Mariano Maresca, autor del texto introductorio de *Intervenciones*, "Plus Ultra" proponía "entrar en el monumento, pero no para celebrarlo, sino para disputarlo al régimen que lo posee y lo explica" (1992, 23).

Si bien las obras que analizaremos a continuación pertenecieron en su totalidad a *Intervenciones*, nos parece necesario también reseñar brevemente en qué consistió *El artista y la ciudad*, de cara a entender mejor el proyecto en su conjunto. Esta muestra partía de la propuesta a once artistas o colectivos de artistas, provenientes en su mayoría de la provincia de Sevilla, de realizar una obra en la trama urbana sevillana en la que el tema fuera la propia ciudad<sup>14</sup>. En el catálogo de la exposición Villaespesa (1992) señalaba que "en España no se han dado las condiciones socioculturales para el desarrollo de un contexto y una audiencia que hayan posibilitado la interrelación arte-sociedad o el arte público" (14). Al repasar dicho catálogo encontramos que, en la mayoría de los casos, esa imbricación con el contexto local que quería impulsar la comisaria se tradujo en piezas que cuestionaban de manera más o menos incisiva la celebración del Centenario o que proponían una reflexión acerca de sus implicaciones<sup>15</sup>.

Aunque es difícil conocer el tipo de recepción y el volumen de público que *El artista y la ciudad* tuvo en Sevilla o el grado de aceptación, rechazo o indiferencia que generó, lo cierto es que en su gestación y desarrollo no hubo ningún tipo de injerencia o censura por parte de la institución de la que dependía, en este caso la Diputación de Sevilla. No podemos decir lo mismo sobre *Intervenciones*, la exposición que contó con una mayor financiación, la más compleja desde el punto de vista logístico y el eje vertebrador de "Plus Ultra". En efecto, recordemos que el resto de exposiciones se ubicaron en una única ciudad, por tanto, *Intervenciones* era la muestra que mejor cumplía esa descentralización de la que se vanagloriaba el proyecto. De las cuatro exposiciones de "Plus Ultra", esta fue la que chocó con más dificultades a la hora de enfrentarse a los contex-

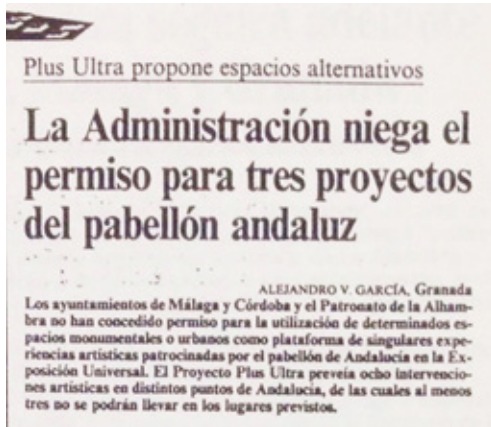


Fig. 1. Recorte de prensa de *El País*, 29 de junio de 1992 (A.BNV-MV)



Fig. 2. Byars, James Lee, *La esfera dorada*, 1992. Palacio de los Córdoba, Granada. Fotografía: Miquel Bargalló (Benlloch 2013, 100)

tos locales e instituciones de acogida, por motivos de diversa índole. Es por eso por lo que a continuación analizaremos, de todas las obras que formaron parte de *Intervenciones*, aquellas que se enfrentaron con mayores problemas; indagaremos en las causas de dichos conflictos, así como en las soluciones buscadas, para posteriormente intentar dilucidar las implicaciones y motivos que subyacen detrás de los mismos.

### **Intervenciones, un camino tortuoso por la Carrera de Indias**

*Intervenciones* consistió en la propuesta de cuatro artistas españoles y cuatro extranjeros de realizar una obra *site specific* en un monumento histórico de cada una de las ocho provincias andaluzas. Los artistas participantes fueron Adrian Piper, Agencia de Viaje, Francesc Torres, Alfredo Jaar, Agustín Parejo School, Dennis Adams, James Lee Byars y Soledad Sevilla. La mayoría de sus propuestas contaron también con una posición no complaciente con la celebración del Centenario. Mar Villaespesa y Joaquín Vázquez afirmaron que, si bien los artistas fueron informados de la intencionalidad y los objetivos del proyecto, no tuvieron ninguna limitación ni directriz impuesta en el desarrollo de su obra, más allá de que esta fuera llevada a cabo en un monumento histórico relacionado con la Carrera de Indias<sup>16</sup>. Serían algunas instituciones locales las que limitarían la libertad de los artistas, debido a la denegación de los permisos necesarios para llevar a cabo algunas de sus obras (V. García 1992) (fig. 1). Las soluciones a estos conflictos, que obligaron a cambiar la ubicación o modificar sustancialmente las propuestas, fueron pensadas en colaboración entre artistas y organizadores.

La ubicación originaria de la obra del artista estadounidense James Lee Byars fue una de las que hubieron de modificarse por no conseguir los permisos institucionales requeridos. Byars propuso la realización de una gran esfera dorada de tres metros de diámetro, manufacturada en yeso por artesanos granadinos (fig. 2). La esfera ponía en juego relaciones simbólicas entre Oriente y Occidente, haciendo también referencia a los materiales típicos del pasado musulmán de la capital granadina. La geometría de la obra jugaba con la ubicación que originariamente iba a tener, el palacio de Carlos V, que había sido construido en la Alhambra como una ruptura simbólica del recinto musulmán (fig. 3). Sin embargo, el Patronato de la Alhambra no concedió los permisos para la colocación de la obra en su recinto, por lo que finalmente se presentó en el Palacio de los Córdoba de la misma ciudad, que pertenecía al ayuntamiento granadino (Benlloch 2020, 65-67).

La obra fue completada por una intervención de Miguel Benlloch, que activó la esfera de Byars

a través de una *performance* el día de su inauguración (Benlloch 2020, 71) (fig. 4)<sup>17</sup>. Esta acción, la iniciación a la *performance* como tal para Benlloch, lo marcará profundamente y la volvería a recordar posteriormente por medio de *O. Donde habite el olvido*, un ejercicio de reflexión sobre las políticas culturales de la ciudad de Granada, a la vez que una acción realizada en el mismo palacio de los Córdoba en el año 2001<sup>18</sup>. En ella el artista habla de la dejadez de las facciones políticas de Granada en materia cultural, las cuales dejaron que la esfera dorada fuera poco a poco descomponiéndose y desapareciendo. Y es que, a pesar de que Byars, una vez concluida la exposición, regaló su pieza al ayuntamiento de Granada, ni este ni la Junta de Andalucía se hicieron cargo de su conservación. Sus restos fueron lanzados al barranco del Víznar, aunque Benlloch guardó algunos fragmentos como recuerdo (fig. 5).

Otra de las piezas que sufrió prohibiciones fue la que presentó Agencia de Viaje, un grupo formado expresamente para *Intervenciones*, compuesto por Victoria Gil, Kirby Gookin, Robin Kahn y Federico Guzmán. La obra que presentaron se llamó *Cápsula del Tiempo Córdoba. 1992-2492* y pretendía realizarse en el paseo de la Avenida de la Confederación que corre en paralelo al río Guadalquivir a su paso por Córdoba. El ayuntamiento no concedió los permisos para su realización, por lo que se decidió trasladarla a Sevilla, en concreto a la Isla de la Cartuja. La obra consistió en la excavación de un foso que, relleno de brea, recibiría los objetos que todo aquel que quisiera podría introducir "para el futuro" (fig. 6). Agencia de Viaje tomaba un elemento que había sido característico en el contexto de las Exposiciones Universales, como son las llamadas cápsulas del tiempo, pero en este caso para subvertir el concepto de historia lineal y de progreso que dichas exposiciones tradicionalmente han promovido. En lugar de introducir en la cápsula elementos que podrían ser representativos de una historia hegemónica u oficial, Agencia de Viaje propone que sean todos los espectadores, de manera espontánea y festiva, los que decidan qué es merecedor de ser conservado para el futuro<sup>19</sup>.

Sin embargo, el obstáculo más mediático con el que se enfrentó "Plus Ultra" fueron las cortapisas que sufrió la pieza de Agustín Parejo



Fig. 3. Documentación para el Patronato de la Alhambra, simulación de la pieza de James Lee Byars en el Palacio de Carlos V ([www.archivomiguelbenlloch.net](http://www.archivomiguelbenlloch.net))



Fig. 4. Miguel Benlloch introduciéndose en la esfera dorada. Fotografía: Manolo Oballa ([www.archivomiguelbenlloch.net](http://www.archivomiguelbenlloch.net))

School (APS), titulada *Sin Larios*, que se iba a realizar sobre el monumento al marqués de Larios situado en el centro de la ciudad de Málaga. La propuesta pretendía traer al presente un suceso histórico acaecido el 14 de abril de 1931 cuando,



Fig. 5. Fragmento de la esfera dorada y cartela original, expuestos en la muestra *Miguel Benlloch. Cuerpo conjugado* (Sevilla, marzo de 2018). Fotografía: Lola Visglerio Gómez

para conmemorar la proclamación de la Segunda República, unos obreros anarquistas lanzaron la estatua al mar. Lo que APS propuso, como manera de recordar la historia política del monumento y por extensión, de la ciudad, fue volver a bajar la estatua del marqués y subir en su lugar la figura de un obrero que también formaba parte del conjunto<sup>20</sup>. La acción interviene el espacio urbano y trastoca la manera en que los monumentos construyen la identidad de las comunidades que los habitan. Con su acción, APS pone en evidencia las implicaciones de clase y de poder imperantes en el monumento, pero mantiene intactos los roles de género también presentes en el mismo.

Hasta donde sabemos, en ningún momento se sugirió la idea de que fuera la figura de la mujer con niño –que también forma parte del monumento– la que sustituyera al marqués, lo cual es sintomático de la relación que ha existido históricamente en España entre las movilizaciones sociales de izquierda, el movimiento feminista y el arte contemporáneo. Con ello nos referimos a la concepción que la izquierda política tuvo, durante el tardofranquismo, de “la problemáti-



Fig. 6. Antonio Rodríguez Almodóvar, comisario del Pabellón de Andalucía y Emilio Cassinello, comisario general de la Expo'92, depositando sendos objetos en la Cápsula del Tiempo. Fotografía: Ángel Doblado (ABC, 12 de octubre de 1992). A.BNV-MV

ca de la mujer” como un tema más, derivado de la estructura autoritaria del régimen (Larumbe 2009, 22) y que, por tanto, no requería de una lucha diferenciada. A esto hemos de unir la desconexión que en el mismo periodo se dio entre los movimientos feministas y las esferas más politizadas del arte (Mayayo 2013, 23). Estas circunstancias no se esfumarían sin más a partir de la muerte del dictador, por lo que el olvido de la figura de la mujer en *Sin Larios* puede leerse como un reflejo y una consecuencia tardía de los dos factores descritos. La única persona que sí llamó la atención públicamente sobre esta ausencia fue Álvaro García, en un artículo del diario *Sur*: “yo vería saludable que al obrero estilizado le sustituyese, a su vez, la mujer con niño que completa el grupo de homenaje, sólo por unos días” (citado en Méndez 2013, 318).

El ayuntamiento malagueño no permitió la materialización de la acción, por lo que APS decidió realizar una exposición en el Colegio de Ar-



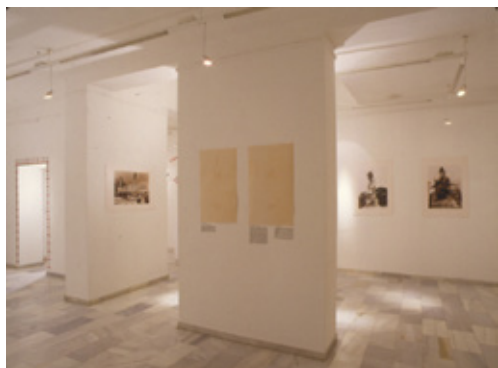


Fig. 7. Vista de la exposición de Agustín Parejo School en el Colegio de Arquitectos de Málaga. Fotografía: Javier Andrada. A.BNV-MV

quitectos de Málaga con toda la documentación del proceso, incluida la encendida polémica que se generó en los medios locales al respecto (fig. 7). Además, utilizaron fotografías, cartelera, pegatinas, pintadas, etc., con los que empapelaron la ciudad de Málaga para asegurarse de que su propuesta calara en la ciudad (fig. 8 y 9). Quizás podríamos pensar que la información mediática generada por la prohibición de la acción y el consecuente desbordamiento del proyecto por el espacio público de la ciudad pudo ser más útil o tener mayor impacto social que la realización física de la acción. Cabría por tanto la duda de hasta qué punto, con una propuesta tan abiertamente política, APS no buscaba precisamente dicha censura para evidenciar las estrecheces del marco institucional.

### Injerencias, impugnaciones, censuras. Límites y limitaciones de "Plus Ultra"

A pesar de las complejidades de concepto, coordinación y producción que implicaba, en general "Plus Ultra" se desarrolló con éxito. Sin embargo, como hemos visto, el suyo no fue precisamente un camino de rosas. Años después, Miguel Benlloch y Mar Villaespesa se preguntaban sobre las causas que motivaron que, a pesar de todo, pudiera llevarse a cabo. Entre ellas, señalaban lo que el proyecto tenía de internacionalidad –al invitar a artistas extranjeros de renombre–, así como la instrumentalización que del mismo hizo la propia Expo, al dar un caramelo, es decir, una pieza o intervención artística, al resto de provincias andaluzas que veían con envidia cómo todo

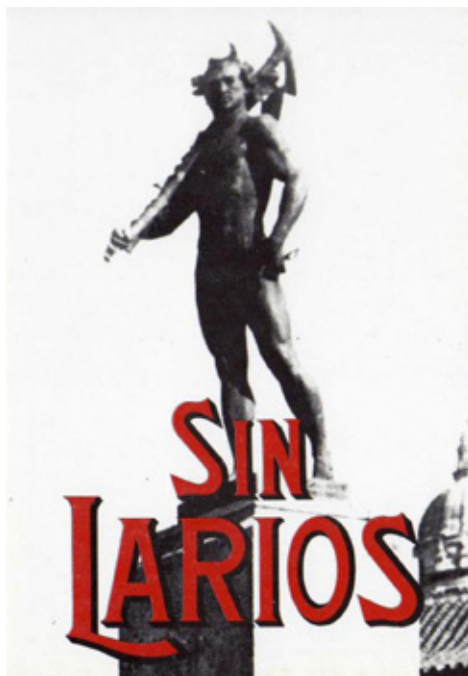


Fig. 8. Agustín Parejo School, Postal de *Sin Larios*, 1992 (Méndez 2013, 317)



Fig. 9. Vista de la cartelera de *Sin Larios* en las calles de Málaga. Fotografía: Javier Andrada. A.BNV-MV



se lo llevaba Sevilla<sup>21</sup>. No hay que olvidar que una de las críticas y descontentos más repetidos sobre la Expo'92 fue la centralización que tuvo toda la celebración en la capital andaluza.

Aunque el proyecto originario fue aceptado por el Pabellón, cuando se encontraba ya bastante avanzado tuvo que enfrentarse a una impugnación global por parte de la Consejería de la Presidencia –de la que, recordemos, dependía orgánicamente el Pabellón– bajo el requerimiento de cambiar a algunos artistas, argumentando que los nuevos nombres propuestos funcionarían mejor en la exposición<sup>22</sup>. Los cambios específicos que se plantearon, como la inclusión de Sigmar Polke o Gerhard Richter, no estaban en las antípodas de lo que hasta ese momento BNV y Villaespesa tenían planeado. Joaquín Vázquez señala incluso que, en el caso específico de los dos artistas mencionados, sus nombres habían estado en sus conversaciones (Vázquez 2018) y, en particular, Sigmar Polke aparece como posible artista para la intervención de Granada en un anteproyecto fechado en agosto de 1991<sup>23</sup>.

Villaespesa y BNV se negaron a los cambios requeridos, lo cual paralizó el proyecto durante veinte días. La negativa no vino por los cambios concretos propuestos, sino por rechazar injerencias de ese calibre. Según BNV y Villaespesa, la decisión fue debida a la conciencia de que la gestión cultural y la producción artística, incluso aunque dependan económicamente de instancias políticas, no pueden deberse a ellas, sino que tienen que desarrollarse "críticamente y, sobre todo, con autonomía e independencia" (Vázquez 2018). BNV y Villaespesa se mantuvieron firmes en su negativa y amenazaron con llevar el tema a la prensa, lo que hizo que finalmente el proyecto se desbloqueara. Un factor muy relevante a tener en cuenta en tal desbloqueo es la significativa presencia de jóvenes socialistas en las instituciones andaluzas que, en muchos casos, provenían de un pasado reciente de lucha antifranquista, un pasado común al de BNV. El hecho de que Vázquez y Benlloch hubieran sido líderes del movimiento estudiantil y contestatario en Granada y, a la vez, decidieran mantenerse fuera de las instituciones, les pudo granjear la admiración y el respeto de sus antiguos camaradas que ahora ocupaban posiciones de poder.

Si BNV y Villaespesa no hubiesen sido tan conscientes de la independencia que debe guiar cualquier proyecto artístico, probablemente el conflicto ni siquiera se hubiera dado. No obstante, su existencia, así como los métodos usados para superarlo, es decir, la amenaza de presión mediática y de paralización total del proyecto cuando este se encontraba ya avanzado, demuestran la necesidad y la efectividad que los modos de hacer y las herramientas del activismo político aún albergaban y que Vázquez y Benlloch conocían de primera mano. Lo relevante de este suceso es que, hasta donde sabemos, los responsables políticos no esgrimieron ningún tipo de causa técnica, presupuestaria o logística para justificar los cambios propuestos, sino que se basaron en una opinión fundamentada únicamente en un juicio artístico, es decir, que ciertos artistas pudieran funcionar mejor en la muestra que otros. Es evidente que no se estaba respetando la autonomía del campo artístico, lo que demuestra también el peso que el arte y la cultura habían adquirido como capital simbólico en unas instituciones jóvenes, pero ya acomodadas a un contexto de normalización democrática.

Una vez retomado el proyecto tras el bloqueo, los problemas no cesaron. Una de las censuras más mediáticas fue la ya mencionada al proyecto de APS, *Sin Larjos*. Son numerosas las opiniones publicadas tanto a favor como en contra de la decisión de denegar los permisos necesarios tomada por Pedro Aparicio, alcalde de Málaga durante cuatro legislaturas y, posteriormente, presidente del PSOE andaluz. El mismo Aparicio, ante el impacto que tuvo el suceso en la prensa local<sup>24</sup>, decidió responder por medio de un artículo titulado "*Risumteneatis*" (1992), cuya libre traducción sería "¿podéis amigos contener la risa?". En el artículo, el alcalde no esgrime ningún tipo de argumentación técnica o logística para justificar la prohibición de la obra –al igual que sucedió con el caso de Richter y Polke antes expuesto–, sino que se limita a calificarla de "cutre", "hortera" y "bodrio". Aparicio, aparte de atreverse a emitir juicios artísticos, apelando a la "sutil frontera entre lo sublime y lo ridículo, tan movible en la historia del Arte", no parece considerar necesario dar ningún tipo de justificación para su decisión ya que, según sus palabras "la historia mueve a risa". Leyendo el artículo es triste comprobar,



Fig. 10. Caricatura sobre el cruce de declaraciones entre el alcalde de Málaga y APS con motivo del proyecto *Sin Larios* (*Diario 16*, 14 de julio de 1992) (Méndez 2013, 320)

como dice APS en el mismo diario cinco días después, que en tal decisión "no existe otro motivo que el capricho de un individuo" (Parejo School 1992) (fig. 10).

En Granada la negativa provino del Patronato de la Alhambra, que no cedió el patio del palacio de Carlos V para la esfera de Byars. El Patronato, aunque incluía en sus órganos de dirección a miembros de la corporación municipal, está gestionado por la Junta de Andalucía desde la transferencia de competencias del Estado en 1986 (Decreto 59/1986). Por tanto, las decisiones tomadas con respecto a la obra de Byars corresponderían en última instancia a miembros de la Junta de Andalucía, de la que, recordemos, dependía "Plus Ultra" en su conjunto. En un principio la justificación fue por "una cuestión de método" pues, según el director del Patronato, Mateo Revilla, los responsables de "Plus Ultra" no les habrían informado bien sobre las intenciones del artista. Esto fue desmentido por Juan Cañavate, que defendió que sí que se habían enviado antecedentes suficientes (V. García 1992).

No obstante, a esta justificación procedimental Revilla añadió razones de "criterio y filosofía" pues, según sus palabras, "sin juzgar las bondades del arte neoconceptual [...] cualquier intervención en la Alhambra se debe hacer dentro de un contexto cultural diseñado por el patronato. [...] Creo además que se quiere aprovechar el prestigio del lugar para presentar algo que ya no escandaliza a nadie" (V. García 1992). En otra noticia de prensa, en este caso firmada por Jesús

Arias, el periodista señala que el Patronato denegó los permisos por considerar que el único objetivo era "utilizar la Alhambra para promocionar la figura de Byars" (Arias 1992). Como vemos, al igual que en el caso de Málaga, de nuevo se esgrime un juicio estético y artístico en el que no existe ningún motivo de peso que argumente tal decisión política.

En el caso de Córdoba fue el ayuntamiento de la ciudad, gobernado por Izquierda Unida, el que no dio los permisos necesarios para realizar la obra de Agencia de Viaje. No hemos podido conocer con detalle los argumentos aportados, aunque sabemos que estos hacían referencia a dificultades técnicas, debido a la abundancia de restos arqueológicos en la ciudad y que la excavación de la fosa requerida para la obra podía poner en peligro. Lo que llama la atención en este caso es que la organización de "Plus Ultra", a la hora de solucionar el problema, no adopta la estrategia de cambiar o modificar la pieza, como sucedió en Málaga o Granada, sino que la trasladan de ciudad, en concreto a Sevilla, ese centro del que a priori se pretendía huir. Esto nos habla también de que la cápsula no parecía tener una fuerte relación con el contexto cordobés, lo que facilitó que pudiera trasladarse sin mayores problemas a la mismísima Isla de la Cartuja.

No hubo tampoco, hasta donde sabemos, reacciones por parte del tejido asociativo o artístico de Córdoba por reclamar su derecho a contar con la pieza que les correspondía. Esto refleja que existía también cierta indiferencia en la manera

en que la sociedad civil acataba las decisiones tomadas "desde arriba". Es claro que en esta inacción por parte de la sociedad civil jugó un papel importante la ausencia de cobertura mediática –veraz, independiente e imparcial– para este tipo de disputas entre las autoridades políticas y la esfera del arte. Este sesgo en los medios de comunicación puede hacerse extensible, como ya señalábamos al inicio de este artículo, a cualquier actitud de protesta con respecto a la Expo'92. En este sentido, al ser preguntado por las protestas sociales presentes antes y durante la celebración de la Expo'92, Joaquín Vázquez (2018) reconocía como algo muy significativo que ni BNV ni Mar Villaespesa, pero tampoco la mayoría de artistas participantes en "Plus Ultra", tuvieran conocimiento en aquel momento de que dichas protestas estuvieran teniendo lugar.

Llama la atención que una propuesta artística como "Plus Ultra", que pretendía cuestionar la realidad política y social del propio marco en el que se desarrollaba, no abordara siquiera tangencialmente el movimiento contestatario que estaba gestándose en la ciudad. Años después y conociendo ya la violencia ejercida contra los grupos que se irguieron en protesta contra la celebración, Miguel Benlloch (2020) escribía: "me queda un cierto desasosiego de si nuestra postura hubiera sido otra de conocer en aquel momento los graves sucesos que tuvieron lugar y sobre los que calló el silencio vergonzoso de los medios de comunicación" (62). Vázquez, por su parte, no entiende esta desconexión como una autocrítica a "Plus Ultra" sino como la constatación de un hecho: en ese momento no existían las condiciones necesarias. En sus propias palabras: "no pudimos plantearnos el problema porque como diría Gramsci 'ninguna estructura, grupo o sociedad se plantea problemas para cuya solución no existen las condiciones necesarias o suficientes [...]'" (2018).

Por su parte, Mar Villaespesa reconoce que se embarcaron "en un proyecto muy crítico cuya base crítica era alejarnos del recinto expositivo, lo que conllevó no estar cerca de un escenario que tuvo esa contestación y por tanto no la conocimos ni contactamos con ella [...]". Sin embargo, la comisaria añade que la contestación social que podía generarse ante la celebración de la Expo'92 no entraba dentro de los objetivos de "Plus Ultra":

*Una de las bases del proyecto era la invitación a un número de artistas internacionales y nacionales para que crearan una obra en relación al cuestionamiento del que partíamos y a un contexto determinado para cada uno de ellos [...] no nos planteamos la investigación sobre la contestación social posible en cada uno de esos lugares. No me parece ni acertado ni desacertado, sino planteamientos curatoriales (Villaespesa 2018).*

Si bien ya hemos señalado los límites que imponía la institución, los testimonios de Villaespesa y Vázquez nos hablan de las limitaciones y contradicciones que tuvo su propia actuación como agentes institucionales trabajando en un contexto y con un presupuesto público. En este sentido podría sernos útil recuperar una cita de la propia Villaespesa (1992), cuando hablaba de que en el contexto español no se habían dado unas condiciones socioculturales que posibilitaran la interrelación arte-sociedad (14). A nuestro parecer, el aislamiento que "Plus Ultra" tuvo con las protestas –sea por decisiones curatoriales, según Villaespesa o por imposibilidad fáctica, según Vázquez– pone en evidencia que esa interrelación que anhelaba la comisaria fue limitada incluso para unos organizadores que estaban especialmente concienciados sobre el papel social que podía jugar el arte. Querriamos añadir dos factores más a esta reflexión: la escasa cobertura mediática de los conflictos –excepto en el caso de Málaga, donde dicha cobertura fue promovida por la propia actuación de APS– así como la inacción de la sociedad civil y, dentro de ella, de la comunidad artística, ante los mismos<sup>25</sup>. Ambos factores están sin duda interrelacionados y son sintomáticos de la desactivación política que experimentó la esfera artística y la misma sociedad civil desde la instauración de la democracia. Ello también nos habla, quizás, de la consideración de que el arte es un asunto que solo concierne a las élites y a los especialistas y que se encuentra irremisiblemente alejado de la sociedad civil.

### Conclusiones

El estudio de "Plus Ultra" ha demostrado cómo, a pesar de sus contradicciones, de sus limitaciones o de las concesiones necesarias para que pudiera seguir adelante, fue posible plantear, incluso en un escenario espectacular como el de

la Expo'92, un proyecto artístico cuya base crítica se alzaba como pilar básico. Estudiar las censuras, injerencias y contratiempos experimentados por "Plus Ultra" nos ha permitido conocer los límites de la Expo'92, así como el poder que los organismos públicos, tanto la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía como los ayuntamientos de Málaga y Córdoba o el Patronato de la Alhambra tenían para promover o restringir el desarrollo de una propuesta curatorial a priori autónoma. A nuestro juicio, los sucesos descritos ejemplifican la realidad de unas instituciones relativamente jóvenes, pero contaminadas de unos modos de hacer y unas derivas autoritarias que están en relación con la consecución de una democracia limitada, también en lo referente a la gestión y promoción cultural.

El hecho de que "Plus Ultra" pudiera finalmente llevarse a cabo se explica tanto por el apoyo brindado por parte de las instituciones a todo aquello que se asociara con una cierta idea de "modernidad", como por la supervivencia, durante los años ochenta, de algunos agentes que mantendrían una posición alerta ante el manto de entusiasmo que cubrió la década. En esta línea se han expresado Tamara Díaz y Fernando López, que señalan cómo, en la trayectoria de BNV en particular, puede localizarse una continuidad con los movimientos de izquierda antifranquista durante la etapa democrática, no entendidos a la usanza del activismo político más radical, pero sí manteniendo una constante e incisiva crítica a la realidad andaluza y estatal. Esta hipótesis puede refutar el relato oficial del abandono por parte de la izquierda antifranquista de los supuestos utópicos de base marxista. Ese abandono pudo no ser total, pero implicó un cambio de metodología y de campo de actuación: de la acción política directa a la actuación desde los límites del arte, así como desde una periferia, Andalucía (Díaz y López 2015, 20). Si bien no literalmente, esta idea de supervivencia contestataria puede hacerse extensible al trabajo de algunos de los artistas presentes en este artículo, como Agustín Parejo School o Estrujenbank y a otros no analizados, pero también participantes en "Plus Ultra", como Francesc Torres o Antoni Muntadas. En el caso de Mar Villaespesa, su camino se trazó a la inversa, es decir, procedente de la esfera del arte y ajena al activismo político militante, su actitud

comprometida y la colaboración con BNV fueron poco a poco acercándola a esa escena política y social de la que Benlloch y Vázquez procedían.

Ahora bien, de este análisis no debería inferirse que BNV o Villaespesa ocupasen posiciones aisladas o marginales en la escena artística española del cambio de década. Aunque "Plus Ultra" fuera una de las escasas experiencias que, en el contexto andaluz del momento, logró difundir un discurso que no iba en la misma línea que aquellos que estaban orquestando y promocionando los agentes oficiales del sistema artístico, esto no significa que la posición de Villaespesa o BNV fuera marginal dentro del mismo. Es evidente que ambos disponían de una situación privilegiada dentro del campo artístico, que fue la que les brindó la posibilidad de embarcarse en "Plus Ultra"; un logro nada despreciable, teniendo en cuenta la visibilidad y relevancia de un proyecto realizado dentro de un evento tan mediático como la Expo'92, con artistas internacionales de renombre y un presupuesto de 97.000.000 pesetas (Godoy 2018, 150)<sup>26</sup>.

De hecho, es precisamente esa situación de privilegio la que pone en valor su actuación. Por una parte, porque la legitimidad que Villaespesa estaba alcanzando en el campo artístico, unida a la que BNV tenía en el político y social, fueron usadas de modo inteligente por ambos agentes para mantener la independencia y autonomía del proyecto ante las presiones ejercidas por las distintas instancias políticas. Y, por otra, porque ninguno de los agentes usó su posición privilegiada como organizadores de "Plus Ultra" para programar una exposición alineada con el espíritu del Pabellón, sino que la utilizaron para dar cabida dentro de ella a unas obras críticas o claramente politizadas; un tipo de propuestas que, por lo demás, fueron bastante escasas en la programación de la Expo'92 en su conjunto. BNV y Villaespesa supieron hacer uso de las herramientas y lugares de enunciación que les ofrecía la Expo'92 para evidenciar o denunciar sus mecánicas de funcionamiento. En definitiva, supieron operar en el límite, es decir, negociar con la institución para generar una crítica contra ella evitando sobrepasar los límites que esta estaba dispuesta a aceptar.



## NOTAS

<sup>1</sup> La redacción de este artículo se ha basado en las investigaciones llevadas a cabo por la autora para la realización del Trabajo de Fin de Máster titulado "Arte crítico y normalización democrática en el Estado español. Un caso de estudio: *Plus Ultra*", dirigido por Patricia Mayayo Bost y desarrollado dentro del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM, UCM, MNCARS) entre los años 2017 y 2018. Agradezco a la directora, al tribunal que valoró el trabajo, formado por Juan Albarrán, Fernando Castro y Rocio de la Villa, y a Noemi de Haro sus críticas, valoraciones y comentarios, los cuales han sido tenidos en cuenta para la escritura de este artículo; y especialmente a Joaquín Vázquez y a Mar Villaespesa, por tomarse el tiempo de responder a mis preguntas. La redacción de este artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto *Larga Exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los "grandes públicos"* (HAR2015-67059-P), dirigido por Noemi de Haro. Asimismo, su elaboración ha sido posible gracias a una Ayuda de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

<sup>2</sup> Son muchas las obras y autores que podrían citarse aquí, pero querríamos destacar algunos de los hitos de este proceso de revisión colectiva, como el proyecto colectivo *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (2003-2014) o los libros *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas* (Marzo y Mayayo 2015); *Arte y Transición* (Albarrán 2012 y 2018); *Crítica y pintura en los años ochenta* (Verdú 2007) y *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (Labrador 2017).

<sup>3</sup> En los últimos años hemos asistido a un renovado interés por revisar de un modo incisivo y no complaciente las celebraciones de 1992, gracias, en parte, al impulso generado por la celebración de su 25º aniversario. Podemos destacar dos exposiciones que han tratado directa o indirectamente dichos eventos, como la que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo realizó en

el año 2017, titulada *Arte y cultura en torno a 1992*, que dio cabida a algunas de las obras incluidas en "Plus Ultra", o la que comisariaron Francisco Godoy y Carolina Bustamante en La Casa Encendida, *Crítica de la razón migrante* (2014). Esta revisión también se ha llevado a cabo desde la investigación académica, como podemos ver en "El V Centenario. Conmemoraciones. Implosión y explosión del museo" (Godoy 2018, 125-210); "Retablos de maravillas: ficciones contra el marketing de Estado y memorias democráticas del '92 en la coyuntura de la crisis en España" (Fernández 2016-2017) o "1992: la modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España" (Quaggio 2016).

<sup>4</sup> 1992 marcó el inicio de una grave crisis económica que asolaría al Estado español durante los primeros años noventa y que acabaría con el clima de felicidad democrática mediatizado por los gobiernos socialistas durante la década previa. España sufrió la crisis del petróleo, consecuencia de la Guerra del Golfo, pero la recesión llegaría cuando se agotaran las inversiones que precedieron a los fastos del 92. A finales de año el país entró en recesión, el desempleo alcanzó más del millón de personas y la peseta se devaluó en septiembre y en noviembre, más una tercera vez al año siguiente. El modelo de crecimiento creado, basado en el sector terciario, el turismo de masas y la especulación inmobiliaria, atravesado por un duro proceso de reconversión industrial, no fue capaz de contener la crisis (López y Rodríguez 2010, 173-177).

<sup>5</sup> La Expo'92 llegó a censurar varias obras, algunas incluso el mismo día de la inauguración, como la pieza de Rogelio López Cuenca *Decreto n.º1*, incluida originariamente en una exposición de arte público organizada por la Sociedad Estatal para la Expo'92; también sufrió los envites de la censura el artista Dennis Adams, que había proyectado para el Pabellón del Este una obra que incluía imágenes del desmontaje de monumentos en Europa del Este. Adams, tras la censura ejercida sobre su obra, decidió aceptar la propuesta de participar en la exposición *Intervenciones*, dentro del proyecto "Plus Ultra". Para saber más sobre ambos su-

cesos, véase Cantor 1992 y Fernández 1992.

<sup>6</sup> *El artista y la ciudad* es la única exposición de "Plus Ultra" que no fue una producción de BNV, sino de la Fundación Luis Cernuda, dependiente de la Diputación Provincial de Sevilla.

<sup>7</sup> Para saber más sobre ambos proyectos editoriales y el papel que jugaron en la generación de masa crítica y contexto desde Sevilla, véase Ortiz y Eraso 2015, 103-115.

<sup>8</sup> Puede encontrarse más información sobre los integrantes, la trayectoria y los múltiples proyectos de BNV Producciones en el archivo digital de Miguel Benlloch, disponible en <http://www.archivomiguelbenlloch.net/bnv-producciones.html>

<sup>9</sup> Entre otros, cabría destacar: *100%* (Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993); *Além Da Agua, Copiocabana*, un proyecto transfronterizo con Portugal (1996); *Almadraba*, desarrollado entre Gibraltar, Tánger y Algeciras (1997) o *F.E. El fantasma y el esqueleto. Un viaje de Hondarribia a Fuenteheridos por las figuras de la identidad* (2000) (Villaespesa y BNV 2012).

<sup>10</sup> Entre ellas: *El Jardín Salvaje* (Fundación Caja de Pensiones de Madrid); *Denonciation* (CASM, Barcelona); *De interés público* (Galería Moriarty, Madrid); *DominiPúblic* (CASM, Barcelona); *El Compromiso en el Arte* (Sala Amadis, Madrid); *Anys 90. Distància Zero* (Centre d'Art Santa Mònica) o *Los últimos días* (Pabellón de España, Expo'92); todas realizadas entre 1989 y 1994. "Plus Ultra" junto con *Los últimos días* fueron las dos únicas que se celebraron en Andalucía, las dos dentro de la programación de la Expo'92.

<sup>11</sup> Las pocas referencias que aparecen al respecto en la prensa hacen referencia a las protestas y disturbios sin detenerse en ofrecer información acerca de las razones que los motivaron (Apresados en Sevilla 1992; Concentración en Sevilla 1992; El gobierno prohíbe 1992; Varios heridos 1992; Varios policías heridos 1992). Significativamente, las pocas noticias que sí incluían –aunque de manera somera– las reclamaciones de los colectivos movilizadas fueron las reseñas de la cobertura que la prensa extranjera hizo de la inauguración de la



Expo'92. En *El País* se señala que "el rotativo mexicano Excelsior destacó las protestas pro indígenas contra 'una gesta que les quitó costumbres, lengua y religión'", una referencia también presente en "algunos periódicos de Brasil" (Prensa mundial destaca 1992).

<sup>12</sup> Hubieron de pasar varios años hasta que los sucesos de aquel día salieron a la luz. Fue gracias al documental *Prohibido volar, disparan al aire*, realizado por Julio Sánchez Veiga y Mariano Agudo Blanco (1997). Con motivo del 25º aniversario apareció *Ya son 525 años*, un documental firmado por Bettina (2017), en paralelo a las jornadas "Nada que celebrar" que, impulsadas ese mismo año por la *Asamblea de afectadas por la EXPO-represión*, trataban de mantener viva la memoria de aquellos sucesos. Más información en <https://expo92nadaquecelebrar.wordpress.com/acerca-de/>

<sup>13</sup> *Informe del desarrollo del anteproyecto*, 1991. Archivo BNV Producciones-Mar Villaespesa (A.BNV-MV).

<sup>14</sup> Los artistas participantes en *El artista y la ciudad* fueron Estrujenbank, Juan Delcampo, Victoria Gil, Guillermo Paneque, Curro González, José María Larrondo, Rafael Agredano, Antonio Sosa, Ignacio Tovar, Antoni Muntadas y José María Giro.

<sup>15</sup> Para conocer más en detalle esta exposición, véase: Godoy 2018, 191-201 y Villaespesa 1992.

<sup>16</sup> Por Carrera de Indias se entendía la ruta que ponía en conexión los territorios de la Monarquía Hispánica a través del Atlántico. En concreto, la fuente elegida por los organizadores de "Plus Ultra" para la selección de monumentos fue el libro *Andalucía americana: edificios vinculados con el Descubrimiento y la Carrera de Indias* (Equipo 28 1989).

<sup>17</sup> Para conocer más acerca de la performance de Miguel Benlloch, en cuyo análisis no nos podemos detener, véase Alcaide 2010 y Benlloch 2020.

<sup>18</sup> La pieza formó parte de un Festival de Performance comisariado por Margarita de Aizpuru. El registro en vídeo de la pieza puede consultarse en Benlloch 2001.

<sup>19</sup> "Informe del proyecto de Agencia de Viaje para *Intervenciones*", 1992. A.BNV-MV.

<sup>20</sup> Para conocer en mayor detalle la propuesta de Agustín Parejo School, véase Méndez 2013.

<sup>21</sup> Texto de evaluación de "Plus Ultra" presentado en *La Situación: Encuentros-Cuenca-Arte Español*, 1993. Reproducido en Villaespesa 2013, 9.

<sup>22</sup> Solo sabemos de este conflicto a través de las entrevistas realizadas a Joaquín Vázquez (2018) y Mar Villaespesa (2018). No hemos podido

acceder a documentación más detallada sobre el mismo ni sobre qué artistas se propusieron desde la Consejería de la Presidencia para su inclusión en la muestra.

<sup>23</sup> *Anteproyecto exposición Pabellón de Andalucía Expo 92 (informe agosto 91)*, 1991. A.BNV-MV.

<sup>24</sup> Entre los titulares más sonados sobre el conflicto: "El colectivo Parejo quería cambiar la estatua de Larios por un obrero" (*El Diario de la Costa del Sol*, 16-06-1992), "Málaga deniega que cambien la estatua del marqués de Larios por un obrero" (*El País*, 21-06-1992), "El marqués se queda sin paseo" (*Sur*, 04-07-1992) (Méndez 2013, 319).

<sup>25</sup> Aquí debemos señalar una excepción: una Carta al Director del diario *ABC*, conservada en el Archivo BNV-Mar Villaespesa, firmada por Jorge Luis Marzo y Jeffrey Swartz. La carta, titulada "Censura en el arte", denunciaba los casos de censura de la exposición de Hans Haacke en la Fundación Joan Miró, o de los ya mencionados proyectos de López Cuenca, Adams, Agencia de Viaje y Parejo School: "Todos ellos proyectos que, por su contenido crítico y su ambigüedad artística, no han visto la luz pública, pero sí las sombras de los tizeretazos" (Marzo y Swartz [1992?]).

<sup>26</sup> En este presupuesto no está incluida la exposición *El artista y la ciudad*, que tuvo una financiación diferente por depender de la Diputación de Sevilla.

## REFERENCIAS

- Albarrán Diego, Juan. "Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática." *Trasdós* 11 (2009): 42–57.
- Albarrán Diego, Juan, ed. *Arte y Transición*. Madrid: Brumaria, 2012 y 2018.
- Alcaide, Jesús. "Miguel Benlloch. Sujeto brillante no identificado." En *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, editado por Elena Sacchetti, 154–171. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010.
- Aliaga Espert, Juan Vicente, y Marcelo Expósito Prieto. "Cuestionario de Juan Vicente Aliaga respondido por Marcelo Expósito." En *Ejercicios de memoria / Exercicis de memòria*, editado por Juan Vicente Aliaga, 50–53. Lleida: Centro de Arte la Panera. 2011.
- Álvarez Reyes, Juan Antonio. "Aquellos noventa y estos 2000." En *Arte español contemporáneo. 1993-2013*, editado por Rafael Doctor Roncero, 15–24. Madrid: La Fábrica, 2013.
- Anteproyecto exposición Pabellón de Andalucía Expo 92 (informe agosto 1991)*. Archivo BNV Producciones-Mar Villaespesa (A.BNV-MV).
- Aparicio, Pedro. "Risum teneatis." *Diario 16*, Julio 9, 1992.
- "Apresados en Sevilla diez componentes del grupo 'quinientos años de resistencia indígena'." *Diario de Sevilla*, Octubre 13, 1991. <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1991/10/13/103.html>
- Arias, Jesús. "James Lee Byars regala una esfera de oro a Granada." *El País*, Octubre 14, 1992 [https://elpais.com/diario/1992/10/14/cultura/719017202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/10/14/cultura/719017202_850215.html)
- Badía, Teresa, y Jorge Luis Marzo. "Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)." Soymenos.net, 2006. [http://www.soymenos.net/politica\\_espanya.pdf](http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf)
- Benlloch, Miguel. "O. Donde habite el olvido." Hamacaonline.net, 2001. <https://www.hamacaonline.net/titles/o-donde-habite-el-olvido/>
- Benlloch, Miguel. *Acaeció en Granada*. Granada: Ciengramos, 2013.
- Benlloch, Miguel. "Acaeció en Granada." En *Acaeció en Granada*, 61–74. Granada: Universidad de Granada, 2020.
- Borja, Jordi y Tona Mascareñas. "El Quinto Centenario y la Imagen de España en el Mundo." *Anuario internacional CIDOB* 1 (Julio 1992): 89–96.
- Brea Cobo, José Luis, ed. *Los 90: cambio de marcha en el arte español*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1993.
- Cantor, Judy. "Seville. Carmen on a Motorcycle." *ArtNews* 91, no. 2 (1992): 32–33.
- Carrillo, Jesús. "La institución y la institucionalización de la crítica en España." En *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública N.º 8* editado por Jesús Carrillo y Jaime Vindel, 250–289. San Sebastián, Barcelona, Granada, Sevilla: Arteleku, MACBA, Centro José Guerrero, UNIA, 2014.
- Chacón, José Antonio. "Una mirada de un millón de años. Reflexiones para el debate." *Europ-Art Internacional* 12 (1992): 43–46.
- "Concentración en Sevilla contra los actos del 92." *ABC* (Sevilla), Abril 16, 1992. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19920416-45.html>
- Crespo Arnold, Marcos. "Sevilla 1992, el gran expolio." *El Salto Diario*, Junio 25, 2017. <https://www.elsaltodiario.com/represion/sevilla-1992-el-gran-expolio>
- Crimp, Douglas. "On the Museum's Ruins." *October* 12 (Summer 1980): 41–57. <https://doi.org/10.2307/3397701>
- "Decreto 151/1989 por el que se regula la participación de la Comunidad Autónoma de Andalucía en la Exposición Universal de Sevilla 1992." *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* 51 (Junio 30, 1989): 2809–2810. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1989/51/boletin.51.pdf>
- "Decreto 59/1986 por el que se aprueban los Estatutos del Patronato de la Alhambra y Generalife." *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* 30 (Abril 10, 1986): 980–984. <https://www.>

- juntadeandalucia.es/boja/1986/30/boletin.30.pdf
- Deutsche, Rosalyn. "Agoraphobia." En *Evictions. Art and Spacial Politics*, 269–326. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Díaz Bringas, Tamara y Fernando López García. "Alianzas afectivas, efectos de excepción, Mar Villaespesa en conversación con Tamara Díaz Bringas y Fernando López García." *Revista Concreta* 5 (Primavera 2015): 20–38.
- El colectivo vírico, ed. *El descubrimiento del '92. Expo, Olimpiadas... La otra cara del espectáculo*. Barcelona: VIRUS Editorial, 1992.
- "El gobierno prohíbe la manifestación en contra de los eventos del 92." *ABC* (Sevilla), Marzo 31, 1992. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19920331-62.html>
- Equipo 28, ed. *Andalucía americana: edificios vinculados con el Descubrimiento y la Carrera de Indias*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1989.
- Expósito Prieto, Marcelo. "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español." En *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública N.º 1*, 113–129. San Sebastián, Barcelona, Sevilla: Arteleku, MACBA, UNIA, 2004.
- Fernández Cebrián, Ana. "Retablos de maravillas: ficciones contra el marketing de Estado y memorias democráticas del '92 en la coyuntura de la crisis en España." *Revista de Alces XXI Journal of Contemporary Spanish Literature & Film* 3 (2016-2017): 78–125.
- Fernández López, Olga. "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa." En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, 96–118. Madrid: This Side Up, 2013.
- Fernández Rubio, Andrés. "La Expo retira una instalación de arte por la que pagará cinco millones." *El País*, Mayo 1, 1992. [https://elpais.com/diario/1992/05/01/cultura/704671202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/05/01/cultura/704671202_850215.html)
- Godoy Vega, Francisco. *La exposición como colonización. Exposiciones de arte latinoamericana en el Estado español (1989-2010)*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.
- Guía Oficial de la Expo'92*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 92 (SEEU), 1992.
- Informe del desarrollo del anteproyecto*, 1992. A.BNV-MV.
- "Informe del proyecto de Agencia de Viaje para Intervenciones", 1992. A.BNV-MV.
- "La prensa mundial destaca el acto inaugural de la Expo de Sevilla." *El País*, Abril 22, 1992. [https://elpais.com/diario/1992/04/22/espana/703893620\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/04/22/espana/703893620_850215.html)
- Labrador Méndez, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal, 2017.
- Larumbe, María Ángeles. *Vindicación Feminista: una voz colectiva, una historia propia. Antología facsimil de textos (1976-1979)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Lebrero Stals, José, ed. *Tierra de Nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía de la Expo'92, 1992.
- Lippard, Lucy R. *The Lure of the Local. The Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: New Press, 1997.
- López Cuenca, Alberto. "El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los 80." *Revista de Occidente* 273 (Febrero 2004): 21–36.
- López Hernández, Isidro y Emmanuel Rodríguez López. *Financiarización, territorio y sociedad en la onda larga del capitalismo hispano (1995-2010)*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- Maddox, Richard. *The best of all possible islands: Seville's Universal Exposition, the New Spain and the New Europe*. New York: State University of New York Press, 2004.
- Maresca, Mariano. "La fragilidad de la historia." En *Intervenciones: proyecto de arte público del Pabellón de Andalucía*, editado por Mar Villaespesa, 20–37. Sevilla: Pabellón de Andalucía de la Expo'92, 1992.

*Operar en el límite: "Plus Ultra", una propuesta curatorial crítica dentro de la Expo'92*

- Marzo Pérez, Jorge Luis. "El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80." *Toma de partido. Desplazamientos* 6 (1995): 126–161.
- Marzo Pérez, Jorge Luis. "Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)." En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español N°2*, 57–122. San Sebastián, Barcelona, Granada, Sevilla: Arteleku, MACBA, Centro José Guerrero, UNIA, 2005.
- Marzo Pérez, Jorge Luis y Patricia Mayayo Bost. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Marzo Pérez, Jorge Luis y Jeffrey Swartz. "Censura en el arte." *ABC* [1992?]. A. BNV.MV.
- Mayayo, Patricia. "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo." En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2000*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 19–38. Madrid: This Side Up, 2013.
- Méndez Baiges, Maite. "Arte y activismo urbano en los ochenta: El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School." *Arte y Ciudad, Revista de investigación* 3, no. 1 (2013): 309–326.
- Navarrete, Inmaculada. "Rodríguez Almodóvar: 'Apuesto porque en el año 2000 tendremos unas Olimpiadas en Sevilla'." *ABC* (Sevilla), Julio 2, 1989.
- Ortiz, Carmen y Miren Eraso. "Editar en un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos *Figura, Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/International Art*." *Revista Sobre* 1 (2015): 90–116.
- Parejo School, Agustín. "El gusto es mío." *Diario* 16, Julio 14, 1992.
- Prohibido volar (disparan al aire)*. Dirigido por Julio Sánchez Veiga y Mariano Agudo Blanco. 1997; Sevilla: Intermedia Producciones, 2012. Vimeo. <https://vimeo.com/40755420>
- Quaggio, Giulia. "1992: la modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regeneradora de España." *Historia y Política* 35 (2016): 95–122. <https://doi.org/10.18042/hp.35.05>
- Sichel, Berta, ed. *Américas*. Sevilla: Pabellón de Andalucía de la Expo'92, 1992.
- "Una "cápsula del tiempo" en el conjunto monumental de la Cartuja." *ABC* (Sevilla), Octubre 12, 1992.
- V. García, Alejandro. "La Administración niega el permiso para tres proyectos del pabellón andaluz." *El País*, Junio 29, 1992.
- "Varios heridos al dispersar la policía una manifestación de punkis en Sevilla." *El País*, Abril 20, 1992. [https://elpais.com/diario/1992/04/20/espasa/703720809\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/04/20/espasa/703720809_850215.html)
- "Varios policías heridos en un enfrentamiento con 'punkis' en la plaza de San Marcos." *ABC* (Sevilla), Abril 20, 1992. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19920420-59.html>
- Vázquez, Joaquín. "Texto, tejido y confección en la producción contemporánea." En *SVQ. El arte contemporáneo desde Sevilla*, editado por Juan Ruesga, 23–35. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla y arte/facto, 2002.
- Vázquez, Joaquín. Entrevista personal con la autora. Sevilla, 6 de Marzo de 2018.
- Verdú Schumann, Daniel. *Crítica y pintura en los años ochenta*. Madrid: Universidad Carlos III, 2007.
- Verdú Schumann, Daniel. "Apología de la desmemoria: la pintura española de los ochenta." *Art i Memòria. Congreso Nacional de Historia del Arte* 17 (2008): 938–951.
- Villaespesa, Mar. "Síndrome de mayoría absoluta." *Arena Internacional del Arte* 1 (1989): 80–83.
- Villaespesa, Mar. "Querido Miguel." En *Acaeció en Granada*, de Miguel Benlloch, 7–23. Granada: Ciengramos, 2013.
- Villaespesa, Mar. Entrevista por correo electrónico con la autora, recibida el 29 de abril de 2018.
- Villaespesa, Mar y BNV Producciones. "El productor como productor." Presentación en el *Laboratorio Intercambios*, Museo Picasso de Barcelona, 2012.
- Ya son 525 años*. Dirigido por Bettina. Sevilla, 2017. Vimeo <https://vimeo.com/218438016>

# DESCRIPCIÓN CURATORIAL Y AUDIODESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE. UN ESTUDIO COMPARATIVO<sup>1</sup>

*Anna Wendorff*  
*Aneta Pawlowska*  
Universidad de Łódź

Data recepción: 2019-12-11

Data aceptación: 2020-02-01

Contacto autoras: [anna.wendorff@uni.lodz.pl](mailto:anna.wendorff@uni.lodz.pl); [aneta.pawlowska@uni.lodz.pl](mailto:aneta.pawlowska@uni.lodz.pl)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0829-6603>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2847-4403>

## RESUMEN

El artículo reflexiona sobre la traducción de la imagen en palabras. En la primera parte se enumeran las teorías que relacionan la imagen con la palabra, a continuación se acerca el tema de las audiodescripciones (descripciones verbales para las personas con deficiencia visual) de las obras de arte. En la parte práctica se compara la descripción curatorial y la audiodescripción de la Sala Neoplástica del Museo de Arte de Łódź para analizar cómo la situación de la recepción de la obra audiodescrita modifica la forma de su descripción. Asimismo se indican los cambios actuales en la percepción y escritura de las audiodescripciones de las obras de arte. Igualmente se toca el problema de la elección de la técnica adecuada, desde el punto de vista de los métodos contemporáneos del análisis de las bellas artes para la creación de las audiodescripciones.

Palabras clave: audiodescripción, descripción curatorial, arte, hermenéutica de la imagen, personas con deficiencia visual

## ABSTRACT

The article ponders the translation of an image into words. It begins by discussing theories combining the image with the word before assessing the issue of audio descriptions (verbal descriptions for people with visual impairments) of works of art. The practical part of the article presents a comparative study of curatorial description and audio description from the Neoplastic Room at the Museum of Art in Łódź, which analyses how the way in which the audio description of a piece is received influences the manner in which it is described. The article also describes ongoing changes in the perception and writing of the audio descriptions of artworks and addresses the problem of choosing a suitable technique for creating audio description from the standpoint of contemporary methods of analysing fine art.

Keywords: audio description, curatorial description, art, image hermeneutics, people with visual impairment



### Imagen y palabra. Pequeño esbozo teórico

Desde el punto de vista de la historia del arte, la descripción discursiva de una obra de arte es el inicio de un debate y un diálogo entre el crítico o teórico de arte que explica la obra y su destinatario. En contraposición a una simple descripción de inventario, este relato verbal es el único medio disponible para el análisis del “lenguaje” visual, por lo que el problema de traducir una imagen en palabras y la relación entre “lo expresado” y “lo visible” está constantemente presente en la reflexión metodológica sobre la práctica de una disciplina artística. La naturaleza fundamental de la reflexión “lingüística” sobre el arte la convierte en un punto de partida para el debate sobre la percepción del arte en las últimas décadas. Según la hermenéutica de la imagen, propuesta por Gottfried Boehm en la introducción a su texto programático: “[la hermenéutica] proviene de una fuente donde la experiencia visual de la imagen pasa al medio del lenguaje” (Boehm 2014, 16). Otros filósofos hermenéuticos y estéticos del siglo XX son Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur. Estos emplean el llamado círculo hermenéutico, una figura que describe la forma de entender e interpretar el texto y la imagen. Según esta figura, no se puede entender el todo sin entender el detalle, y el detalle no se puede comprender sin aludir al todo. Así, una interpretación eficaz de la obra consiste en un movimiento circular – del todo al detalle y del detalle al todo (Sochoń 1995, 226). Por otra parte, está la posición representada por Max Imdahl, el creador del concepto de la “icónica”<sup>2</sup> desarrollado en los años 70 y basado en la creencia de que la imagen no se constituye a través de la palabra. Según Imdahl, la especificidad del lenguaje visual reside en la visualización de verdades imposibles de expresar en el medio lineal del lenguaje natural. La imagen difiere indudablemente del texto y nunca es el equivalente exacto, porque “la imagen es el resultado de la condensación de significados que, en relación a cada información lingüística, representan la calidad de un nuevo tipo” (Imdahl 2009, 121). Sin embargo, la historia del arte debe esforzarse por acercar las palabras a las imágenes tanto como sea posible, mientras que la estructura de una obra de arte, que es

extremadamente compleja, debe ir acompañada de una reflexión discursiva igualmente compleja.

Otro problema que interesa a los historiadores del arte es la intermediación verbal omnipresente en la cultura contemporánea, “un perpetuo murmullo de comentarios estéticos” (Steiner 1991, 10) y “una locura mandarina del discurso secundario” (Ibid., 11), que puede verse no como un problema teórico o metodológico, sino como una amenaza real a la percepción directa de una obra de arte y a su experiencia; puesto que “infesta el pensamiento y la sensibilidad” (Ibid.), como nos convence George Steiner. Además, las numerosas convenciones lingüísticas entre las que se inscriben las metáforas conllevan también otros peligros, como una excesiva tendencia a la exaltación (a través de un lenguaje metafórico demasiado colorido) en las descripciones de las obras de arte. El lenguaje no es una herramienta pasiva. Aquí podemos recordar la frase frecuentemente citada de Wittgenstein: “Los límites de mi lengua son los límites de mi mundo” (Wittgenstein 1975, 22). Durante mucho tiempo, las investigaciones lingüísticas han asumido que “existe una relación específica entre el sistema lingüístico y la estructura de nuestras percepciones del mundo, y lo que es más: ese lenguaje modela nuestra cosmovisión y nuestra forma de pensar” (Barańczak 1977, 161). La historiadora de arte Maria Poprzęcka, al reflexionar acerca de la pregunta de “cómo hablar de arte”, llama la atención sobre el hecho de que:

*El lenguaje de la historia del arte no es sólo metafórico, sino que es inevitablemente catacrético. (...) El lenguaje de la historia del arte nos permite capturar una obra de arte solo a través del uso de formas de lenguaje “impuras”. Las obras y el lenguaje no existen independientemente unas de otras, como unidades “visuales” y “verbales” puras y diferentes. Sus relaciones se basan en la reciprocidad, no en la oposición. La naturaleza de su percepción es igualmente borrosa (Poprzęcka 2000, 38).*

Cabe señalar que la cuestión de la traducción de una imagen a su equivalente verbal ha sido durante mucho tiempo el centro de atención de los historiadores del arte, ya que sólo a través de la mediación verbal es posible intercambiar puntos de vista sobre una obra de arte.

### Audiodescripción de las obras de arte

Una ambigüedad que prevalece entre los especialistas en cuanto a cómo se puede y debe hablar de arte y de obras de arte, describiéndolas, profundiza en la dificultad de crear una descripción verbal clara y coherente adaptada a las necesidades de las personas con problemas de visión, es decir, la audiodescripción (AD). Definida como:

*Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de las técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe la persona que ve (Asociación Española de Normalización y Certificación 2005, 4).*

Un elemento importante del método de interpretación en la historia del arte, la semiótica de la imagen –esto es, el significado de la relación entre el signo (imaginación en la imagen) y la realidad– y la interpretación estructuralista de la imagen, así como la tradición del pensamiento europeo en general, es la atribución a la imagen de un papel secundario y, por tanto, la convicción de que la relación hermenéutica fundamental entre la palabra y el lenguaje necesita ser reconstruida adecuadamente. Esto es tanto más importante cuanto que algunos artífices de las audiodescripciones son partidarios de abstenerse de hacer comentarios y dar explicaciones, como por ejemplo Barbara Szymańska y Tomasz Strzyński, de la Fundación Audiodescripción (Fundacja Audiodeskrypcja), autores de los primeros estándares de creación de AD para producciones audiovisuales. Según estos, los principios básicos de la audiodescripción son: “1. Describe lo que se puede ver en la imagen. No interprete ni presente sus conclusiones, opiniones o motivos mientras describe” (Szymańska and Strzyński 2010, 22). Así, lo que para algunos audiodescriptores ya constituye una descripción completa, para un historiador del arte significa solo el comienzo de la interacción entre el receptor de la obra de arte y la obra misma, es decir, la separación de la percepción conceptual<sup>3</sup> de la visión realizada, que se aferra menos a la situación del

sujeto, y libera asociaciones visuales sueltas relacionadas con la representación contenida en la imagen. El ya mencionado Imdahl plasma esta distinción en la fórmula conceptual de “reconocer y ver la visión” (Bryl 1993, 68). Según este enfoque, “ver la visión” se aleja del lenguaje, porque es algo que se realiza solo en el acto de mirar. Al mismo tiempo, es la forma de la visión que les falta a las personas con discapacidad visual. Este tipo de visión no declara ni interpreta, sino que implica al espectador en un determinado proceso, basado no en la percepción de lo visible, sino ante todo en “la emergencia de lo visible, dentro de los límites del margen de maniobra que tiene el artista. Una imagen se convierte en un mundo para el ojo que se extiende más allá de los espacios conocidos de forma empírica” (Boehm 2014, 125).

### Descripción curatorial versus audiodescripción en el ejemplo de La Sala Neoplástica del Museo de Arte de Łódź

En esta parte, las observaciones teóricas se ilustrarán con dos descripciones de la Sala Neoplástica del Museo de Arte de Łódź (Muzeum Sztuki w Łodzi), Polonia: una descripción de una historiadora del arte, Janina Ładnowska, que se creó a finales de la década de 1980 como una descripción curatorial; y una audiodescripción que se creó como resultado de una investigación realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Łódź en el año académico 2013-2014 para las personas ciegas y con visión parcial.

En primer lugar, la Sala Neoplástica es una obra de arte integral, una síntesis plástica del arte, según el “manifiesto” de De Stijl (Doesburg and Eesteren 1923, 91–92). Es por ello que su descripción, que utiliza principalmente relaciones espaciales y relaciones geométricas, es un buen ejemplo de cómo la experiencia visual de una imagen pasa al medio del lenguaje. En el apéndice presentamos una audiodescripción completa de la Sala Neoplástica (Apéndice 1), y luego la comparamos con fragmentos (debido al tamaño del discurso, en comparación con la AD tres veces más larga) de la descripción de Ładnowska, que se publicó por primera vez en 1991 (Ładnowska 1991, 71–81).

La descripción de la sala fue elaborada por estudiantes de Historia del Arte de la Universidad de Łódź durante un curso universitario relacionado con el arte del siglo XX, y fue realizada en el semestre de verano del año académico 2013-2014 por la Prof. Aneta Pawłowska. Las clases se impartieron *in situ*, es decir, en el Museo de Arte de Łódź (ms<sup>1</sup>). Los ocho estudiantes del curso participaron en talleres especializados preparados para ellos por los empleados del Museo Nacional de Varsovia (Muzeum Narodowe w Warszawie), el Museo de Arte de Łódź, y la Galería Zachęta de Varsovia (Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki). También se organizaron consultas adicionales con metodólogos de la Universidad de Łódź (por ejemplo, de la Facultad de Filología). El objetivo del proyecto era que los estudiantes crearan descripciones de exhibiciones particularmente valiosas del Museo de Arte de Łódź en base a las encuestas realizadas previamente en la Asociación Polaca de Invidentes del Distrito de Łódź (Polski Związek Niewidomych Okręg Łódzki), acerca de la percepción de las artes visuales por los ciegos. Además, las frecuentes visitas al museo incrementaron el conocimiento práctico de los estudiantes sobre las tareas del museo de arte contemporáneo. Por iniciativa propia, los estudiantes consultaron electrónicamente las descripciones realizadas con Barbara Szymańska, de la Fundación Audiodescripción (Fundacja Audiodeskrypcja). A la presentación de las descripciones asistieron expertos, personas ciegas, consultores de otros proyectos, p. ej. "Susurros" (Podszepty) del Museo del Palacio de Herbst (Muzeum Pałac Herbst) en Łódź, así como Robert Więckowski,

de la Fundación Cultura sin Barreras (Fundacja Kultury bez Barrier). Cabe destacar que, a pesar de la continua discusión entre los centros de audiodescriptores de Białystok (Fundación Audiodescripción, "escuela bialostocka", enfoque objetivo) y Varsovia (Fundación Cultura sin Barreras, "escuela varsovia", enfoque subjetivo), tanto las personas ciegas como los representantes de las fundaciones, Robert Więckowski y Barbara Szymańska, se mostraron satisfechos con las descripciones realizadas por los estudiantes. La presentación de las descripciones tomó la forma de lecturas en voz alta en el espacio del museo. Los vivos comentarios de los evaluadores del proyecto despertaron relaciones espaciales expresadas en pasos, que no resultaron ser lo suficientemente precisas; igualmente las observaciones se dirigieron hacia el tono de voz y el ritmo de dicción de los estudiantes, ya que leían las descripciones a un ritmo demasiado rápido. La descripción no se grabó, por lo que no adquirió la llamada "etiqueta verbal de objeto presentado" (Szymańska 2015, 14), que incluiría las dimensiones de la sala en metros. Cabe destacar que ninguno de los alumnos había trabajado antes en las audiodescripciones, y que el curso académico de 30 horas, complementado con consultas con personas con discapacidad visual, era la única fuente de su conocimiento.

Veamos, por tanto, las similitudes y diferencias entre las dos descripciones, la audiodescripción y la descripción del museo, para analizar cómo la situación de la recepción de una obra audio-descrita cambia la forma en que se la describe.

Tabla 1: Audiodescripción y extractos de la descripción curatorial de la Sala Neoplástica

AD de la Sala Neoplástica (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 62-63)	Descripción del curador de la Sala Neoplástica (Ładnowska 2015, 332-336)
<p><b>Nota histórica:</b></p> <p>La Sala Neoplástica es un espacio expositivo de vanguardia diseñado por Władysław Strzemiński para obras recogidas en la década de 1930, que co-creó la Colección Internacional de Arte Moderno del grupo "a.r.". La sala fue inaugurada en 1948, y posteriormente en 1960, cuando fue reconstruida después de su desmantelamiento durante la época del realismo socialista (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 62).</p>	<p>En 1945, Władysław Strzemiński donó al Museo de Arte todas sus obras más importantes, desde sus primeras composiciones post-suprematistas, pasando por composiciones unistas, composiciones arquitectónicas, paisajes marítimos y de Łódź, hasta sus ciclos de dibujo en tiempos de guerra (las obras posteriores fueron transferidas a medida que se fueron creando). Katarzyna Kobra también donó sus composiciones espaciales de metal, que sufrieron graves daños durante la guerra. Fueron preservadas bajo su dirección por Bolesław Utkin. En 1946, el Museo trasladó sus colecciones al antiguo palacio de Maurycy Poznański (arquitecto Adolf Seligson, 1896). En la segunda planta del palacio, el director del Museo Marian Mnich diseñó una exposición de arte moderno polaco e internacional con una disposición sistemática y estilística. (...) El punto focal era la Sala Neoplástica diseñada por Władysław Strzemiński en 1948 por orden del director Marian Mnich. Strzemiński contó con la asistencia de Bolesław Utkin, y el proyecto fue implementado por Władysław Górski (un artesano, estudiante de preguerra de Strzemiński en la Escuela Vocacional Suplementaria No. 10) (Ładnowska 2015, 332).</p> <p>Inaugurada cuatro años antes de la muerte del autor, la Sala Neoplástica recapitulaba las ideas de la nueva arquitectura, que aún no se habían materializado en la práctica. (...) En la década de 1940, Strzemiński no había pintado desde hacía mucho tiempo ni composiciones arquitectónicas ni unísticas, mientras que "la integridad de la pintura abstracta" lo llevó a la enseñanza en la Escuela Superior de Artes Plásticas (siglas polacas PWSSP) en Łódź (Ładnowska 2015, 336).</p>
La sala tiene una planta rectangular con el ala izquierda alargada (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 62).	La sala (...) está situada en una planta rectangular, 5,28 m x 9,60 m x 4,20 m (altura). Los muros más largos están situados al oeste y al este, los más cortos al norte y al sur (Ładnowska 2015, 332).
En las paredes y el techo, hay pintados rectángulos de varios tamaños en colores básicos (rojo, amarillo, azul) y neutros (blanco y negro) (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 62).	Las paredes y el techo están divididos en planos utilizando colores básicos- rojo, azul, amarillo - y neutros - blanco y negro (...) (Ładnowska 2015, 332).
Delante de ti, se halla la esquina izquierda de la habitación, que al final está truncada. Hay una gran ventana rectangular con dieciséis cristales y un amplio alféizar (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 62).	La ventana situada en una pared diagonal está representada por los colores rojo, negro, blanco y amarillo, encima de la ventana - plano gris (Ładnowska 2015, 333).
A la derecha de la ventana hay una parte redondeada y convexa de la pared (...) (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 62).	La pared sur está redondeada (Ładnowska 2015, 332).
En el centro del techo, hay una claraboya dividida en doce cuadrados (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 62).	En el centro del techo hay una claraboya (Ładnowska 2015, 332).
Frente a ellas, cuatro esculturas de Katarzyna Kobra están colocadas sobre paralelepípedos de vidrio (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 63).	Los pedestales de esculturas de vidrio están a la misma altura que una franja negra, horizontal, inferior, que subraya los colores y la espacialidad de la composición (Ładnowska 2015, 333).
En la pared de la derecha hay siete pinturas colgadas a una distancia de medio metro. (...) A la derecha, la primera, <i>Contracomposición XV</i> de Theo von Doesburg. Al lado la <i>Composición</i> de Sophie Taeuber-Arp. Frente a ellas se encuentra la escultura <i>Composición Espacial (3)</i> . Sigue 2 pasos, a la derecha se encuentra la pintura <i>Composición</i> de Taeuber-Arp. Frente a ella la escultura de Kobra <i>Composición espacial (2)</i> (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 63).	Los autores de las pinturas expuestas en la Sala Neoplástica son artistas directamente relacionados con el grupo y la revista <i>De Stijl</i> , además de pertenecer a un círculo bastante amplio de simpatizantes. Los rasgos comunes de las pinturas son las formas geométricas abstractas, el uso de colores básicos y neutros (...), la ortodoxia de lo vertical y lo horizontal se difumina por la dinámica de las líneas diagonales de van Doesburg, círculos y líneas diagonales en las composiciones de Sophie Taeuber-Arp, rombos en <i>Composición - figura humana</i> de Huszár, arcos en Henryk Stażewski. A pesar de estas características colaterales, las imágenes forman un todo unificado. Los coloridos planos de imágenes se "transfieren" a las coloridas superficies de paredes y esculturas, y el espectador que está en el medio de este espacio participa en la creación de un "Gesamtkunstwerk" específico que genera tensiones enérgicas (Ładnowska 2015, 334).

En cuanto a la información histórica, en el caso de la AD aparece al principio de la descripción, separándose de la descripción detallada, que es concisa y simple, usa la voz pasiva y las frases impersonales. Sin embargo, la descripción museográfica es muy detallada (abarca desde el origen de la formación de la colección museográfica), utiliza terminología especializada del periodo de la historia del arte pertinente, por ejemplo las tendencias de la pintura abstracta (postsuprematismo, unismo, etc.), predominando aquí las formas personales y la voz activa. Tiene una construcción de cierre, ya que aparece al principio y al final de la descripción.

En la AD detallada sólo se hacía una aproximación de la forma de la sala ("una planta rectangular con el ala izquierda alargada"), dado que el resto de los datos se encontraban en la "etiqueta verbal", mientras que en la descripción de Ładnowska, a parte de la forma, se daban también las medidas exactas de la longitud, la altura y el ancho. Estas diferencias se deben, sin lugar a dudas, a las directrices de ahorro de palabras en las audiodescripciones.

La superficie cromática en ambas descripciones posee una característica bastante similar, ya que se trabaja con colores básicos y neutros, representativos de neoplasticismo. Observamos la diferencia en la estructura de las frases, simplificadas en el caso de la audiodescripción: "En las paredes y el techo, hay pintados rectángulos de varios tamaños en colores...", frente a "Las paredes y el techo están divididos en planos utilizando colores...".

En la AD se describe la posición de la ventana con ayuda de una esquina truncada de la sala, en la de Ładnowska aparece una pared diagonal, un concepto difícil de comprender, especialmente para una persona ciega de nacimiento, para la que una "esquina truncada" es algo más tangible y fácil de imaginar, según dicen las encuestas. La audiodescripción se centra en una posición más precisa de la ventana, así como su forma y aspecto ("gran ventana rectangular con dieciséis cristales y un amplio alféizar"), ya que los audiodescriptores se dieron cuenta de que esta aclaración hace más fácil la visita de los receptores con deficiencias visuales, dirigiendo la atención de las personas con baja visión<sup>4</sup> hacia la poten-

cial fuente de luz y facilitándoles que imaginen los reflejos de los rayos del sol en la estancia. La descripción de Ładnowska se refiere sobre todo a los elementos plásticos, los colores ("La ventana [...] está representada por los colores rojo, negro, blanco y amarillo, encima de la ventana - plano gris"), que son una pieza clave para concebir a Władysław Strzemiński.

En la siguiente descripción audiodescriptiva el efecto de la pared redondeada se ve reforzado por su convexidad ("una parte redondeada y convexa de la pared" versus "La pared sur está redondeada"). Como sabemos las personas ciegas conocen el mundo en mayor medida a través del tacto y los artistas se esfuerzan en acercarlos su arte por este medio. Cabe mencionar el proyecto en blanco y negro "Tocando la fotografía" (Dotykając fotografii) del año 2017 de Rafał Kuszpyt, en el que el autor se dio a la tarea de convertir su obra fotográfica en un bajorrelieve. Hizo convexos los negros y cóncavos los blancos en diferente medida según las tonalidades, de forma que una persona con disfunción visual pudiera "sentir" los clarososcuros.

La construcción de vidrio es aproximada en ambas descripciones<sup>5</sup>, en la AD sólo se ha detallado el aspecto usando figuras geométricas ("doce cuadrados"); de forma similar a la siguiente descripción, en la que se describe los pedestales como "paralelepípedos". Aquí de nuevo observamos que Ładnowska pone el acento sobre todo en los colores de la composición ("una franja negra", "subraya los colores"), mientras que la audiodescripción se centra en la forma. El énfasis en los colores básicos y neutros que hace un historiador del arte profesional es el resultado del amplio conocimiento de los colores precedentes para la teoría del neoplasticismo, algo que según han reconocido los audiodescriptores, no tendrá mayor importancia para los receptores que tienen menos conocimientos de historia del arte.

Si hablamos de los cuadros en la AD de la Sala Neoplástica, estos solo se mencionan. Cabe destacar que el proyecto audiodescriptivo de la Cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Łódź, a excepción de la descripción general de la Sala Neoplástica, abarcaba también cuatro obras de dicha sala, que fueron descritas de forma individual detalladamente, *Contracomposición XV* de



Doesburg, *Composición unista 11* de Strzemiński, *Composición de tres equivalentes* de Vantongerloo y *Cuadro abstracto II* de Stażewski. Vemos también que en la audiodescripción los cuadros han sido "intercalados" con las esculturas, lo que se debe a que la descripción se hace por orden de la visualización de estas ("a la derecha", "al lado", "delante de ti") y está ligada a las así llamadas audiodescripciones guiadas, que se usan para moverse por el museo (ej. "da dos pasos", "sigue 2 pasos"). Además esto se puede aplicar también al orden en que se describe toda la Sala Neoplástica, por ejemplo, la pared diagonal se describe antes de la pared redondeada, al contrario de lo que sucede en la descripción de Ładnowska. También se describe la relación espacial de los cuadros ("una distancia de medio metro"), de modo que la persona con discapacidad visual pueda imaginarse su colocación. Destaquemos que desde el punto de vista de un historiador de arte o de un traductor es curiosa la forma en que se construyen frases sencillas, sin doble sentido, donde la narración de la descripción es lineal, de modo que el invidente se pueda orientar sobre el aspecto de cierto objeto, cuadro, espacio o forma arquitectónica.

Sin embargo, el curador "entrelaza" la descripción de los cuadros con el contexto cultural ("artistas directamente relacionados con el grupo y la revista 'De Stijl'"); recordemos que en la audiodescripción este únicamente se menciona en la primera parte: la nota histórica. Ładnowska utiliza un lenguaje más bien especializado ("Gesamtkunstwerk") y metafórico ("se difumina por la dinámica de las líneas diagonales...", "Los coloridos planos de imágenes se 'transfieren' a las coloridas superficies de paredes y esculturas"), hace referencia a todos los cuadros al mismo tiempo, señala los elementos que los unen ("Los rasgos comunes de las pinturas son..."), interpretándolos de esta manera y aclarando el espacio descrito. En la audiodescripción tenemos un lenguaje seco, preciso, matemático ("siete pinturas", "medio metro"), los pasos contados y "medidos", libre de cualquier interpretación. La filosofía más cercana al origen de esta audiodescripción sería por lo tanto la llamada "escuela bialostocka", aunque así como hemos dicho antes, tanto la Fundación Audiodescripción como la Fundación Cultura sin Barreras estuvieron in-

volucradas en su proceso de creación y ambas la aceptaron. Preguntémosnos también si existiría la posibilidad de aprovechar la descripción de Ładnowska, o en un contexto más amplio la descripción del curador en general, para crear una audiodescripción. Sin lugar a dudas, serviría como punto de partida para futuros trabajos, ya que podríamos utilizar solo algunos fragmentos que deberían ser adaptados a las necesidades de las personas con discapacidad visual. Aún más cercana a la audiodescripción es la descripción conocida como tarjeta de catálogo o de inventario del objeto, la cual podría desempeñar el papel de una AD objetiva, una vez adaptado el texto a la percepción de las personas con discapacidad visual, agregando información sobre las relaciones espaciales, entre otras cosas.

### **Audiodescripción de las obras de arte. Nuevos enfoques**

En los últimos años observamos cambios en la forma de audiodescribir las obras de arte. Cada vez más el audiodescriptor se aleja de una audiodescripción objetiva para mostrar las emociones y sentimientos de tal forma que el receptor minusválido sienta el placer estético. En tal sentido la audiodescripción se está acercando a la descripción curatorial en dos aspectos: usa conscientemente los tropos literarios y proporciona más información explicativa del contexto de la historia de arte.

Las encuestas del año 2013 tituladas "El arte que (no) se puede ver" (Sztuka [nie] do zobaczenia), en las que participaron 210 personas invidentes y con baja visión (Figiel and Więckowski 2014, 73–83), señalaron que para el 31% de los encuestados la finalidad primordial de una visita al museo es la experiencia estética, la estimulación de la imaginación y las emociones relacionadas con el contacto con los artefactos; mientras que para el 30% de los encuestados la clave era el correcto conocimiento de las obras de arte. Aparte de esto, la mayoría de las personas con incapacidad visual (75,8%) declara que conocería la obra de arte, si además del aspecto de la pieza, se describiese también sus componentes más importantes y el contexto de su origen, lo que señala expresamente la necesidad de colocar

las audiodescripciones dentro del discurso de la historia del arte.

Desde el año 2013 se han realizado sucesivos estudios en la universidad de Łódź que muestran que los estudiantes de historia de arte que se apoyan en el conocimiento adquirido durante sus estudios y la formación sobre creación de AD son capaces de elaborar audiodescripciones completamente satisfactorias para una persona con discapacidad visual, uniendo de forma natural en sus descripciones los elementos de historia de las teorías artísticas. Estas descripciones, de manera más o menos consciente, utilizan un método hermenéutico para analizar la obra de arte tal y como lo concebía Hans-Georg Gadamer, tomando en cuenta que el sujeto (en nuestro caso el audiodescriptor) no puede interpretar el texto ni el cuadro partiendo de una posición neutral de cero, carente de cualquier expectativa, y que la experiencia estética (que es la esencia del contacto con la obra de arte) está ligada al juego libre del intelecto y la imaginación (Gadamer 1979, 148), uniendo la capacidad de crear cuadros con la capacidad de entender. Sobre todo, la interpretación de Gadamer destaca el significado de la dimensión simbólica y la alusión en las obras de arte. Por eso parece imposible y tal vez infundada la idea de eliminar de la AD las expresiones subjetivas o un lenguaje ligeramente más locuaz. Según la opinión de las autoras, tal descripción puede facilitar lo que se conoce como concretización estética de la obra de arte (Ingarden 1966, 141).

Subrayemos también que hay autores, como Izabela Künstler-Zawisza, que empiezan a considerar la AD más en las categorías de la narración que estricta descripción, opinando que detenerse en la superficie de la imagen y “lo que se ve” impide escribir una audiodescripción atractiva, pictórica e interesante (Künstler-Zawisza 2017). Otros, como por ejemplo Agnieszka Szarkowska y Piotr Wasylczyk, partiendo del cine de autor, crean audiodescripción de autor aplicada a ese tipo de películas (Szarkowska and Wasylczyk 2014, 48-62), en la que se trataría de reflejar la visión propia de los creadores del séptimo arte, sobre todo del director-autor (Ibid., 48), a través de tales métodos y técnicas como: la interpretación subjetiva, las alusiones al lenguaje filmi-

co, las expresiones poéticas, las metáforas, las comparaciones, la descripción de las emociones de los protagonistas, los neologismos, el uso del lenguaje coloquial o/y del idiolecto del autor de la película (Ibid., 49). Basándose en la audiodescripción de autor para las películas se creó la audiodescripción de autor para las obras de arte, en las que se trataría de representar la visión del pintor o escultor; etc. Tentativas de este tipo las hizo Beata Jerzakowska en su manual de lengua polaca con la audiodescripción de las 70 reproducciones de obras de arte, titulado *Escuchar a los cuadros* (Postuchać obrazów) (Jerzakowska 2016), lo que a continuación describió en su doctorado “Audiodescripción de la pintura - determinantes del género y sus realizaciones textuales” (Audiodeskrypcja malarstwa – wyznaczniki gatunku i ich realizacje tekstowe) (Jerzakowska 2018). Las audiodescripciones de esta autora tienen un carácter subjetivo y emocional, usan diferentes figuras literarias (epítetos, preguntas retóricas, metáforas, etc.) que potencian la carga emocional del texto, beben de la poesía, emplean los elementos efrásticos, también se sirven de buen grado del lenguaje de las bellas artes, traducen la simbología de las obras de arte y presentan las interpretaciones o las sugerencias interpretativas de las obras. En las grabaciones de las AD, aparte de las palabras, podemos oír también los sonidos y la música en el fondo que armoniza con el texto de la audiodescripción. Estas audiodescripciones procuran en su forma de ser acercarse a las bellas letras, a los textos artísticos. Si se trata del lenguaje, con frecuencia usan el presente histórico y las formas personales para que el receptor se involucre más en la obra (Ibid., 338-379).

Se sigue trabajando asimismo en potenciar la conjunción de la audiodescripción con las sensaciones percibidas por otros sentidos y el uso más avanzado de las nuevas tecnologías siempre con el fin de hacer el arte más accesible y aguzar los sentimientos estéticos de las personas con deficiencia visual.

### A modo de conclusión

Los estudios sobre la audiodescripción son interdisciplinarios por su propia naturaleza. Las autoras, al cotejar las experiencias concernientes a la traducción de la imagen en la palabra (tema

tan discutido en las teorías estéticas modernas), así como de la relación entre lo visual y lo verbal con la labor de traducción y la experiencia museística, querrían señalar ciertas regularidades en la creación de audiodescripciones de obras de arte.

Reflexionando sobre el problema de la selección de un método adecuado para la creación de una audiodescripción, desde el punto de vista de los métodos contemporáneos de análisis de las obras de arte, debemos más bien quedarnos en

el ámbito de la hermenéutica antes que examinar la tarea del audiodescriptor en el contexto del método icónico de Max Imdahl, ya que en este caso cualquier traslación de una imagen a lenguaje verbal estaría de antemano condenada al fracaso. El creador de la AD debería tener en cuenta el hecho de que "El lenguaje (...) del arte no es sólo metafórico, sino que es inevitablemente catacrético" (Poprzęcka 2000, 38); simultáneamente, debería rechazar "una locura mandarina del discurso secundario" (Steiner 1991, 11).

## NOTAS

<sup>1</sup> Las autoras del presente texto ya han trabajado este tema en otro artículo presentado en la revista *Przekładaniec* que fue escrito en lengua polaca. Para mayor detalle véase: (Pawłowska and Wendorff 2017, 86-106).

<sup>2</sup> Icónica: método de investigación que Imdahl desarrolló en los años 70. Se inscribe dentro de la corriente de la hermenéutica, sin embargo, la icónica significa una mejor comprensión de una obra de arte. Llama la atención sobre la combinación de forma y contenido, ya que una obra de arte es un fenómeno visual. La icónica ve las relaciones formales, como por ejemplo la tensión direccional y las líneas. Proporciona una perspectiva que recurre a la imagen como medio, es decir, muestra lo que es irremplazable en la imagen. Según el icono, la visión física (reconocer) y la visión formal (ver) se complementan entre sí, llevando a la visión de un orden superior, cuyos significados van más allá de la experiencia visual práctica. El icono no busca un valor simbólico.

<sup>3</sup> Esta percepción puede estar contenida en el lenguaje y en los conceptos, es decir, descrita.

<sup>4</sup> Con base en el *Informe sumario sobre el diagnóstico de los servicios prestados en materia de rehabilitación social para personas discapacitadas en Polonia* (Zbioczy raport z diagnozy świadczonych usług z zakresu rehabilitacji społecznej dla osób niepełnosprawnych w Polsce), se concluye que las personas completamente ciegas son solo el 5% de la población con discapacidad visual, para el resto de los receptores de las AD la información sobre la fuente de luz es importante (Kaczmarek 2011, 5).

<sup>5</sup> Los estudiantes no conocían la descripción de Ładnowska durante el ejercicio de la audiodescripción, de ahí que no fuera tomada en cuenta en el momento de su elaboración.

<sup>6</sup> La sala es estrecha con un camino de alfombra de fieltro, de ahí que los audiodescriptores pensaron que no había necesidad de describir el movimiento izquierda/derecha, sin embargo, el problema señalado por las personas invidentes era la diferencia del tamaño

de los pasos. Para compensar este inconveniente es imprescindible aplicar un sistema de localizadores precisos (p. ej. a través de una red de *beacons* y una aplicación móvil) o caminos que guíen a los invidentes, algo que en la antigua tela de la Sala Neoplástica es imposible.

## APÉNDICE

La Sala Neoplástica

Nota histórica: La Sala Neoplástica es un espacio expositivo de vanguardia diseñado por Władysław Strzemiński para obras recogidas en la década de 1930, que co-creó la Colección Internacional de Arte Moderno del grupo "a.r.". La sala fue inaugurada en 1948, y posteriormente en 1960, cuando fue reconstruida después de su desmantelamiento durante la época del realismo socialista.

Descripción detallada:

Estás frente a la Gran Sala Neoplástica.

Da cinco pasos.

Ahora estás dentro de la habitación.

La sala tiene una planta rectangular con el ala izquierda alargada.

Estás parado sobre una alfombra negra que corre a lo largo de la mitad de la habitación.

En las paredes y el techo, hay pintados rectángulos de varios tamaños en colores básicos (rojo, amarillo, azul) y neutros (blanco y negro).

A la derecha hay un amplio pasillo que conduce a la siguiente exposición.

Gira a la izquierda.

En la pared de la izquierda hay colgados tres cuadros.

Delante de ti, se halla la esquina izquierda de la habitación, que al final está truncada. Hay una gran ventana rectangular con dieciséis cristales y un amplio alféizar.

A la derecha de la ventana hay una parte redondeada y convexa de la pared, y junto a ella hay un pasadizo a la Sala Neoplástica Menor.

En el centro del techo, hay una claraboya dividida en doce cuadrados.

En la pared de la derecha hay siete pinturas colgadas a una distancia de medio metro. Frente a ellas, cuatro esculturas de Katarzyna Kobra están colocadas sobre paralelepípedos de vidrio. Los pedestales tienen una altura de aproxi-

madamente 1 metro. A la derecha, la primera, *Contracomposición XV* de Theo von Doesburg. Al lado la *Composición* de Sophie Taeuber-Arp. Frente a ellas se encuentra la escultura *Composición Espacial* (3). Sigue 2 pasos, a la derecha se encuentra la pintura *Composición* de Taeuber-Arp. Frente a ella la escultura de Kobra *Composición espacial* (2).

Da 2 pasos más -A la derecha, la *Composición* de Jean Helion.

Entre ella y la siguiente pintura - la escultura de Kobra, *Composición Espacial* (4).

En el lado izquierdo, en la pared opuesta, se encuentra el *Cuadro Abstracto II* de Stażewski.

Dos pasos más allá: a la derecha, Georges Vantongerloo *Composición de tres equivalentes*.

Entre esta obra y la siguiente pintura, *Composición espacial* de Kobra (6).

A la izquierda, en la pared opuesta, está la *Composición* de Stażewski

Dos pasos más adelante: a la derecha, el cuadro de Vilmos Huszár, *Composición - Figura humana*.

A la izquierda, en la pared opuesta, la *Composición textual* de Stażewski.

Frente a él se encuentra un cuadro de Vilmos Huszár, *Composición*.

Da dos pasos y gira en el sentido de las agujas del reloj.

Enfrente el último cuadro - Kobra, *Composición Abstracta*.

Da dos pasos y gira a la izquierda.

Frente a ti, la entrada a la Sala Neoplástica Menor.

Después de 5 pasos estarás dentro del Pequeño Cuarto Neoplástico.

Es rectangular con una esquina inferior izquierda truncada.

A la izquierda hay una ventana.

En el centro del techo una claraboya cuadrada.

A las 11 a.m. el trabajo de Strzemiński.

A la derecha se encuentra la *Composición unista 11* de Strzemiński.

A la izquierda, sobre el fondo de la ventana, una escultura de Kobra.

Delante de ti hay un pasaje a la próxima exposición (Pawłowska and Sowińska-Heim 2016, 62-63).

## REFERENCIAS

- Asociación Española de Normalización y Certificación. Norma UNE 153020. *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR, 2005.
- Barańczak, Stanisław. "Problematyka funkcji perswazyjnej tekstów literackich i paraliterackich w świetle tezy Semantyki Ogólnej." *Studia Polonistyczne* 4 (1977): 155-165.
- Boehm, Gottfried. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, edited by Daria Kołacka. Translated by Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik. Kraków: Universitas, 2014.
- Bryl, Mariusz. "Płaszczyna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki." *Atrium Quaestiones* VI (1993): 55-85.
- Doesburg, Theo van, and Cornelis van Eesteren. "Tot een beeldende Architectuur." *De Stijl* VI, no. 6/7 (1923): 91-92.
- Figiel, Wojciech, and Robert Więckowski. "Sztuka (nie) do zobaczenia: badanie preferencji odbiorców audiodeskrypcji do dzieł sztuki za pomocą metod ilościowych." *Komunikacja Specjalistyczna. Communication for Special Purposes. Fachsprachen kommunikation. Professionalnaja komunikacija* VIII (2014): 73-83.
- Gadamer, Hans-Georg. *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, edited by Krzysztof Michalski. Translated by Małgorzata Łukasiewicz, Krzysztof Michalski. Warszawa: PIW, 1979.
- Imdahl, Max. "Giotto: z zagadnień ikonicznej struktury sensu." In *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów, Artium Quaestiones*, edited by Mariusz Bryl, Piotr Juszkiewicz, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, 111-138. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.
- Ingarden, Roman. *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.
- Jerzakowska, Beata. "Audiodeskrypcja malarstwa – wyznaczniki gatunku i ich realizacje tekstowe." PhD diss., Adam Mickiewicz University, 2018.
- Jerzakowska, Beata. *Posłuchać obrazów*. Poznań: Wydawnictwo Rys, 2016.
- Kaczmarek, Beata M., ed. *Zbińczy raport z diagnozy świadczonych usług z zakresu rehabilitacji społecznej dla osób niepełnosprawnych w Polsce*. Warszawa: Fundacja Batorego, 2011.
- Künstler-Zawisza, Izabela. *Audiodeskrypcja jako narracja. Zastosowanie analizy filmu oraz analizy jego percepcji w pisaniu i nauczaniu audiodeskrypcji*. Warszawa, 2017.
- Ładnowska, Janina. "Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi." In *Miejsce sztuki. Museum - Theatrum Sapientiae, Theatrum Anima-bile*, edited by Zespół kustoszy Muzeum Sztuki w Łodzi, 71-81. Łódź: Muzeum Sztuki, 1991.
- Ładnowska, Janina. "Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi." In *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, vol. 1, edited by Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska, 326-342. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.
- Pawłowska, Aneta, and Anna Wendorff. "Obraz – opis – symulakrum." *Przekładaniec* 35 (2017): 86-106.
- Pawłowska, Aneta, and Julia Sowińska-Heim. *Audiodeskrypcja dzieł sztuki. Metody, problemy, przykłady*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016.
- Poprzęcka, Maria. *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Sochoń, Jan. "Hermeneutyka – wstępne rozpoznania." *Warszawskie Studia Teologiczne* VIII (1995): 219-232.
- Steiner, George. *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1991.
- Szarkowska, Agnieszka, and Piotr Wasylczyk. "Audiodeskrypcja autorska." *Przekładaniec* 28 (2014): 48-62.
- Szymańska, Barbara. *Rekomendacje dotyczące udostępniania instytucji muzealnych osobom z niepełnosprawnością wzroku i tworzenia audiodeskrypcji do dzieł plastycznych*. Warszawa:



Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, 2015.

Szymańska, Barbara, and Tomasz Strzymiński. *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do pro-*

*dukcji audiowizualnych*. Białystok: Fundacja Audiodeskrypcja, 2010.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 1975.

# LA ARQUITECTURA TEATRAL DEL SIGLO XVIII. EL CASO DE BURGOS Y EL PROYECTO DE FERNANDO GONZÁLEZ DE LARA

*M.ª José Zaparaín Yáñez*  
*René J. Payo Hernanz*  
Universidad de Burgos

Data recepción: 2019-10-29

Data aceptación: 2020-02-01

Contacto autores: [mjzaparain@ubu.es](mailto:mjzaparain@ubu.es); [rpayo@ubu.es](mailto:rpayo@ubu.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1443-4964>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2502-8598>

## RESUMEN

La arquitectura teatral vivió un gran proceso de renovación en la España del siglo XVIII. Para ello se tomaron como modelo los tratados arquitectónicos franceses e italianos del momento. Algunos notables personajes e instituciones de la política y la cultura, como el conde de Aranda o Jovellanos y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, impulsaron esta reforma. Este proceso de renovación de la arquitectura teatral no solo se desarrolló en la capital del reino sino también en las capitales de provincia como Burgos. En esta ciudad se trató a lo largo del siglo XVIII de construir un nuevo teatro acorde a los nuevos planteamientos estéticos ilustrados. Para ello, se encargó a Fernando González de Lara un proyecto de nuevo teatro en el que se tomaron como modelo al tratadista español Bails y al francés Patte y cuyos dibujos se conservan en el Archivo Histórico Nacional. Este teatro no se ejecutó por problemas económicos. La reclamación de los honorarios de González de Lara dio lugar a un cruce de correspondencia entre instituciones que nos permite entender la consideración que tenía el trabajo de los arquitectos en el siglo XVIII.

Palabras clave: Arquitectura teatral ilustrada, Burgos, González de Lara

## ABSTRACT

Spain's theatres underwent major architectural renewal in the 18th century. French and Italian architectural treatises of the time were used as a model, and the leading political and cultural characters and institutions of the day, among them the Count of Aranda, Jovellanos and the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, promoted the process of renovation. It played out in the capital of the kingdom and in provincial cities such as Burgos, which tried throughout the 18th century to build a new theatre in line with the new aesthetic approaches. Fernando González de Lara was commissioned with the task of building a new theatre for Burgos. The project was modelled on the treatises written by the Spaniard Bails and Frenchman Patte and its drawings are kept at the National Historical Archive. Financial problems prevented it from ever being built. Gonzalez de Lara's claim for his fees resulted in an exchange of letters that revealed the consideration for architects and their work in the 18th century.

Keywords: theatre architecture, Enlightenment, Burgos, González de Lara

### La renovación del teatro en la España del siglo XVIII

El siglo XVIII introdujo una revolución en las prácticas escénicas europeas (Franz 2015). Mientras se codificaba la forma de articular correctamente las piezas teatrales, fue reflexionándose sobre el modo de edificar los ámbitos físicos donde se representaban (Pevsner 1979, 73-106). Algunos grandes teóricos del arte y la arquitectura setecentista, como Francesco Milizia, señalaban que todas las Bellas Artes y las ciencias más útiles debían concurrir en la formación de los teatros (Milizia 1781, 426). España no quedó al margen de este movimiento y con él se vincula el debate entre los "casticistas", defensores de la tradicional actividad dramática española (Erauso y Zabalera 1750), cuyo marco esencial fueron los patios y corrales de comedias<sup>1</sup>, y aquellos defensores de un teatro más "a la europea" que, apoyándose en el modelo francés, desarrollaban la teoría del "buen gusto" (Rodríguez 2010, 37-55). En este sentido, la polémica que tuvo lugar, en la España tardo-dieciochesca, en torno a los autos sacramentales (Hernández 1989, 185-220), constituye un buen exponente de los afanes renovadores y las resistencias en el mundo dramático hispánico (Varios Autores 1997).

Fue a partir de los años finales de la centuria cuando se gestó una teoría dramática de carácter neoclásico, basada en el concepto de las tres unidades –de acción, de lugar y de tiempo– y en la "imitación de la naturaleza", defendida en España por teóricos como Luzán o escritores como Moratín, Jovellanos o Iriarte, quienes entendieron que algunas obras de nuestros clásicos no se ajustaban a esas normas (Álvarez 1992, 57-73). Para ellos, las piezas teatrales, además de entretener, debían transmitir valores morales y formativos que contribuyeran al avance y mejora social (Vieites 2019, 199-224). Ello se vio respaldado por la creación, en noviembre de 1799, de una Junta de Reforma (Soria 2009, 9-32.) de la que fue nombrado presidente Leandro Fernández de Moratín, quien dimitiría sin poner en marcha la prohibición de representar una buena parte de las obras dramáticas del Siglo de Oro Español, aunque sus sucesores sí que actuarían en este sentido, favoreciendo así una mayor penetración del teatro francés (García 1989, 299-305).

Por su parte, Gaspar Melchor de Jovellanos, con el fin de propiciar acciones educadoras a través del teatro<sup>2</sup>, promueve una serie de medidas que debían seguir los dramaturgos y establece las características de los actores, al igual que harán otros críticos dieciochescos (Carnero 1994, 37-67). También insistía en cómo organizar los nuevos espacios dramáticos, pues juzgaba indecorosos los antiguos teatros y su "aparato escénico"<sup>3</sup>. A su vez, las autoridades ilustradas trataron de evitarlos desórdenes que podían producirse en las representaciones al regular las prácticas escénicas y el comportamiento del público<sup>4</sup>. Todo ello se vio acompañado, desde mediados del siglo XVIII, por una incipiente teoría sobre la arquitectura dramática<sup>5</sup>. Ya José de Hermosilla, hacia 1750, en su tratado manuscrito de *Arquitectura Civil* (Rodríguez 2019, 267-311), hablaba de la revolución que estaba produciéndose en las construcciones tras la llegada de los Borbones y de las representaciones musicales a la italiana, que habían hecho cambiar los modelos de teatro, abandonándose los viejos corrales (Hermosilla 1750, 301-2). A pesar del retraso con el que llegaron las influencias europeas y del carácter periférico que, en relación con las italianas y francesas en los años iniciales del siglo XVIII, define a muchas de las creaciones arquitectónicas de este género en España, sí que podemos señalar la existencia de algunas experiencias muy significativas en estos años (García 1994, 214).

Prueba de este interés es, igualmente, la recepción de obras tratadísticas extranjeras, como el *Essai sur l'Architecture théâtrale* de Pierre Patte –publicado en París en 1782, que tuvo una notable incidencia en la práctica de la arquitectura teatral hispana tardodieciochesca (García 1994, 225) (fig. 1)–. A su vez, el tratado de Francesco Milizia –editado en Roma en 1771 y Venecia en 1773 (Milizia 1773)– fue traducido al castellano en 1789 (Milizia 1789). En él se hacía un análisis histórico y teórico sobre las características de las representaciones dramáticas y sus géneros y aportaba recetas prácticas para la edificación de los teatros, en las que distinguía entre antiguos y modernos, logrando una notable influencia en teóricos hispanos como Ortiz y Sanz y en arquitectos como Silvestre Pérez (Sambricio 1975, 75). En España, las principales reflexiones, además del citado manuscrito de Hermosilla, aparecen en la

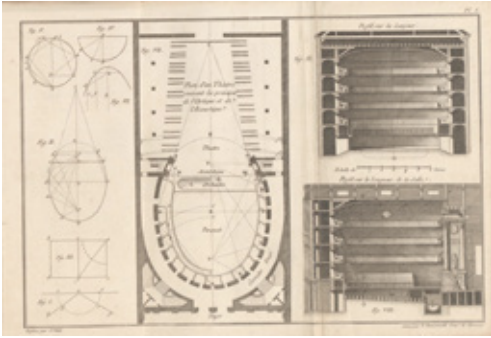


Fig. 1. Patte, Pierre, *Planta y secciones de un teatro*, 1782. *Essai sur l'Architecture théâtrale*. París: Chez Moutard, p. 210

obra de Benito Bails, de ya avanzada la segunda mitad de la centuria, siendo sus consideraciones deudoras de las de Pierre Patte (Bails 1783, 870-90), trasladando sus aspectos gráficos y textuales casi de manera mimética<sup>6</sup> (fig. 2).

Como muy bien ha señalado García Melero, no existió una tipología única y universal del teatro (García 1994, 215), aunque, de forma progresiva, se fue codificando la manera en la cual debía plantearse, viéndose necesario establecer dos ámbitos esenciales: el dedicado al público y la caja escénica (León Sanz 1994, 1.060-65). Siguiendo la tradición arqueologista greco-romana<sup>7</sup> se planteaba la posibilidad de repetir esos modelos, es decir, con espacio dedicado al público en forma semicircular. Pero, poco a poco, fue evolucionándose hacia la planta en "U"<sup>8</sup>, para pasar, como señala García Melero, a la de herradura en el barroco académico-cortesano y a la elíptica y oval longitudinal truncadas por el escenario en el pleno siglo XVIII, culminándose en la de forma de campana en el periodo rococó. En el Neoclasicismo algunos teóricos trataron de volver a la simplicidad del semicírculo o a la forma en "U", aunque también otros, como Patte, defendieron las soluciones ovales por razones fundamentalmente acústicas y ópticas (García 1994, 216). Mientras, fue generalizándose el modelo vertical en lo que se refiere a la ubicación de los espectadores en el patio y en los palcos<sup>9</sup>. Para el caso español, ya José de Hermosilla, hacia 1750, se decantaba por un tipo con estas características que aparece reflejado

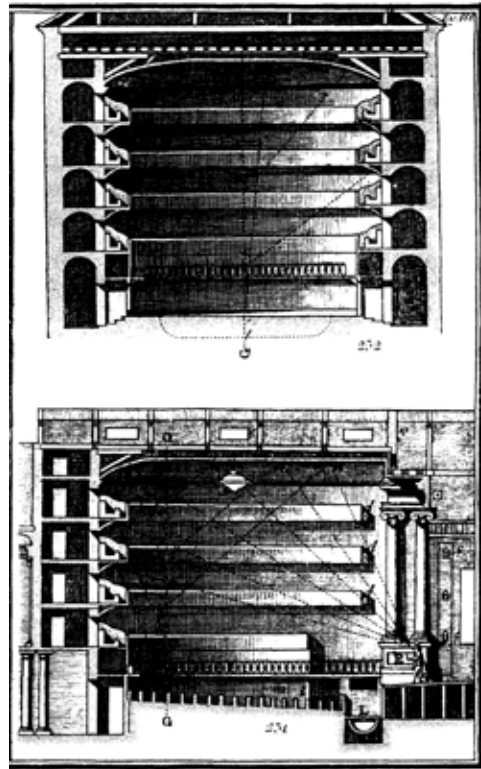


Fig. 2. Bails, Benito, *Secciones de un teatro*, 1783. *Elementos de Matemáticas*, T. IX, Parte Primera. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, p. 889

en su tratado manuscrito (Hermosilla 1750, 307) (fig. 3).

Por su parte, las cajas escénicas fueron objeto de atención, dada la importancia otorgada a las nuevas escenografías de las piezas dramáticas u operísticas<sup>10</sup>. Algunos tratadistas comenzaron a sustituir las antiguas escenas-fachada, de tradición clásica, por profundas escenas abiertas cuyas cajas acogían complejas tramoyas. Respecto a este último aspecto, fue el presidente del Consejo de Castilla, el conde de Aranda—preocupado por la renovación de la arquitectura española (Rodríguez y Sambricio 1998, 147-71)— una de las figuras que, desde un punto de vista político, más influyó en la actualización de las escenografías teatrales al ordenar, en 1763, a la Junta de Teatros, que los paños de las escenografías fueran sustituidos por decoraciones pintadas y que las orquestas se adelantaran hacia el público<sup>11</sup>.

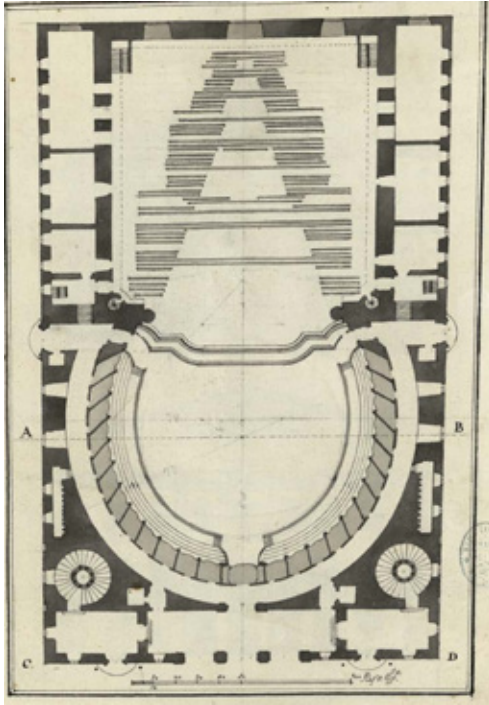


Fig. 3. Hermosilla, José de, *Planta de un teatro*, 1750. *Archi-tectura Civil*, fol. 193, Biblioteca Nacional, MSS-7573, Madrid

Prueba de la relevancia concedida a todos estos aspectos son aquellos exámenes y premios de arquitectura convocados por la Real Academia de San Fernando, durante los siglos XVIII y XIX (Balsalobre 1998, 261-86), en los que se pedía la proyección de un teatro, empleándose modelos bien a la italiana, de tradición clásico-palladiana que siguen las propuestas de Milizia, o a la francesa de Patte, con plantas de auditorio ovales o elípticas. Así, por ejemplo, Juan Barcenilla diseñó, en 1770, una obra a la grecorromana con ecos palladianos<sup>12</sup>. Algo similar realizó Ramón Alonso, en 1772, pero desarrollando los balcones en altura, a modo de palcos, por encima del graderío<sup>13</sup>, y lo mismo haría, en 1790, Mateo Vicente Tabernero<sup>14</sup>, mientras que Juan Milla planteó, en 1772, un teatro en forma de "U"<sup>15</sup>. Todo ello no hace más que expresar el rico debate sobre la forma de construir los espacios dedicados a la práctica dramática en el siglo XVIII (Peruarena 2013, 221-51) (figs. 4 y 5).

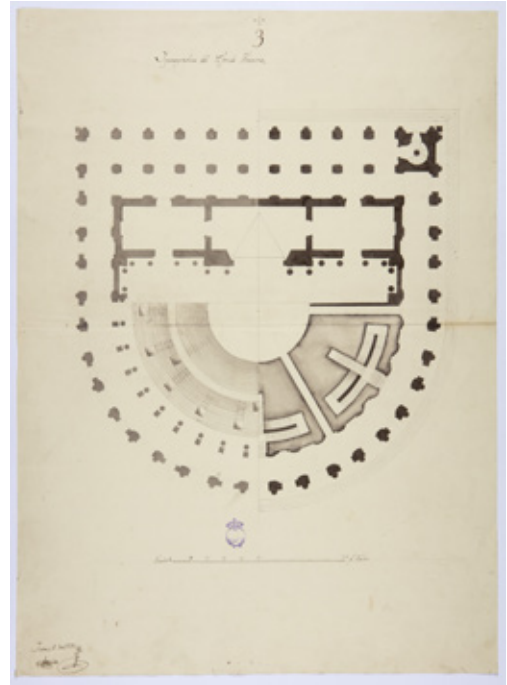


Fig. 4. Barcenilla, Juan, *Planta de un teatro*, 1770. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-3269, Madrid

Igualmente, hubo razones de seguridad detrás del interés por reformar la arquitectura teatral, puesto que fueron frecuentes los incendios que asolaron las viejas y endebles estructuras de madera de los patios de comedias. Especial trascendencia tuvo el incendio del Coliseo de Zaragoza que ardió, en su totalidad, la tarde del 12 de noviembre de 1778<sup>16</sup>. Fue tanta la repercusión de este trágico accidente que inspiró obras pictóricas y poéticas, las cuales, en clave prerromántica, transmitían, por un lado, terror y, por otro, atracción hacia un suceso que quienes lo contemplaron no dudaron en juzgar como grandioso (Viamonte 2013, 93-111; Alier 1996, 157-164.). Los incendios hicieron que el Consejo de Castilla<sup>17</sup> y teóricos como Bails<sup>18</sup> se plantearan las condiciones de seguridad de estas edificaciones en cuya construcción emplearían los materiales más resistentes, estando dotadas de salidas de humo y puertas preparadas para una rápida evacuación. De este modo, en los nuevos edificios teatrales se unían los tres conceptos que definían





Fig. 5. Alonso, Ramón, Sección de un teatro, 1772. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-3275, Madrid

la arquitectura vitruviana: la *utilitas*, la *firmitas* y la *venustas* (González 1993, 37-38).

Todas estas preocupaciones también encontraron eco en Burgos, centrándose en la disponibilidad de un edificio para este fin, sus características, emplazamiento e, incluso, en su propia necesidad. Las tensas discusiones entabladas por los capitulares de la vieja *Caput Castellae* a este respecto manifiestan, a su vez, las dificultades que los antiguos cascos urbanos tuvieron para poder acoger, con garantías, un establecimiento teatral conforme a las nuevas exigencias formuladas a lo largo de la centuria.

### Los patios de comedias en Burgos hasta 1796

Desde 1587, la ciudad castellana disponía de un patio de comedias que ocupaba la llamada casa de los Niños de la Doctrina, ubicándose en el antiguo Corralón de las Tahonas. Estaba emplazado extramuros, en las inmediaciones de la iglesia de San Gil, en una posición claramente periférica (Ibáñez 1990, 21), pero beneficiada por

ser zona de posadas y mesones (Miguel 1991, 249-264, 1992, 45-74). A mediados del Setecientos, comenzó a ponerse en cuestión su existencia, puesto que habían sido prohibidas las funciones cómicas en la ciudad y el arzobispado (Miguel 1994, 66). A ello se sumaba la exitosa predicación de la Santa Misión que el dominico Antonio Garcés protagonizó durante el otoño de 1752, exponiendo el conocido tópico moralista contrario al teatro<sup>19</sup>. Este pensamiento se enmarcaba en una campaña generalizada en toda España contra el teatro (Miguel 1994, 66) que, en Burgos, trajo como resultado el acuerdo tomado el 2 de diciembre de 1752 para derribar el patio de comedias<sup>20</sup>, careciéndose desde entonces de un espacio apropiado donde celebrar las representaciones. De ahí que, cuando la Real Orden de 7 de febrero de 1772 posibilitara a los concejos invertir su liquidez económica en obras públicas, se aprobara, no sin oposición, la construcción de un nuevo edificio consistorial que acogiera un teatro<sup>21</sup>. De este modo, no solo se mantenía el sentido multifuncional propio de los consistorios de la Edad Moderna en las medianas y pequeñas

poblaciones, sino que reforzaba el carácter lúdico de la plaza como lugar de celebraciones y festejos (Navascués 2002, 10-12).

Aunque este acuerdo no se materializaría, Burgos logró contar, en la década de los años 70, con un patio de comedias "provisional" instalado en el solar del antiguo Mesón de los Reyes, en la calle Cantarranas la Mayor, actual Almirante Bonifaz. Lo promovió el maestro de obras Agustín Pérez, ocupando un solar del mayorazgo del marqués de Villacampo, miembro del regimiento burgalés. Era un local entre medianeras, de reducidas dimensiones y complicado acceso, en una zona de angosto viario. Su planta se disponía en profundidad, perpendicular a la calle, y su interior quedaba articulado en pequeños aposentos, siendo la circulación espacial incómoda, dada la estrechez de unos pasillos levantados con tablazones y reducidos a oscuros "callejones" por donde solo cabía una persona<sup>22</sup>, habiéndose erigido sin cimentación, en madera y expuesto a las humedades de un terreno por el que discurría la esgueva de la Moneda<sup>23</sup>. De ahí que sus condiciones, especialmente tras el incendio del Coliseo de Zaragoza, fueran objeto de duras críticas. Por ello, el capitular Juan Antonio Santa María y el diputado del común Juan del Val realizaron un proyecto para sustituirlo que sometieron a la consideración de la Ciudad. Esta propuesta, que tampoco se realizó, se ajustaba, en su opinión, a la normativa del Consejo de Castilla al contar con cuatro amplias salidas y eficaces "respiraderos" y tener fácil acceso a una bomba de agua, cumpliendo su emplazamiento, próximo al río Pico, con las preferencias de la institución madrileña<sup>24</sup>.

Sin embargo, no es hasta noviembre de 1780 cuando se pide a los alarifes de la ciudad, Julián Arbaiza y Luis Céspedes, que examinen el teatro provisional, siendo su dictamen positivo, lo cual permite sospechar que las descalificaciones recibidas buscaban desautorizar un local de carácter particular que acogía funciones públicas y, seguramente, no reunía unas condiciones de decoro acordes a la renovación y modernización que Burgos estaba experimentando (Iglesias 1978). En cualquier caso, los maestros centraron su examen en cuestiones relativas a la seguridad, indicando que era imprescindible dotarlo de un tragaluz y que las puertas se abrieran hacia la

calle. Mientras el corregidor intentaba que el propietario acometiera las mejoras, varios miembros del Concejo se dirigieron al Consejo de Castilla para insistir en sus deficiencias. Ello no detuvo la realización de las obras propuestas por Arbaiza y Céspedes quienes, al examinarlas, declararon su idoneidad<sup>25</sup>.

Las funciones teatrales se retomaron y devengaron, en pocos meses, un importante beneficio, lo cual animó al Concejo, tras un intenso debate, a adquirir el patio de comedias provisional en octubre de 1781. Tras ello, el Concejo llevó a cabo diversas mejoras que desembocaron en una nueva polémica con quienes consideraban que resultaban inútiles e incluso perjudiciales, pues solo se había disimulado la lobrete del sitio mediante papeles y lienzos pintados que constituían otro "...pábulo más [que] se ha añadido al fuego, si como es fácil ocurriera tal desgracia". De ahí que se vuelve a pedir a los alarifes que declaren si tenía la seguridad, decencia, desahogo y comodidad pública requeridas, descartando los maestros "...que pueda acaecer algún peligro al presente..."<sup>26</sup>.

En septiembre de 1786, antes de que entrase a actuar una compañía, se reabre el debate, siendo los maestros Luis y Francisco Céspedes quienes lo revisaron y dieron el visto bueno<sup>27</sup>. Sin embargo, las continuas quejas de algún miembro del regimiento y las desavenencias con el propietario del solar obligaron a su cierre<sup>28</sup>, quedándose Burgos sin ningún establecimiento teatral. Fracasada la iniciativa de algún autor de comedias para hacer un teatro a su costa<sup>29</sup>, pasaron varios años hasta que tan controvertido tema fuera retomado por la vieja *Caput Castellae*.

### El proyecto de Fernando González de Lara

Tras las estériles polémicas y exiguas actuaciones desarrolladas por el Concejo de Burgos a este respecto, fue, en 1796, cuando se encargó a Fernando González de Lara que llevara a cabo un proyecto a fin de dotar a la ciudad, de manera definitiva, de un teatro apropiado a sus necesidades. González de Lara fue, sin duda, el profesional más importante en el ejercicio de la arquitectura en el Burgos del último tercio del siglo XVIII (Cadiñanos 1985, 57-78; Payo 2005, 99-103; Iglesias 2011, 94-5), siendo, en esos mo-

mentos, el único arquitecto titulado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la ciudad, lo cual, en teoría, le confería el privilegio de ser el tracista de sus principales obras públicas (Quintana 1983, 100-01). Transformador y generador de espacios urbanos como el Paseo del Espolón (Iglesias 1978, 47-50), diseñador de las nuevas casas consistoriales (Payo 2007, 190-211), de iglesias como la de San Juan de Huérmeces que evidencia el conocimiento de las grandes obras clásicas como el Panteón (Ibáñez 1976, 813-18), ejecutor de notables intervenciones en la catedral, como la polémica reforma de su portada principal (Iglesias 1978, 63-65; Nieto 1999, 339-76), de retablos (Payo 1997, 379-93) y director de obras públicas por toda la provincia y zonas limítrofes (Sambricio 1986, 336-40; Cadiñanos 1985, 57-78; Iglesias y Zaparaín 2018, 53-99), se hallaba, en 1796, en el ocaso de su carrera, enfermo y cuestionado en algunas de sus actuaciones. El cruce de cartas entre el arquitecto, el Consejo de Castilla, la Academia y el Regimiento nos ayudará a comprender no solo la precaria situación económica del tracista, quien se aferraba al pago de sus dibujos para subsistir, sino, también, la diferenciada consideración que cada una de estas instituciones daba al ejercicio del diseño arquitectónico.

A principios de abril de 1796, el intendente corregidor convocó un regimiento para analizar la posibilidad de construir un nuevo espacio escénico, ante los inconvenientes de orden público y quejas que la carencia de los espectáculos teatrales venía ocasionando. Dada la seriedad del tema, hubo una nueva sesión pasados unos días, en la cual volvió a reproducirse la polémica entre quienes, como Bernardo Íñigo de Angulo, desaprobaban su construcción, alegando los habituales daños morales, sin olvidar los problemas de su elevado coste y mantenimiento, y aquellos que, como el marqués de Fuentepelayo, lo estimaban imprescindible para una localidad en expansión, que había recuperado su carácter estratégico en las comunicaciones entre el norte y la corte, convirtiéndose, además, en un destacado centro burocrático, donde se aglutinaba una importante población militar y con una juventud necesitada de entretenimientos<sup>30</sup>. Finalmente, se aprobó la realización de un teatro acorde a la importancia de la ciudad y ajustándose a las disposiciones

establecidas tras el incendio del Coliseo de Zaragoza.

No sin debate, se optó por levantarlo con vocación de permanencia y se barajaron hasta seis opciones para su emplazamiento, buscando siempre la cercanía con una corriente de agua: el Corral de los Infantes –junto al Arco de Santa María–, Cantarranas la Mayor –en el denostado emplazamiento del patio de comedias de Agustín Pérez–, a la salida de la Plaza de Margarita –frente a la esgueva que pasaba junto al convento de la Santísima Trinidad–, las llamadas “casas quemadas” de la parroquia de San Lesmes y Casilda de la Moneda en la calle La Puebla –por donde también discurría una esgueva y se podían establecer cuatro salidas capaces–, las Panaderías –en el entorno de la Plaza del Mercado Menor– y donde estuvo la Botillería –entre la Plaza del Mercado Mayor y la del Mercado Menor–, propiedad del común e inmediata a una esgueva<sup>31</sup>. Todas las posibilidades contempladas estaban en zonas próximas a las antiguas murallas o fuera de ellas, lo que revela la dificultad de encontrar, en el centro de la ciudad, solares con las condiciones precisas para las dimensiones de estos edificios. Con amplio consenso, el emplazamiento elegido fue el del Corral de los Infantes, donde el Consejo tenía propiedades y, según pensaba Angulo, podría ampliarse su superficie, agregando el solar correspondiente a la muralla, sin olvidar su proximidad al Arlanzón, los amplios accesos que era factible practicar y su ubicación en una zona bastante céntrica de la población<sup>32</sup>.

Su elección revela el concepto y la imagen de ciudad que venía desarrollándose a lo largo de las últimas décadas. En este periodo había sido objeto de atención preferente el sector comprendido entre los puentes de San Pablo y Santa María, experimentando una intensa renovación, según los criterios del Reformismo Ilustrado, al mismo tiempo que la antigua *Caput Castellae* se abría hacia el exterior. De ahí que, progresivamente, se fuera prescindiendo del dogal de las murallas y ya sobre la línea del lienzo sur se hubiesen levantado la Cárcel y el Consistorio (Iglesias 1978, 71-74; Payo 2007, 190-211) cuya cuidada disposición hacia el río había generado el trazado del Paseo del Espolón. A este también quedaba orientada la Escuela de Dibujo que, entonces, construía el

Consulado (Ibáñez 1982, 34-70). De este modo, el teatro actuaría de contrapunto a la Cárcel, emplazada al principio del Paseo y en comunicación con el Puente de San Pablo. Además, quedaría situado en uno de los puntos de mayor dinamismo de la ciudad, inmediato a la Catedral y al Puente de Santa María que daba acceso a la Plaza de Vega donde, recientemente, se había instalado el moderno parador del Consulado para atender a los muchos viajeros que llegaban a Burgos (Iglesias 1978, 102-03).

Más desencuentros provocó la elección del profesional que debía proyectarlo. Angulo tenía claro "...que para que se consiga el acierto, el buen gusto, solidez y ermosura..." solo podía elegirse a González de Lara. Se cumplirían, así, las disposiciones regias que ordenaban la realización de las obras de carácter público por un arquitecto con el reconocimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y bajo la supervisión de esta, (Bédar 1989, 371-98) pero como sus relaciones con el Concejo no habían sido siempre fáciles, y se desconfiaba en su criterio a la hora de tasar la cuantía de las obras, también propone que se consulte a otro profesional de prestigio. Precisamente, por los problemas surgidos en su tasación del Paseo del Espolón, fueron muchos los capitulares que se opusieron a su elección, aunque, finalmente, a él fue encomendado el proyecto<sup>33</sup>.

Pocos días más tarde, González de Lara presentaba las conclusiones de su estudio. Consideró que, aun ocupando todas las propiedades que tenía allí la Ciudad y el terreno de la muralla, el solar no era suficiente para un patio de comedias de tamaño medio, adecuado a las necesidades de la población. Esta declaración dio paso a un nuevo debate sobre el emplazamiento, eligiéndose "...el sitio erial que hace sobre el puente de la cava...", al tenerse en cuenta su proximidad al río y la facilidad para practicar "... salidas desembarazadas". Sin embargo, algún capitular dejó constancia de su disconformidad, por hallarse alejado del entorno del Espolón y de la Plaza del Mercado Menor<sup>34</sup>.

A finales de octubre, la propuesta, con un coste de 247.691 reales, ya estaba elaborada y se tramitaba ante el Consejo de Castilla que, a principios del año siguiente, la desautorizó, fun-

damentalmente por su elevado coste, aceptando, en cambio, la construcción de una obra más modesta en la calle La Puebla<sup>35</sup>, en la cual no intervino González de Lara (Iglesias 1978, 77-79). Este rechazo no evitó que el autor del proyecto intentara cobrar su realización y en mayo solicitó que fuera la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la encargada de estimar su precio pues, desde el primer momento, el Concejo se mostró contrario a la remuneración, al considerar que, cuando elaboró los planos, percibía un sueldo diario por atender las obras del Paseo del Espolón, por lo que "defraudaba" a la Ciudad con su pretensión, no perdiendo ocasión algún capitular de recordar el error del arquitecto en sus tasaciones, por lo cual no era digno de ninguna consideración. El arquitecto se vio obligado a insistir en múltiples ocasiones que eran rechazadas sistemáticamente por el Concejo, por lo cual decidió exponer su situación ante el Consejo de Castilla y la Academia a quien pidió disculpara los posibles defectos de unos planos realizados con más de 70 años<sup>36</sup>.

La Academia, antes de dictaminar, quiso que el arquitecto comunicara al Consejo de Castilla en cuánto estimaba su trabajo, lo que le llevó, en agosto de 1804, a enviarle los borradores de los planos, pues los originales habían sido devueltos al Ayuntamiento, el cual primero se había negado a entregarlos, para después alegar su extravío. Los evaluó en 6.000 reales, cantidad que fue considerada justa por la Comisión de Arquitectura de la Academia<sup>37</sup>. La Ciudad pospuso aceptar esta resolución y González de Lara estaba convencido que el Concejo actuaba de mala fe, sin tener en cuenta sus graves dificultades económicas y sus "...continuados achaques con su avanzada edad..." que le impedían trabajar. No mentía el académico sobre su salud, pues falleció mientras el regimiento burgalés seguía dilatando el proceso, aunque la Academia se ratificaba en su tasación<sup>38</sup>. Todo ello dio lugar a una Real Provisión de 6 de octubre de 1806 por la que se exigía al Concejo que pagase a la viuda del arquitecto<sup>39</sup>.

Tras esta ardua polémica subyace la diferenciada forma que tenían las partes implicadas de entender el ejercicio de la arquitectura. Así, el Concejo no aceptaba la necesidad de premiar o remunerar "...una ocupación para la que le so-

brava tiempo en las horas que debía ocupar...” en el cuidado del proyecto del Espolón. Además, en su opinión, “...los citados planos le pudieron costar poquísimos tiempo y trabajo, respecto que según noticias que tiene el Ayuntamiento, no hizo otra cosa que copiarlos de un libro que se le entregó por uno de sus capitulares, extendiendo las dimensiones en un campo abierto en aquel sitio no presentaba dificultad alguna”<sup>40</sup>.

Por el contrario, para González de Lara y la Academia, una obra de esta naturaleza requería mucho estudio y no se podía dejar en manos de profesionales no cualificados, insistiéndose en que “Si entendiese algo el Ayuntamiento del estudio y trabajo que trae consigo la ydea de un edificio especialmente de un teatro como el que se trata no se hubiera desentendido quando se le pidió su justa paga y hubiera conocido que tampoco podían sufragar semejante trabajo...” con la cantidad que se le abonaba por dirigir el Paseo del Espolón. La Academia, a través de su secretario, Isidoro Bosarte, criticó ácidamente la situación motivada, a su juicio, por no entregarse los planos de las obras públicas a la institución académica para su examen, siendo el cumplimiento de las órdenes regias, “...muy necesario no solo para que sirva de obstáculo a la ignorancia sino también a la arbitrariedad de los Ayuntamientos”, como parecía haber sido el caso de la antigua *Caput Castellae*<sup>41</sup>, alentada por el ambiguo papel jugado por el Consejo de Castilla. Cierta es que esta institución debía respetar la supervisión de las obras públicas por parte de la Real Academia, pero también que intentaba seguir manteniendo sus antiguas prerrogativas de control bajo el pretexto de la búsqueda de la economía (Bédat 1989, 376-78).

En paralelo al encargo hecho a este arquitecto, el Concejo dispuso la realización de un patio de comedias provisional en la calle La Puebla diseñado por Agustín Pérez, el cual, aprobado por el Consejo de Castilla, sí que se llevó a efecto<sup>42</sup>, estableciéndose que su coste no excediera de los 46.600 reales<sup>43</sup>. El fallecimiento de Agustín Pérez hizo que se encomendara la obra al alarife de la ciudad Francisco Céspedes<sup>44</sup> quien introdujo notables y significativas reformas y mejoras<sup>45</sup>. Estas duplicaron el presupuesto, de cuya diferencia no se hizo cargo el Concejo<sup>46</sup>, lo que obligó a Cés-

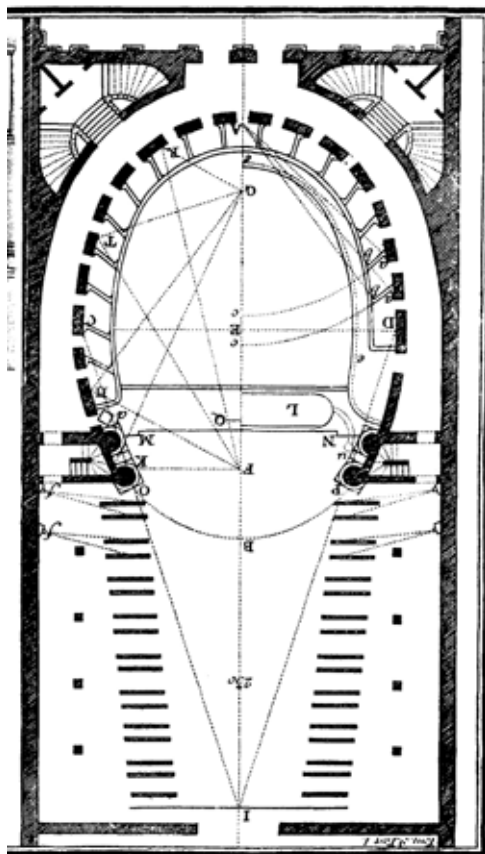


Fig. 6. Bails, Benito, *Planta*, 1783. *Elementos de Matemáticas*, T. IX, Parte Primera. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, p. 889

pedes a elevar sus quejas al Consejo de Castilla para intentar su cobro<sup>47</sup>. Este edificio nunca tuvo condiciones óptimas para las representaciones<sup>48</sup> y por eso no extraña que Isidoro Bosarte, cuando intervino en la reclamación de González de Lara ante la Academia, hiciera ver el despropósito que suponía que “...el común de Burgos está obligado a pagar unos planos que no se pusieron en ejecución, hallándose ahora con una obra construida por otros dibujos mas malos que los que desechó”, siendo “...obra mezquina sin las conveniencias necesarias a su destino...”<sup>49</sup>.



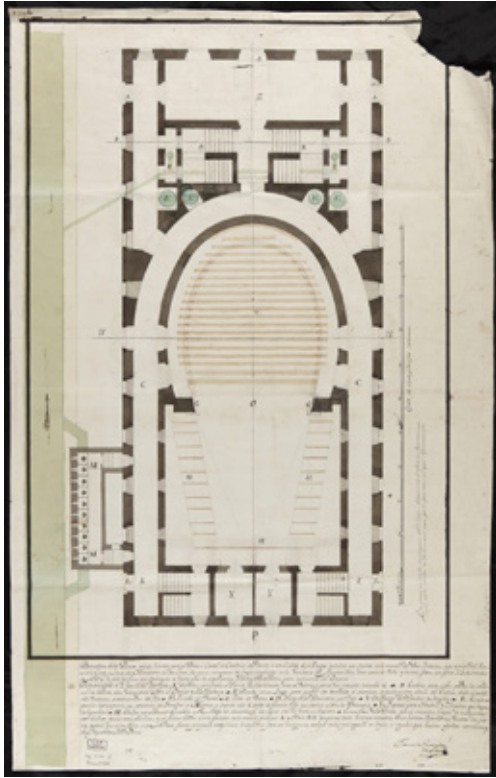


Fig. 7. González de Lara, Fernando, *Planta para un teatro en Burgos*, 1796. Archivo Histórico Nacional, Sección MPD 158, Madrid

### Los diseños de González de Lara en el contexto de la arquitectura teatral española del siglo XVIII

La propuesta de Fernando González de Lara de 1796 se plasmó "...en cinco pliegos de papel de marca imperial y un topográfico pequeño...", diseñándose con "...escrupulosa exactitud y con arreglo a los preceptos del arte...", atendiendo a las disposiciones de seguridad establecidas por el Consejo de Castilla<sup>50</sup>. Nos es conocida a través de los borradores enviados por el autor al Consejo de Castilla cuando reclamó su pago, hoy custodiados en el Archivo Histórico Nacional. Efectuados en tinta negra, verde y rosácea y aguada gris, son la planta, dos secciones, una fachada lateral y el esbozo del arranque de los arcos, cuya rígida traza y somera utilización del sombreado revelan su condición de estudios previos<sup>51</sup>. Estos diseños le ubican muy bien en el conocimiento de las in-



Fig. 8. González de Lara, Fernando, *Sección longitudinal para un teatro en Burgos*, 1796. Archivo Histórico Nacional, Sección MPD 159, Madrid

novaciones arquitectónicas teatrales que estaban teniendo lugar en la España tardo dieciochesca, el cual se produciría a través de la literatura tradística y de sus contactos con la Academia de San Fernando de la que era académico de mérito. Además, el libro facilitado por un miembro del Concejo burgalés cuando estaba haciendo el proyecto y en el que se inspiró muy bien pudo ser el tratado de Bails (fig. 6).

González de Lara traza una planta inscrita en el interior de un rectángulo que queda dividido en tres secciones. La primera está conformada por el gran vestíbulo que daba acceso a dos escaleras divergentes a través de las que podía llegarse hasta la zona de palcos. Se concedió, por parte del tracista, un singular carácter representativo a este primer espacio de relación que debía mostrar la grandeza del nuevo edificio. En este sentido, parece hacerse eco de la crítica de Milizia respecto al escaso protagonismo que tenían las entradas, vestíbulos y escaleras de los teatros tratando, así, de remediarlo<sup>52</sup>. La segunda zona era el espacio destinado al público que, siguiendo modelos franceses –como el de Pierre Patte en su *Essai sur l'Architecture théâtrale*– se desarrollaba en forma de herradura. Ya, en 1770, la Academia de Bellas Artes premió el diseño de Juan Barcenilla que tenía una incipiente forma de herradura<sup>53</sup>. Muy probablemente González de Lara conoció la propuesta de Bails (Bails 1783, 889) para quien la configuración del patio debía garantizar una perfecta visión y audición<sup>54</sup>. Finalmente, la tercera zona en la que se articulaba la planta es la gran caja escénica, que queda reflejada en el diseño



Fig. 9. González de Lara, Fernando, *Sección transversal para un teatro en Burgos*, 1796. Archivo Histórico Nacional, Sección MPD 160, Madrid

mediante la leyenda *planta de los bastidores y foso*. Igual que propone Bails, del que González de Lara es deudor, existe una clara relación entre la zona de los espectadores y el escenario, siempre a la búsqueda de una perfecta conexión visual de aquellos con este<sup>55</sup> (fig. 7).

Por su parte, la sección longitudinal muestra con detalle el desarrollo en altura de la planta, evidenciando que la distribución de los espacios del teatro -de accesos y representativo, de espectadores y caja escénica- resultaba casi por igual, teniendo paralelismos con las propuestas de Bails que, en su tratado, dio una gran relevancia a la colocación de los palcos (Bails 1783, 880). Al mismo tiempo que la sección transversal revela la importancia concedida a la caja escénica y a la organización de los palcos, permite conocer que la estructura de entrecubierta se planteaba como un espacio aprovechable (figs. 8 y 9).

Lamentablemente, entre los planos enviados al Consejo de Castilla no se encuentra el alzado de la fachada principal que, sin duda alguna, sería especialmente significativo. A través de la planta, sa-

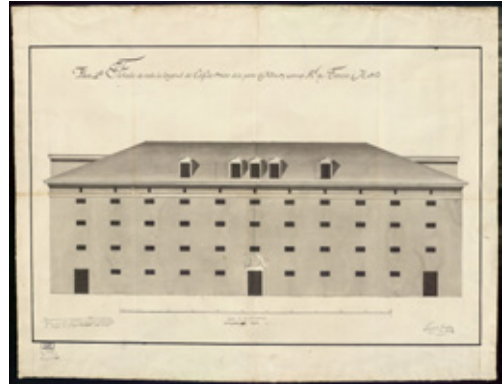


Fig. 10. González de Lara, Fernando, *Alzado de la fachada norte para un teatro en Burgos*, 1796. Archivo Histórico Nacional, Sección MPD 161, Madrid

bemos que tres puertas daban acceso al vestíbulo principal y que otras dos en los extremos permitían el paso a la zona destinada al público en la zona baja. Quizá esta obra pudiera seguir el modelo de los tratadistas como Heramosilla, articulándose con varios órdenes de columnas superpuestos. Sí que se conserva el alzado de la fachada norte del edificio que estaba orientada hacia el Camino Real a Madrid. Contaba con tres puertas de acceso, una central y dos en los extremos. La central quedaba rematada con el escudo de la ciudad, flanqueado por dos festones que le conferían una imagen semejante a la que presenta este elemento heráldico en los laterales del primer cuerpo de la fachada de las nuevas casas consistoriales diseñadas por el propio González de Lara. La fachada muestra numerosas ventanas de disposición predominantemente horizontal, coronándose la cubierta con varias buhardillas (fig. 10). El carácter sumamente sobrio, de rígida planimetría, nos hace plantearnos hasta qué punto el arquitecto no se inspiraría en el revivalismo neoescurialense (Rodríguez 2019, 403-50) que algunos profesionales, como Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva, estaban llevando a cabo en los años finales del siglo XVIII. En concreto, hallamos bastantes paralelismos con los diseños que Juan de Villanueva realizó para el entorno de El Escorial en donde siguió los modelos de Juan de Herrera con cuyo estilo armoniza perfectamente (Sambricio y Herrero 1988, 189-205; Monleón 1988).

## NOTAS

<sup>1</sup> Entre los estudiosos de este asunto se encuentra René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1988).

<sup>2</sup> "...un teatro que aleje los ánimos del conocimiento de la verdad fomentando doctrinas y preocupaciones erróneas, o que desvíe los corazones de la práctica de la virtud excitando pasiones y sentimientos viciosos, lejos de merecer la protección merecerá el odio y la censura de la pública autoridad...": Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1983), 130.

<sup>3</sup> "El teatro es el domicilio propio de todas las artes; en él todo debe ser bello, elegante, noble, decoroso y en cierto modo magnífico, no sólo porque así lo piden los objetos que presenta a los ojos, sino también para dar empleo y fomento a las artes de lujo y comodidad, y propagar por su medio el buen gusto en toda la nación": Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, 139-40.

<sup>4</sup> *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, Libro VII, Título XXXIII, Leyes XI-XII.

<sup>5</sup> Tendremos que esperar al tratado de José Hermosilla (1750) para que comience a existir una preocupación teórica sobre el tema del teatro. Resulta curioso que el tratado de Brizguz y Bru (1738) no recogiera este tema: Athanasio Genaro Brizguz y Bru, *Escuela de Arquitectura Civil* (Valencia, Joseph Tomás Lucas, 1738).

<sup>6</sup> Benito Bails no transformó ni reflexionó en exceso sobre las propuestas teatrales de Patté. Se dedicó a reproducir la plancha y el texto del tratadista francés de manera casi mimética: Pedro Navascués Palacio, "Estudio Crítico", Benito Bails, *De la arquitectura Civil* (Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1975), 120.

<sup>7</sup> José Ortiz y Sanz, traductor de Palladio y Milizia y gran conocedor de Vitruvio publicó en 1807 un interesante trabajo sobre el teatro de Sagunto:

José Ortiz y Sanz, *Viage arquitectónico-antiquario de España. Descripción del Teatro Romano de Sagunto* (Madrid: Imprenta Real, 1807). Este hecho prueba el interés no solo por el rico pasado arqueológico español sino también por la tipología teatral. Unos años antes, en 1794, Fernando Rodríguez había ofrecido a la Real Academia de San Fernando una serie de dibujos del Teatro de Mérida: José Enrique García Melero, "Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España," *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, no. 7 (1994): 222.

<sup>8</sup> Un buen ejemplo de esta transición entre el teatro de tradición clásica y el teatro que empezará a extenderse en la época ilustrada con forma de "U" lo tenemos en el Teatro Farnese de Parma, construido por Aleotti entre 1618 y 1628, si bien es cierto que esta obra se realizó en madera, mientras que las de la Ilustración se levantarán en materiales más sólidos: García Melero, "Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España," 218.

<sup>9</sup> Así lo proponía Benito Bails: "El mejor modo de disponer los palcos es levantar sus diferentes pisos a plomo unos sobre otros, sin pilares que tapen la vista, de modo que formen una fila de balcones. Esta disposición, sobre que tiene nobleza y gracia, es admirable para ver el espectáculo; siendo la figura elíptica de los antepechos aislados de los palcos, igualmente que la de sus paredes testeras muy adecuada para rechazar la voz hacia el medio del corral": Benito Bails, *Elementos de Matemáticas*, T. IX, Parte Primera (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1783), 880.

<sup>10</sup> Para el caso español fue la corte donde se desarrollaron las experiencias más interesantes al respecto: Ana M.ª Arias de Cossío, "La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación," *Anales de Historia del Arte*, no. 1 (1989): 265-80 y Ana M.ª Arias de Cossío y Jesús Hernández Pereda, *Dos siglos de escenografía en Madrid* (Madrid: Mondadori, 1991), 25-58.

<sup>11</sup> Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, *El conde Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII, Discurso de Ingreso en la Real Academia Española* (Ma-

drid: Real Academia Española, 1986), 23. En este sentido, resultan muy útiles estudios como el de Pedro Navascués Palacio para entender la importancia de las relaciones entre las nuevas cajas escénicas y la zona destinada a los espectadores: Pedro Navascués Palacio, "Las máquinas teatrales. Arquitectura y escenografía" en *Arquitectura teatral en España. Catálogo de Exposición*, ed. MOPU (Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1984): 53-64.

<sup>12</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, ARABASF). Un teatro según los antiguos. 1771, A-3269; A-3270 y A-3271

<sup>13</sup> ARABASF. A 3272 a 3276 (VARIOS AUTORES: *Hacia una nueva idea de arquitectura* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992), 94-97).

<sup>14</sup> ARSABAF. A 3283 – A 3285.

<sup>15</sup> ARSABAF. A 3277 – A 3280.

<sup>16</sup> *Gazeta de Madrid* (Madrid), noviembre 24, 1778.

<sup>17</sup> Archivo Municipal de Burgos (en adelante AMBu.), Exp. 14-294.

<sup>18</sup> "Por recelo del fuego, enemigo natural de los teatros se han edificado en Florencia y Bolonia teatros con palcos de piedra y ladrillo; pero se ha experimentado que estos teatros son sordos, y sus bóvedas causan uno como zumbido que perjudica á la limpieza del son. Mas acertado sería hacer de bóveda tabicada los corredores, y de albañilería las paredes testeras de los aposentos, con un revestido interior de madera": Benito Bails, *Elementos de Matemáticas*, 881.

<sup>19</sup> "...que la representación de comedias en la forma y por los modos con que oy se practica induce conocida corrupcion de las costumbres y ocasiona muchos daños espirituales y otras tantas ofensas a Dios": AMBu. Exp. 22-417.

<sup>20</sup> AMBu. Exps. 22-417 y C2-6-17/1.

<sup>21</sup> AMBu. La-306, fols. 165-168vº

<sup>22</sup> AMBu. Exps. 14-294 y 14-296.

<sup>23</sup> Fueron múltiples las esguevas que transcurrían por la ciudad desde el medievo, contribuyendo a sanear su trazado urbanístico: Alberto Cayetano

Ibáñez Pérez, *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI* (Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1990), 28-31.

<sup>24</sup> AMBu. LA-346, fols. 218- 219 y Exp. 14-294.

<sup>25</sup> AMBu. Exps. 14-296 y 14-294, declaraciones de los maestros el 21 de noviembre y el 15 de diciembre de 1780.

<sup>26</sup> AMBu. Exps. 9-128 y 14-296, documentación de 1781 y declaración de los maestros el 8 de abril de 1782; LA-346, fols. 224-228.

<sup>27</sup> AMBu. LA-346, fols. 185 y 186vº; 213 y 218- 219.

<sup>28</sup> AMBu. Exp. 14-299.

<sup>29</sup> AMBu. LA-364, fols. 183-185vº.

<sup>30</sup> AMBu. LA-377, fols. 106-107vº.

<sup>31</sup> AMBu. LA-377, fols. 137-150vº.

<sup>32</sup> AMBu. LA-377, fols. 143-150vº.

<sup>33</sup> AMBu. LA-377, fols. 143-150vº.

<sup>34</sup> AMBu. LA-377, fol. 170vº-173vº.

<sup>35</sup> AMBu. LA-386, fol. 168vº-170 y ARABASF. Exp. 2-29-1.

<sup>36</sup> AMBu. LA-380, fols. 108-109; LA-386, fols. 168vº -170 y 186vº-187 y LA-389, fols. 17vº- 20 y 59-60; Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN.) Sección Consejos, Leg. 1114/2 y ARABASF. Signs. 2-29-1 y 139-3, fol. 346vº.

<sup>37</sup> AHN. Sección Consejos, Leg. 1114/2; ARABASF. Sign. 139-3, fols. 383 y 387vº.

<sup>38</sup> AMBu. LA-400, fols. 177vº-178; 214vº; 239; 265vº; 283 y 283vº; 290vº-291vº; 306vº-307vº y LA-403, fols. 120-122vº y AHN. Sección Consejos, Leg. 1114/2.

<sup>39</sup> AMBu. LA-403, fols. 290-294 y fols. 319vº-320.

<sup>40</sup> AMBu. Exp. C2-18/11.

<sup>41</sup> ARABASF. Sign. 139-3, fol. 11 y AHN. Sección Consejos, Leg. 1114/2.

<sup>42</sup> AMBu. LA-380, fols. 25-26 y 28vº-29vº; Exps. 18-1214 y 18-810bis, fol. 56.

<sup>43</sup> AHN. Sección Consejos. Leg. 1114/2.

<sup>44</sup> AMBu. Exp. 18-810bis, fol. 72.

<sup>45</sup> AMBu. LA-380, fols. 201-202 y Exp. 18-1214,

<sup>46</sup> AMBu. Exp. 18-1214 y LA-383, fols. 102vº -103vº.

<sup>47</sup> AMBu. Exp. 18-1214 y LA-383, fols. 222vº-224.

<sup>48</sup> AMBu. LA-386, fol. 50.

<sup>49</sup> ARABASF. Signs. 2-29- y 139-3, fol. 11.

<sup>50</sup> AMBu. LA-386, fol. 168vº-170 y ARABASF., Sign. 2-29-1.

<sup>51</sup> AHN. MPD. 158-161.

<sup>52</sup> Las entradas, escaleras, corredores "...parece conducen no á un sitio de divertimento noble sino a una cárcel y al lupanar más inmundo": Francisco Milizia, *El Teatro* (Madrid: Imprenta Real, 1789), 173.

<sup>53</sup> ARABASF. Un teatro según los antiguos, 1771, A-3269, A-3270, A-3271.

<sup>54</sup> "Por ser la vista y el oído los dos sentidos que han de quedar satisfechos [...], la planta de un teatro ha de ser la que mas proporcione á los espectadores, ver y oír bien, y un compuesto de formas ópticas y acústicas el que más coadyuve á este fin...": Benito Bails, *Elementos de Matemáticas*, 870.

<sup>55</sup> "Quando se quiera, formar juicio de un teatro ó coliseo qualquiera por los principios sentados, se supondrán primero, por que toca á la vista, tirados en su planta, desde su mayor anchura, rayos visuales hasta el medio de lo último del foro, y se sabrá qué obstáculos los interceptarán; si los asientos están bien distribuidos; cuáles son mejores; desde cuales se ve con mas o menos incomodidad...": Benito Bails, *Elementos de Matemáticas*, 878.

## REFERENCIAS

- Aguirre y Ortiz de Zárate, Jesús. *El conde Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII. Discurso de Ingreso en la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1986.
- Alier, Roger. "El incendio del teatro de Zaragoza en 1778." *Anuario musical* 51 (1996): 157-164. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1996.i51.313>
- Álvarez Barrientos, Joaquín. "La Teoría Dramática en la España del Siglo XVIII." *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies* 1 (1992): 57-73.
- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1988.
- Arias de Cossío, Ana M.ª "La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación." *Anales de Historia del Arte* 1 (1989): 265-80.
- Arias de Cossío, Ana M.ª, y Jesús Hernández Pereda. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Bails, Benito. *Elementos de Matemáticas*, T. IX, Parte Primera. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1783.
- Balsalobre García, Juana María. "La arquitectura teatral a través de las pruebas de pensado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 11 (1998): 261-286. <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.1998.2316>
- Bédat, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- Brizguz y Bru, Athanasio Genaro. *Escuela de Arquitectura Civil*. Valencia: Joseph Tomás Lucas, 1738.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. "El arquitecto Fernando González de Lara: notas a su vida." *Boletín de la Institución Fernán González* 204 (1985): 57-78.
- Carnero, Guillermo. "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral." *Anales de Literatura Española* 10 (1994): 37-67. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.1994.10.02>
- Erauso y Zabaleta, Tomás. *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus mas famosos escritores el doctor frey Lope Felix de Vega Capió, y don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Imp. de Zúñiga, 1750.
- Frantz, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle, Perspectives Littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.
- García Garrosa, M.ª Jesús. "La recepción del teatro sentimental francés en España." En *Imágenes de Francia en las letras hispánicas: Coloquio celebrado en la Universidad de Barcelona, 15 a 18 de noviembre de 1988*, 299-305. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
- García Melero, José Enrique. "Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* 7 (1994): 213-246. <https://doi.org/10.5944/etfvii.7.1994.2239>
- González Moreno-Navarro, José Luis. *El legado oculto de Vitruvio*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Hermosilla, José de. *Arquitectura civil*. BNE, Mss./7573, 1750.
- Hernández Sánchez, Mario. "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco." *Revista de Literatura* 42, no. 84 (1989):185-220.
- Ibáñez Pérez, Alberto Cayetano. "La iglesia de San Juan de Huérmeces (Burgos) obra del arquitecto Fernando González de Lara." *Boletín de la Institución Fernán González* 186 (1976): 813-18.
- Ibáñez Pérez, Alberto Cayetano. *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 1982.
- Ibáñez Pérez, Alberto Cayetano. *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1990.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina. *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el Reformismo Ilustrado (1747-1813)*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1978.



- Iglesias Rouco, Lena Saladina. "Fernando González de Lara." En *Diccionario Biográfico Español*, XXIV, 94-95. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina, y M.<sup>a</sup> José Zaparaín Yáñez. "Los puentes burgaleses a través de la documentación 1600-1800." En *Puentes singulares de Burgos: unir orillas, abrir caminos*, 53-99. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2018.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.
- León Tello, Francisco, y M.<sup>a</sup> Virginia Sanz Sanz. *Estética y Teoría de la Arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- Miguel Gallo, Ignacio Javier de. "El patio de comedias de Burgos (1587-1650)." *Cuadernos de teatro clásico* 6 (1991): 249-264.
- Miguel Gallo, Ignacio Javier de. "El proceso de consolidación del teatro en Burgos (1550-1605). Miguel Giginta y la Casa de Niños de la Doctrina." *Bulletin hispanique* 94, no. 1 (1992): 45-74. <https://doi.org/10.3406/hispa.1992.4758>
- Miguel Gallo, Ignacio Javier de. *El teatro en Burgos (1550-1752): el patio de comedias, las compañías y la actividad escénica: estudio y documentos*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994.
- Milizia, Francesco. *Del Teatro*. Venezia: Giambattista Pasquali, 1773.
- Milizia, Francesco. *Principi di Architettura civile*, T. II. Finale, 1781.
- Milizia, Francesco. *El Teatro*. Madrid: Imprenta Real, 1789.
- Monleón Gavilanes, Pedro. *Juan de Villanueva*. Madrid: Akal, 1988.
- Navascués Palacio, Pedro. "Estudio Crítico", Benito Bails, *De la arquitectura Civil*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1975.
- Navascués Palacio, Pedro. "Las máquinas teatrales. Arquitectura y escenografía." En *Arquitectura teatral en España. Catálogo de Exposición*, 53-64. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1984.
- Navascués Palacio, Pedro. *La plaza mayor en España*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, 2002.
- Nieto Plaza, Ana Berta. "La obra de la puerta de Santa María en la catedral de Burgos (1790-1791)." *Boletín de la Institución Fernán González* 219 (1999): 339-76.
- Ortiz y Sanz, José. *Viage arquitectónico-antiquario de España. Descripción del Teatro Romano de Sagunto*. Madrid: Imprenta Real, 1807.
- Payo Hernanz, René Jesús. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 1997.
- Payo Hernanz, René Jesús. *El artista burgalés en la época ilustrada*. Burgos: Institución Fernán González, 2005.
- Payo Hernanz, René Jesús. *Historia de las Casas Consistoriales de Burgos*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Burgos, 2007.
- Peruarena Arregui, Juan. "Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el siglo XVIII." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19 (2013): 221-51. [https://doi.org/10.25267/Cuad\\_Illus\\_Romant.2013.i19.13](https://doi.org/10.25267/Cuad_Illus_Romant.2013.i19.13)
- Pevsner, Nikolaus. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Quintana Martínez, Alicia. *La arquitectura y los arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Madrid: Xarait, 1983.
- Rodríguez Ruiz, Delfín. "De la utopía a la Academia. El tratado de *Arquitectura Civil* de José Hermosilla." En *Ensayos de Historia de la Arquitectura del siglo XVIII en España*, 267-311. Madrid: Ediciones Complutense, 2019.
- Rodríguez Ruiz, Delfín. "La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros borbones (1700-1770)." En *Ensayos de Historia de la*

- Arquitectura del siglo XVIII en España*, 403-50. Madrid: Ediciones Complutense, 2019.
- Rodríguez Ruiz, Delfín, y Carlos Sambricio. "El conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustración." En Catálogo de Exposición *El conde de Aranda*, 147-71. Zaragoza: Ibercaja, 1998.
- Rodríguez Sánchez de León, M.ª José. "La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII." *Res Pública* 23 (2010): 37-55.
- Sambricio, Carlos. "Francisco Milizia. Principios de Arquitectura," *Revista de Ideas Estéticas* 132 (1975): 75.
- Sambricio, Carlos. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.
- Sambricio, Carlos, y Maira Herrero. "Las intervenciones de Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial," *Fragmentos* 12, 13, 14 (1988): 189-205.
- Soria Tomás, Guadalupe. "La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)." *Acotaciones* 23 (2009): 9-32.
- Varios Autores. *Hacia una nueva idea de arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.
- Varios Autores. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 1997.
- Viamonte Lucientes, Ernesto. "El coliseo de Zaragoza en llamas. Óleo de Goya y signo de su tiempo." En *Goya y su contexto. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, 93-111. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2013.
- Vieites, Manuel F. "Ilustración, educación y teatro en España a finales del siglo XVIII. Algunas claves." *Espacio, Tiempo y Educación* 6, no. 1 (2019): 199-224. <https://doi.org/10.14516/ete.194>

# FUENTES CHINAS DEL MARFIL HISPANO-FILIPINO: COMERCIO, MIGRACIÓN E INTERCAMBIOS CULTURALES<sup>1</sup>

Zhou Meng

Universidad de Granada

Data recepción: 2019-10-05

Data aceptación: 2020-03-05

Contacto autora: [esperanza0929@outlook.com](mailto:esperanza0929@outlook.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6416-1004>

## RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo buscar las fuentes chinas del marfil hispano-filipino, piezas hechas por los artesanos chinos en Manila por encargo de los españoles durante el dominio hispánico en Filipinas. La mayoría de estos artistas procedían de Zhangzhou, ciudad que tuvo una emergente industria de marfil y abundantes relaciones comerciales con Manila en aquella época. En este texto abordaremos las actividades comerciales y la emigración de Zhangzhou a Manila, las relaciones entre la eboraria hispano-filipina y el marfil de Zhangzhou, y, sobre todo, las relaciones formales entre la figura la Virgen María y la de Guanyin, cuyas interacciones iconográficas nos ayudan a comprender mejor estos intercambios culturales.

Palabras clave: marfil hispano-filipino, escultura marfileña de Zhangzhou, sangley, comercio, intercambio cultural

## ABSTRACT

This article aims to identify the Chinese sources of Hispano-Philippine ivory, pieces fashioned by Chinese artisans in Manila for the Spanish during their rule in the Philippines. Most of these artists came from Zhangzhou, a city with an emerging ivory industry and extensive commercial ties with Manila at that time. We will address commercial activities and emigration from Zhangzhou to Manila, the links between Hispano-Philippine ivory and Zhangzhou ivory, and, above all, the formal relationships between the figures of the Madonna and Guanyin, whose iconographic interactions help provide a better understanding of these cultural exchanges.

Keywords: Hispano-Philippine ivory, Zhangzhou ivory carving, sangley, trade, cultural exchange

## Introducción y metodología

Dentro de los objetos llegados en el Galeón de Manila, los marfiles hispano-filipinos son los que mejor manifiestan los intercambios culturales surgidos entre Occidente y Oriente. Estas figuras, hechas según los modelos traídos por los españoles desde Europa, han demostrado bastantes características del arte asiático ya que es habitual que presenten rasgos anatómicos chinos: ojos abultados y oblicuos, párpados superiores grue-

sos, lóbulos de orejas demasiado alargados y nariz de aletas carnosas (fig. 1) (Ruiz Gutiérrez 2013, 195). Suelen presentar, además, el cuello cilíndrico con tres arrugas como en las representaciones budistas y motivos decorativos orientales como nubes escamosas o vegetación con técnicas similares a las formas de presentación en la pintura china (Estella Marcos 1970, 161).

Los autores de estas obras, llamados “sangleyes” por los españoles, son los artesanos chinos



Fig. 1. Virgen con el Niño, siglo XVII, marfil, Museo Oriental, Valladolid (fotografía de la autora)

establecidos en Filipinas. En 1571, Legazpi estableció la capital de las Islas Filipinas en la recién conquistada ciudad de Manila convirtiéndola desde ese momento en el puerto de partida de la ruta transpacífica que enlazaba Filipinas con México. La gran demanda del mercado hispánico pronto atrajo a los comerciantes chinos, quienes transportaron todo tipo de mercancías chinas a Manila para hacer negocios con los españoles (Fang 2012, 176-81). Con el tiempo los chinos que iban estableciéndose en Manila aumentaron en gran número y se encargaron de “todos los oficios y artes mecánicas” (Salazar 1897, 64). Las imágenes religiosas que hicieron estos sangleyes

mostraban una gran habilidad artesanal, razón por la que los españoles nunca dejaron de encargarnos nuevas obras. En una carta dirigida al rey en 1590, Domingo de Salazar, primer obispo de Manila, manifiesta que era tal “la habilidad que muestran al retratar las ymágenes que bienen de España” que pronto no serían necesarias “las que se haçen en Flandes” (Salazar 1897, 66).

La mayoría de los chinos establecidos en Manila provenían de Zhangzhou y Quanzhou, en la provincia de Fujian, una región al sureste de China que tuvo una gran tradición en el campo de las artes escultóricas. En 1567, dos años después de que los españoles conquistaran Cebú, el gobierno de la entonces dinastía Ming (1368-1644) levantó la prohibición que pesaba sobre el libre comercio marítimo y definió el puerto de Zhangzhou como el único autorizado para el comercio exterior. Con la posibilidad de introducir colmillos desde ultramar, en Zhangzhou surgió una interesante industria de marfil. Los artesanos de Zhangzhou empezaron a tallar figuras religiosas chinas en marfil, algo insólito hasta ese momento.

El hecho de que estas piezas fueran creadas coincidiendo con el surgimiento de la eboraria hispano-filipina ha inspirado la sospecha de una posible interrelación entre ambas. Aunque es bien conocido que los marfiles hispano-filipinos fueron manufacturados por artesanos chinos, tema estudiado por Margarita Estella (Estella Marcos 1967; Estella Marcos 1970; Estella Marcos 1984 a; Estella Marcos 1984 b; Estella Marcos 1989), pocos estudiosos han analizado sus fuentes en China.<sup>2</sup> Además, se ha minusvalorado el impacto del arte de Fujian en ellos, especialmente en lo que respecta a su relación con el marfil doméstico de Zhangzhou.<sup>3</sup> Las piezas de eboraria, hechas por los artesanos de Fujian, tanto de iconografía cristiana como de figuras religiosas chinas, están estrechamente vinculadas entre sí. El ejemplo más claro lo encontramos al comparar las imágenes de la Virgen y de Guanyin, figura del budismo chino, pues ambas presentan una serie de coincidencias iconográficas que nos hablan de estos transvases culturales.<sup>4</sup> Además, esto ocurrió en un momento histórico en el que los europeos intentaban llamar a la puerta de Asia Oriental mientras que China empezó a abrirse al mundo, a

través del comercio y las migraciones entre Fujian y Filipinas.

Con el objetivo de buscar las fuentes chinas del marfil hispano-filipino, en este artículo vamos a centrarnos en analizar las relaciones establecidas entre Zhangzhou y Manila explorando los intercambios culturales que se produjeron, y, sobre todo, las relaciones existentes entre la ebolaria hispano-filipina y el marfil de Zhangzhou. Para ello prestaremos una especial atención a las interacciones iconográficas existentes entre las figuras de la Virgen y Guanyin, ya que nos revelan con claridad los intercambios artísticos que se produjeron. Utilizaremos para ello distintas fuentes, desde documentos españoles a corografías chinas pasando por los diarios de los miembros de Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales, todo lo cual nos ayuda a comprender lo sucedido desde un punto de vista global.

### **El puerto de la Luna de Zhangzhou: lugar de origen del comercio y de la migración**

Cuando los españoles se establecieron en las Islas Filipinas, enseguida trataron de obtener los codiciados productos de Asia Oriental. El apetito comercial de España debió de estimularse a la vista de las embarcaciones tradicionales malayas, los denominados “praos”, que iban cargados de sedas y porcelana (Shurtz 1992, 62). Así, en una carta al rey Felipe II escrita en 1567, Legazpi propuso “correr la costa de la China y contratar con la Tierra Firme”, lo que en su opinión sería muy provechoso “y de grande efeto”.<sup>5</sup>

El sueño de Legazpi se haría realidad muy pronto, aunque él no llegó a verlo debido a su repentina muerte, acaecida en 1572. En 1567, justamente el mismo año en que Legazpi expresó su deseo de comerciar con China, este país, muy visitado por la fantasía de los europeos desde las descripciones de Marco Polo, llevó a cabo una reforma que afectaría a la historia global. Como hemos avanzado, el gobierno Ming abolió la prohibición que pesaba sobre el libre comercio marítimo –vigente por casi dos siglos– a partir de la fundación de la dinastía en 1368– y consagró el puerto de la Luna en la ciudad de Zhangzhou como el único lugar autorizado para estos intercambios. Esto supuso que los mercaderes priva-

dos pudieran realizar negocios con otros territorios de ultramar.

Situado en la desembocadura del Río Jiulong, que cruzaba el sur de Fujian, el puerto de la Luna fue bautizado así por su forma geográfica, parecida a la de este cuerpo celeste (Li 2001, 5). En una provincia montañosa como Fujian donde faltan tierras cultivables, los habitantes tuvieron que vivir del mar, manteniendo una importante tradición de comercio marítimo a lo largo de su historia. Por eso, aún con la prohibición gubernamental la gente de Zhangzhou continuó con los negocios de forma ilegal. El lugar era ideal para ello ya que el puerto de la Luna poseía una costa sinuosa y una posición relativamente interior conveniente para esconder cualquier tipo de barco y escapar de la vigilancia oficial.

La legalización del comercio exterior en 1567 coincidió con la demanda de los españoles, satisfaciendo las exigencias del mercado americano a través de la ruta transpacífica. Al mismo tiempo se promovió el asentamiento español en Filipinas, cuya tierra estéril generaba muy poco beneficio por sí misma. Fue en este contexto histórico que los comerciantes de Zhangzhou y Quanzhou, ambos del sur de Fujian, empezaron a frecuentar la Isla de Luzón, donde arribaban en siete u ocho días (Fang 2007, 138). Las mercancías chinas fueron cargadas posteriormente en el famoso Galeón de Manila, también llamada Nao de China en Nueva España, lugar de destino del galeón (Shurtz 1992, 93).

Pese a la apertura del puerto de la Luna, los comercios con el ultramar no fueron totalmente libres en China, sino que, estuvieron bajo el control gubernamental. Cada año, el gobierno chino emitió un cierto número de permisos, llamado “shangyin”, que fueron distribuidos entre los barcos según el destino al que se dirigían. La ley promulgada en 1589 permitía la actividad de 44 barcos en el Océano Este y otros 44 en el Océano Oeste,<sup>6</sup> sumando un total de 88 (Gu 1962, 3939). La primera de estas partidas incluía a su vez 16 permisos para la isla de Luzón dada su cercanía (Gu 1962, 3939). Sin embargo, la documentación revela que no siempre se seguían estas directrices: “Apenas hay barcos que llegan allá [Océano Oeste], y los que obtienen el permiso para ese lugar, secretamente negocian en Luzón, a lo mejor



por la cercanía de la isla y las buenas ganancias que obtienen en ese lugar." (Institute of History and Philology 1987, 67). Es decir, la mayoría de los barcos que obtuvieron el permiso prefirieron dirigirse a negociar a Luzón, eso sin hablar del tráfico ilegal que aún continuaba desarrollándose debido a que el corto número de licencias concedidas nunca cubrió la demanda real.

Por razones comerciales, una parte de los comerciantes chinos se establecieron en Manila. Según *Dongxiyangkao*, "Los chinos [que] acuden a negociar frecuentemente a Luzón, suelen permanecer allí por un largo tiempo, llamándolo *yadong*.<sup>7</sup> Se reúnen gradualmente a vivir en el Parián, hasta llegar a unas diez mil de personas, de las cuales algunas tienen el pelo cortado [para convertirse al cristianismo] e incluso tienen hijos allí." (Zhang 1981, 89). En 1570, cuando el maese de campo Martín de Goiti llegó a Luzón, encontró que "vivían en el quarenta chinos casados";<sup>8</sup> mientras que en 1572 el número de chinos llegó a ser de "ciento cincuenta ombres y mugeres".<sup>9</sup> Para completar estos datos, debemos tener en cuenta que en 1588 la población china de Manila se estimó en unas diez mil personas.<sup>10</sup>

### Suposición sobre el origen de los marfiles hispano-filipinos

Los chinos, con su prevalencia en la cantidad y su capacidad de aprendizaje pronto se convirtieron en "oficiales de todos los oficios" (Salazar 1897, 64). Eran sastres, zapateros, plateros, escultores, pintores, bordadores, hilanderos, etc., y su aportación fue tal que se llegó a afirmar que sin ellos "la ciudad no podía mantenerse" (Shurtz 1992, 113). El proceso de evangelización de las Islas Filipinas, misión que acometieron las órdenes religiosas de forma simultánea a la conquista de las islas, requirió una gran cantidad de piezas religiosas, tarea que se encargaba, como siempre, a los artesanos chinos.

Un documento importante que registra la manufactura de figuras cristianas por los chinos es la relación de Hernando Riquel fechada en 1574, donde se relata que "vinieron 3 navíos de China que truxeron Mercaderías della", y, aparte de los consabidos envíos de seda y porcelana, "traxeron Imagenes de Crucifixos, Sillas muy curiosas á nuestro modo."<sup>11</sup> Es difícil saber qué modelos

usaron los chinos para la realización de estos crucificados en una época tan temprana, máxime si tenemos en cuenta que la fe cristiana no comenzaría a difundirse por China hasta la llegada del fraile jesuita Matteo Ricci, quién estableció la primera misión en Zhaqing en 1583. Sin embargo, un documento del siglo XVI nos puede dar una pista sobre el origen de esta industria.

En 1561, el misionero jesuita Luis Frois escribió una carta dirigida a Gonzalo Vaz donde relataba la historia de un hidalgo portugués que estuvo cautivo en China durante 1549-1553. En ella se afirmaba que los chinos, guiados por un fin comercial, habían realizado pinturas de temática cristiana que luego habían llegado a Goa para adornar las habitaciones de los hermanos (Medina 1995, 475-76). Este hidalgo fue Galeote Pereira, prisionero de la batalla de Zoumaxi (1549) que enfrentó a portugueses y chinos en Zhangzhou (Wicki 1958, 355).<sup>12</sup> Después de ser capturado, Pereira fue recluido en la cárcel de Fuzhou, capital de la Provincia de Fujian que está al norte de Zhangzhou. Por eso, lo relatado en la carta pudo ocurrir al sur de Fujian, muy probablemente cerca de Zhangzhou.

El informe de Pereira demuestra que, a mediados del siglo XVI, ya existía una industria al sur de Fujian en la que se producían objetos de arte cristiano para ser suministrados al mundo católico. Esta circunstancia quizá se deba a la demanda de los portugueses ya que habían mantenido cierto comercio ilegal durante varias décadas en las costas de Zhejiang y Fujian tras fracasar sus intentos de establecer negocios con el gobierno Ming entre 1517-1522. Esta idea se refuerza si tenemos en cuenta que cuando finalmente lograron establecerse en Macao (1557), rápidamente se implementaron talleres en el sur de China, elaborándose figuras cristianas con colmillos transportados desde Goa. Estas piezas se correspondían con el llamado "marfil luso-oriental", o más concretamente, el "marfil sino-portugués" según la clasificación de Bernardo Ferrão (Tavares e Távora 1983, XVIII). Por falta de datos documentales, no se sabe el lugar de producción de estas figuras, aunque también presentan obvios elementos chinos. Según Gillman, es posible que este enclave fuera Cantón, ciudad que en el siglo XVIII se convertiría en un centro productivo

especialmente dedicado a la exportación (Gillman 1984, 36).

A través de estos contactos con los portugueses, los fujianeses pudieron ser los primeros chinos que conocieron las figuras cristianas ya que se trata de un periodo anterior a la evangelización de Filipinas por parte de los españoles. De igual modo, con las ventajas geográficas que les facilitaban el contacto con el extranjero, fueron los primeros fujianeses convertidos al cristianismo quienes introdujeron la nueva religión en su tierra natal. En el prólogo de la obra evangélica *Qike* redactada por el jesuita Diego de Pantoja, el funcionario Chen Liangcai, oriundo de Quanzhou (Fujian), uno de los lugares de procedencia de los sangleyes, relata lo siguiente: "Cuando yo era niño, oí algo sobre el cristianismo. Los paisanos de mi pueblo natal, que viajaban mucho por el mar, y que tenían contactos con los extranjeros, cuando volvieron, me contaron cosas de la religión de Jesucristo..." (Chen 2013, 303-4). Si tenemos en cuenta que Chen nació en 1569 (Museo de Tianyige 2006, 14), entonces su "infancia" debió transcurrir durante las décadas de 1570 y 1580, época inicial del establecimiento chino en Manila. Es posible que los "paisanos" de los que habla, convertidos al cristianismo en Luzón, también trajeran imágenes de Cristo Crucificado o de la Virgen proporcionadas por los españoles, las cuales pudieron servir como modelos para que los artistas locales las copiaran.

En cuanto al lugar de manufactura de los marfiles hispano-filipinos, además de los talleres en Manila, varios investigadores han propuesto que su procedencia puede ser Fujian. Fernando Zóbel propone que "algunas imágenes, sobre todo estatuas de marfil, fueron hechas en el sur de China para ser exportadas a Filipinas y Sudamérica." (Zóbel de Ayala 1963, 15). Gillman también supone que los marfiles encontrados en las iglesias coloniales de Filipinas, estaban hechos en realidad en los talleres de Fujian (Gillman 1984, 38). Aunque de momento es difícil encontrar testimonios más directos para comprobar esta suposición, la carta de Frois y el relato de Chen Liangcai nos proporcionan interesantes indicios en este sentido. Además, el hecho de que surgieran sendas industrias de marfil tanto en Manila como en Zhangzhou nos hace pensar en un lógi-



Fig. 2. Han Xiangzi (Personaje de los Ocho Inmortales), 1573-1644, marfil, Colección privada (Fuente: Gao, Meiqing, ed., *Chinese Ivories from the Kwan Collection* (關氏所藏中國牙雕) (Hong Kong: Art Gallery-the Chinese University of Hong Kong, 1990), 169)

co enlace entre ambas. Los grabadores de Fujian, que mantuvieron una complicada relación tanto con su tierra natal como con Filipinas, combinaron la tecnología escultórica de ambos entornos culturales creando obras que catalogamos como "arte hispano-filipino" a la vez que dejaron en sus propias resonancias en el arte chino.

### El marfil de Zhangzhou: artesanía surgida al calor de los negocios marítimos

La mayoría de los artesanos chinos en Manila fueron llamados "sangleyes", término posiblemente procedente del dialecto *minnanhua* del sur de Fujian (Ollé 2002, 24). La provincia de Fujian era conocida como "pueblo de escultura" dada su larga tradición en esta disciplina artística, siendo buen ejemplo de ello la artesanía folklórica en piedra de Shoushan y la escultura de madera de Putian, manifestaciones que se influirían entre sí

a partir de la dinastía Tang (618-907).<sup>13</sup> En ese sentido, no sorprende que las figuras cristianas hechas por los sangleyes demuestren tanta influencia del arte chino. Además, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, el florecimiento del comercio exterior de Zhangzhou ofreció un buen ambiente para el desarrollo de los distintos tipos de escultura, aprovechando las abundantes materias preciosas importadas para la creación de nuevas obras.

En las postrimerías de la dinastía Ming (1567-1644), el único puerto legítimo de comercio exterior fue Zhangzhou, lo que justifica la llegada a él de una gran cantidad de marfil importado. El literato fujianés Xu Bo (1563-1639) describió el puerto de la Luna aludiendo a su prosperidad: “[Las] mercancías transitan [con los] viajeros, [y los] comerciantes ricos reúnen [esas] riquezas. [Se] tallan los cuernos de rinoceronte hábilmente, [mientras el] marfil pulido resplandece” (Shen 2000, 984).<sup>14</sup> Dicho poema confirma el impacto del comercio ultramarino en Zhangzhou y el surgimiento de una industria de escultura suntuaria labrada en materiales preciosos como cuerno de rinoceronte y marfil. Al respecto es digno de mención el registro de la cartografía de Zhangzhou publicado en 1628:

*El marfil no se encuentra en nuestra prefectura, siempre es comprado a los comerciantes que lo importan al puerto. La gente de Zhangzhou lo talla en figuras de inmortales y cosas de este tipo con el fin de darse un placer. Tienen las orejas, ojos y miembros muy vivos, y las manufacturadas en Haicheng son excepcionalmente ingeniosas (Min 2012, 1835).<sup>15</sup>*

Este texto revela que las “figuras de inmortales” talladas en marfil por los escultores de Zhangzhou eran muy famosas, alusión que se refiere a las imágenes procedentes del budismo y del taoísmo como Guanyin y los Ocho Inmortales. Estas figuras suelen tener los cinco sentidos muy concentrados en una cara relativamente amplia y los bordes de las túnicas redondeadas, frecuentemente coloreados. El cuerpo se inclina según la forma natural del colmillo, mostrando una elegancia confortable (fig. 2). El hecho de que no existan registros sobre este tipo de figuras de marfil en las cartografías de otras regiones de la misma época y que presenten una gran

semejanza con las esculturas de piedra o de porcelana de Fujian (fig. 4), ha llevado a que sean consideradas siempre como obras de Zhangzhou (Cai 2005, 39-87).

El literato Gao Lian, que vivía en Hangzhou durante el reinado de Wanli (1573-1620), hace notar en su obra *Zunshengbajian* que “La figura de marfil de Fujian posee una hechura ingeniosa, lamentablemente no hay lugar para que se coloque y ni siquiera se aprecia como de buen gusto” (Gao 1994, 552). Esta descripción indica que la figura de marfil de Fujian gozaba de buena fama fuera de la provincia, sobre todo por su ingeniosidad.

Según Gillman, en la corografía de Zhangzhou publicada en 1573 todavía no aparece ninguna alusión al marfil, sin embargo, la obra de Gao Lian publicada en 1591 ya sí habla de ello (Gillman 1984, 38). Esto nos lleva a pensar que la industria de marfil de Zhangzhou pudo surgir entre los años 70 y 90 del siglo XVI, momento que coincide con la primera etapa de desarrollo del comercio entre Fujian y Luzón. Así, la producción marfileña de este periodo podría tratarse de una respuesta a la escultura de marfil producida en Manila por los sangleyes (Gillman 1984, 39), pues no hay que olvidar que hacia 1590 estos productos se habían convertido en un arte muy refinado según la carta dirigida por Domingo de Salazar al rey en 1590 (Salazar 1897, 66).

### **Análisis sobre la procedencia del marfil**

El marfil fue un material abundante en Fujian dada la prosperidad del comercio ultramarino, sin embargo, se trataba de una materia prima bastante rara en China hasta mediados del siglo XVI. Su aprecio hizo que fuera uno de los principales objetos tributarios que los estados dependientes del Sudeste de Asia otorgaron al Imperio Central. Según la lista en *Dongxiyangkao*, que consigna la producción de todos los reinos de esta zona, tanto en Malaca como en Tailandia y Camboya se produjeron colmillos de elefante que se tributaron a la corte de la dinastía Ming (Zhang 1981, 13, 27, 37, 45, 53, 68). Durante la primera etapa de la dinastía Ming (1368-1505) la talla de marfil se desarrolló principalmente en la corte, raramente en los ambientes populares (Huang 2012, 18).

Tal situación cambió con la llegada de los europeos –primero los portugueses, luego los españoles y los holandeses–, quienes siempre explotaron cualquier posibilidad de negocio en Asia Oriental. En los diarios de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales (*Vereenigde Oostindische Compagnie*), se puede verificar cómo los holandeses reunían marfil y cuerno de rinoceronte procedente de Camboya y Siam para luego transportarlo a otros puntos comerciales como Batavia y Fuerte Zeelandia (Departement van Koloniën onder toezicht van Dr. H. T. Colenbrander 1899, 64). Según *De dagregisters van hetkasteel Zeelandia* (*Diario del Fuerte Zeelandia*), el día 4 de agosto de 1637 el junco Rarop,<sup>16</sup> que salió de Siam en julio del mismo año, llegó a Pehouw (Islas Pescadores) con 105 catti de colmillos siameses y 9 cuernos de rinoceronte (Blussé et al. 1986, 358).<sup>17</sup> El mismo documento nos informa que el 22 de agosto de 1639, el filibote Den Otter,<sup>18</sup> partiendo de Siam, llegó a Tayouan con “3014 catti de colmillos,<sup>19</sup> 11 picol de cera,<sup>20</sup> 5 picol de madera de agar...” (Blussé et al. 1986, 475). Estos datos nos dan una idea del intenso suministro de colmillos que se produjo, superando incluso la demanda del mercado y haciendo que los beneficios se desplomaran. En 1641, cuando el agregado comercial gestionaba unos pedidos cuyo destino era el mercado de Japón y Taijouan (Taiwan), declaraba que los colmillos y cuernos de rinoceronte eran muy baratos y se había logrado bastante cantidad (Departement van Koloniën onder toezicht van Dr. H. T. Colenbrander 1900, 52), algo que demuestra la gran cantidad de animales de este tipo que habían sido cazados en décadas anteriores.

Un porcentaje importante de los colmillos obtenidos en Camboya y Siam fueron introducidos en el mercado chino. Ante la imposibilidad de comerciar directamente con China continental, los holandeses lo hicieron a través de la Isla de Formosa (Taiwan). De hecho, capturaron los barcos que iban de Zhangzhou a Manila, obligando a los comerciantes de Fujian a negociar con Formosa. Ellos adquirían productos como porcelana y seda, y a cambio, ofrecían a los chinos otros productos como pimienta, marfil, sándalo, etc. Según los diarios de la Compañía de Indias, el 27 de noviembre de 1629, el gobernador Putmans dirigió varios yates a China con “... picol de

pimientas,<sup>21</sup> 50 picol de brasilete de la india y... picol de marfil” (Blussé et al. 1986, 5). El día 2 de octubre de 1640, el comerciante Hambuangh tomó el junco de Jocsim para ir a An’hai, otro puerto de Fujian que está muy cerca de Zhangzhou, con “142.470 catti de pimienta... 9.748 catti de caetche y 8.477 catti de marfil...” (Blussé et al. 1986, 500). Estos datos nos pueden dar una idea del gran número de marfil introducido en Fujian durante la dominación holandesa en Taiwan (1624-1662) constituyendo un fuerte estímulo para la industria de marfil en Zhangzhou.

Los registros documentales en chino y holandeses indican que el marfil utilizado en las figuras de Zhangzhou provenía principalmente de Asia. Sin embargo, en el caso de los marfiles hispano-filipinos, tenemos poca información sobre su origen. Un análisis científico realizado por el Instituto Andaluz de Ciencias de la Tierra con una pieza hispano-filipina de la iglesia parroquial de Íllora (Granada) demuestra que esta figura de Inmaculada, definida como obra del siglo XVII, también está hecha con el marfil asiático, lo que corrobora su relación con las piezas talladas en Zhangzhou e indica que sería una obra hecha por los mismos artistas fujianeses establecidos en Manila (Rozalen and Ruiz Gutierrez 2015, 1-6).

China tuvo la tradición de tallar colmillos desde la época neolítica, aunque durante muchos siglos el marfil siempre fue un material raro y valioso que se usaba para labrar escogidos objetos rituales y de uso diario para las clases altas. Sin embargo, resulta curioso que hasta ahora se hayan encontrado muy pocas figuras de marfil que sean anteriores a la dinastía Ming (1368-1644). Además, las piezas conservadas actualmente del periodo Ming son en su mayoría del estilo Zhangzhou. Por eso, creemos que la gran evolución de la figura marfileña china tuvo lugar en el último periodo de la dinastía Ming posibilitada por un suministro suficiente de colmillos capaz de satisfacer el gran consumo de este material. Así, las denominadas figuras de “inmortales” de Zhangzhou inspiradas por las figuras hispano-filipinas y hechas por los mismos artesanos de Fujian, podrían ser el inicio de esta industria en China, e influir, a partir de aquí, en el surgimiento de la industria doméstica china de figuras de marfil.



Fig. 3. Inmaculada, primera mitad del siglo XVIII, marfil, Museo Oriental, Valladolid (fotografía de la autora)



Fig. 4. Guanyin, siglo XVII, porcelana, Rijksmuseum, Amsterdam

### La Virgen y Guanyin — ¿correspondencia iconográfica o intercambios culturales?

Cuando hablamos del estilo artístico que presentan los marfiles hispano-filipinos, uno de los primeros elementos que se suelen resaltar es la cara achinada que presentan las figuras, siendo los ejemplos más típicos las representaciones de la Virgen (fig. 3). Las cejas altas, los ojos semicerrados, los párpados abultados, y la boca bien dibujada con las comisuras hacia arriba dan un aire suave y sonriente a estas figuras acercándolas mucho al aspecto de Guanyin (fig. 4) (Ruiz Gutiérrez 2006, 59), iconografía frecuente en el arte folklórico de Fujian y, por supuesto, en los marfiles de Zhangzhou.

En el panteón chino Guanyin es una diosa de género femenino, aunque, originalmente era una figura masculina que procedía del budismo de la India, conocido como Avalokiteśvara bodhisattva. Su nombre completo en chino es “Guan shi yin” que significa “quien oye los lamentos del mundo” y se le considera símbolo de “benevolencia”. Los chinos creen que Guanyin tienen un poder sobrenatural, lo que ayuda a todos aquellos que le

acuden en situaciones extremas. A medida que el budismo se adaptaba a la cultura china, la figura de Guanyin iba adquiriendo aspectos achinados. Los ejemplos más típicos son algunas iconografías que se consideran completamente indígenas de China, como Shuiyue Guanyin (Guanyin con agua y luna), Baiyi Guanyin (Guanyin en túnica blanca), Yulan Guanyin (Guanyin con cesta de pescado), etc.<sup>22</sup> Todas han sido incorporadas a las “treinta y tres manifestaciones de Guanyin” del budismo Mahayana, aunque ninguna de ellas tiene su raíz en los sánscritos clásicos.<sup>23</sup>

Otro fruto de esta adaptación cultural del budismo es que Guanyin quedó vinculada a un lugar concreto de China: el Monte de Putuo, situado en el Archipiélago de Zhoushan en el Mar de la China Oriental y considerada como su residencia. Además, adquirió un apodo peculiar: Nanhai Guanyin (Guanyin del Mar Meridional),<sup>24</sup> lo que la convertía en una diosa marítima.<sup>25</sup> Como la gente de las provincias costeras de Fujian y Zhejiang se dedicaba fundamentalmente a la pesca o al comercio marítimo, diosas marítimas como Guanyin y Mazu obtuvieron una gran difusión,





Fig. 5. Songzi Guanyin (izquierda), 1573-1644, marfil, Colección privada (Fuente: Gillman, "Ming and Qing Ivories: Figure Carving", fig. 24); Virgen del Rosario (derecha), siglo XVII, marfil, Hispanic Society of America, New York



Fig. 6. Virgen del Rosario (vista frontera, izquierda), siglo XVII, marfil, Museo de San Francisco, Medina de Rioseco- Valladolid (fotografía de Fernando Fradejas); Virgen del Rosario (vista trasera de la misma figura, derecha, fotografía de Fernando Fradejas)

pues, según la creencia popular eran eficaces protectoras ante las tormentas y los naufragios. Cuando Martín de Rada pisó la tierra de Fujian en 1575, le llamó la atención los ídolos venerados en la calle, y, según su relato, era "tanta la suma de los ydolos que vimos por todo lo que anduvimos que no se pueden contar porque demas que en sus templos y casas particulares para ello ay muchos..."<sup>26</sup>

Cuando los fujianeses emigraron a Filipinas, llevaron consigo sus propias tradiciones religiosas, entre las que se encontraba el culto a Guanyin. Este hecho se ha verificado dada la existencia de esta figura en los templos de las comunidades chinas en las islas (DY 2014). De ese modo, al copiar los modelos europeos, debían de pensar en las deidades de su propia religión, así que inevitablemente los combinaban con el arte del budismo chino. En el caso de la Virgen, es posible que se reinterpretara la típica expresión de Guanyin dadas las similitudes que existían entre ambas iconografías. Sin embargo, no debemos

reducir la relación entre estas dos representaciones a una influencia lineal y unidireccional de Guanyin hacia la Virgen María, sino que podrían presentar relaciones más complejas, influyéndose mutuamente.

Un ejemplo más llamativo es el de Songzi Guanyin (fig. 5, izquierda), variante de la diosa Guanyin, a la que los fieles se encomendaban cuando deseaban tener hijos. Esta imagen, por su concreción visual (porta un niño en el brazo), está muy relacionada con el arquetipo cristiano de la Virgen con el Niño, la cual es sumamente habitual en el marfil hispano-filipino. En una sociedad agrícola como la China dinástica, la fertilidad era considerada una fuerte responsabilidad familiar, así que la petición de hijos, sobre todo varones, formaba parte indispensable de las prácticas populares religiosas. La creencia de que Guanyin era capaz de proporcionar hijos a quién se lo pedía tuvo su origen en un capítulo del *Sūtra de Ioto* (Yu 2001, 258-9), texto que fue traducido al chino en el siglo V. Sin embargo, aunque la

fama milagrosa de Guanyin para “otorgar hijos” fue conocida entre el pueblo chino durante muchos siglos, su representación como portadora de un niño sobre el regazo apareció poco antes del siglo XVI. De igual forma, los exvotos sobre esos milagros pertenecen, en su mayoría, a siglos posteriores, cuando ya existía un importante contacto entre Occidente y Oriente y el cristianismo se encontraba en amplia difusión por el territorio chino.

La rareza de la figura de Songzi Guanyin antes de la Dinastía Ming y su pronta popularización a partir del siglo XVI nos hace pensar en su posible vinculación con la figura cristiana de la Virgen con el Niño. Un ejemplo típico es una figura de marfil de Songzi Guanyin que tiene mucha semejanza con otra estatua mariana asignada al estilo “sino-portugués”. La figura de la Virgen del Rosario (fig. 5, derecha), perteneciente a la Hispanic Society of America de Nueva York, tiene la misma postura que la de Guanyin (fig. 5, izquierda) así como los detalles de la mano y el rosario. Aunque el Niño de la Virgen del Rosario se ha perdido, todavía observamos en la parte restante una gran similitud con la criatura que tiene en brazos de Guanyin. Muchos investigadores indican que la figura la Virgen está influenciada por Guanyin, pero Gillman opina lo contrario. Según él, esta figura de Songzi Guanyin puede estar inspirada en la imagen de la Virgen del Rosario: sustituyendo la cruz del rosario por una borla, retirando el globo en la mano del Niño y añadiendo algunos detalles chinos como la bufanda budista arqueada. De esta forma, la Virgen del Rosario se convertiría sin problemas en Songzi Guanyin (Gillman 1984, 41).

La Virgen del Rosario fue la advocación mariana más venerada por los dominicos, quienes, no lo olvidemos, tuvieron mucha influencia en Asia Oriental a partir de la segunda mitad del siglo XVI (Clarke 2013, 30). En 1587, tres sacerdotes españoles de la orden dominica llegaron a Macao y fundaron allí la Iglesia de Santo Domingo, misma construcción que más tarde quedaría en manos de los portugueses (Teixeira 1961, 608-11). Por tanto, es posible que esta figura marfileña de la Virgen del Rosario fuera un encargo hecho por los dominicos en Macao a un taller chino. Aunque Gillman propone que el lugar de

producción de la serie sino-portuguesa pueda ser Cantón (Gillman 1984, 36), debemos considerar la posible intervención de los artistas fujianeses, sobre todo si tenemos en cuenta la gran similitud que muestra esta figura con la de Songzi Guanyin, cuya manufactura es típica del marfil de Zhangzhou. Otro argumento que apoyaría esta teoría son los frecuentes intercambios que tuvieron lugar entre Macao y Manila, sobre todo durante la unión de las coronas de España y Portugal (1580-1640).

Pero más allá de los territorios portugueses, la Virgen del Rosario también se veneró en las Filipinas, donde los dominicos también tuvieron una gran influencia. Una figura de marfil con esta iconografía se conserva en el Museo de San Francisco en Medina de Rioseco (fig. 6, izquierda) (Estella Marcos 1984 b, 197-9), y, curiosamente, posee una peana de nubes escamosas (fig. 6, derecha). Este motivo es típico del arte chino y evoca la figura de porcelana de Guanyin producida en Dehua (fig. 4). Fue habitual que los sangleyes establecidos en Manila, al reproducir figuras europeas, incorporan elementos procedentes de su propia tradición; pero también puede ocurrir lo contrario, es decir, que combinaran elementos europeos al labrar la imagen de Guanyin. Esta suposición se comprueba en el estudio realizado por Shi Chuanmiao, donde afirma que algunas figuras de Guanyin existentes en templos chinos de las Islas Filipinas se parecen mucho a imágenes de la Virgen. Un ejemplo típico es una estatua de Guanyin del templo Fa Zang Si, cuyo peinado crespo recuerda fácilmente a la iconografía cristiana de la Virgen (Shi 2008, 86).

Por su parte, Aristotle C. DY., al estudiar la religión china en Filipinas, explica las actividades religiosas de los chinos desde un punto de vista del sincretismo. En su análisis, la religión china tiene un carácter inclusivo que acepta con facilidad otras deidades ajenas (DY 2014). En el caso concreto de Guanyin, no hay que olvidar que esta figura también tuvo un origen extranjero, y pudo adaptarse a la cultura china gracias a la gran tolerancia mantenida respecto al budismo. De ese modo, no resulta extraño que los artesanos oriundos de Fujian, acostumbrados al pluralismo cultural y religioso –por su larga tradición

comercial-, incorporasen elementos extranjeros en el modelado de sus propias deidades.

### Conclusiones

Los marfiles hispano-filipinos contribuyeron a la difusión del cristianismo en Filipinas durante el dominio hispánico. En su producción, fueron los artesanos chinos los que desempeñaron el papel más destacado. Una gran parte de ellos provenían de Zhangzhou, ciudad al sur de la provincia de Fujian que en 1567 fue convertida en el único puerto autorizado de China para comerciar con el exterior, hecho que ofreció una oportunidad sin precedentes para los negocios entre Zhangzhou y Manila.

Dado su papel de puerta principal a través de la que se realizaron los primeros contactos directos entre China y Europa, la ciudad de Zhangzhou pudo poseer una emergente industria de arte cristiano en la primera mitad del siglo XVI. Tras el establecimiento de los españoles en Filipinas, los mercaderes de Zhangzhou conocieron de ellos los marfiles cristianos. Es posible que copiaran estas figuras en su tierra natal, región en la que se había mantenido una larga tradición escultórica. Gracias al florecimiento del comercio ultramarino, se importaron un gran número de colmillos a Zhangzhou, haciendo posible el surgimiento de una industria local de marfil en esta

ciudad. Los temas principales de estas piezas eran figuras religiosas chinas, que estarían inspiradas, en un sentido amplio, en las figuras cristianas hispano-filipinas.

El ejemplo más significativo para explicar la relación entre el marfil hispano-filipino y el de Zhangzhou es la gran semejanza que demuestra la figura de la Virgen María con la de Guanyin. A través de un estudio comparativo de las dos imágenes, encontramos que la influencia entre ambas era mutua, es decir, los artesanos chinos incorporaban detalles de Guanyin al modelar a la Virgen, y, al contrario, también se combinaban elementos de la Virgen al manufacturar la figura de Guanyin. Este intercambio se refleja particularmente en la iconografía de Songzi Guanyin, cuya popularidad en China a partir del siglo XVI pudo estar inspirada en la imagen de la Virgen con el Niño.

Como siempre ocurre en el mundo de historia de arte, la falta de documentación de estas piezas marfileñas, tanto de la serie hispano-filipina como de la de Zhangzhou, nos ha dejado muchas dudas que están por resolver con el descubrimiento de nuevas fuentes. Profundizar en ese tema nos ayudará, desde un punto de vista global, a conocer los intercambios culturales que se produjeron entre Occidente y Oriente durante una época de gran contacto entre ambas partes.

## NOTAS

<sup>1</sup> La investigación ha sido financiada por China Scholarship Council. Agradezco a Adrián Contreras Guerrero por su ayuda en la redacción del texto en idioma castellano.

<sup>2</sup> Otras publicaciones importantes son Beatriz Sánchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del Oriente en México* (México: Fomento Cultural Banamex, 1986); Regalado Trota José, *Images of Faith-Religious Ivory Carvings from The Philippines* (Pasadena: Pacific Asia Museum, 1990); José Manuel Casado Paramio, *Museo Oriental de Valladolid, Catálogo II: marfiles hispano-filipinos* (Valladolid: Museo Oriental de Valladolid, 1997); Ana Ruiz Gutiérrez, 'La iconografía mariana en la eboraria hispano filipina: la Virgen del Niño Perdido de Caudiel, Castellón', *Millars. Espai i Història*, no. 29 (2006), 57–65; Marjorie Trusted, "Propaganda and Luxury Small-Scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines", in *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, ed. DonnaPirceand Ronald Otsuka (Denver: Denver Arte Museum, 2009), 151–63; Ana Ruiz Gutiérrez, "Marfiles hispano-filipinos", 184–212.

<sup>3</sup> Cabe destacar es el estudio de Derek Gillman, que hizo un análisis maravilloso de las interacciones entre el marfil de Zhangzhou y las figuras hechas para el mercado portugués e hispánico, dándonos materiales importantes para profundizar en esa línea. Derek Gillman, "Ming and Qing Ivories: Figure Carving", in *Chinese Ivories from the Shang to the Qing: An Exhibition Organized by the Oriental Ceramic Society Jointly with the British Museum, 24 May to 19 August 1984 in Oriental Gallery II*, ed. William Watson (London: Oriental Ceramic Society, British Museum Publications Ltd, 1984), 35–117.

<sup>4</sup> Algunas publicaciones sobre las interacciones culturales entre la Virgen y Guanyin se pueden ver en Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures: The Franciscan Mission to China and Its Influence on the Art of the West, 1250-1350* (San Francisco: Desiderata Press, 1999); Jeremy Clarke, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese*

*History* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013); Maria Reis-Habito, 'The Bodhisattva Guanyin and the Virgin Mary', *Buddhist-Christian Studies*, no.13 (1993), 61–69; Eva Zhang, 'Kannon–Guanyin–Virgin Mary: Early Modern Discourses on Alterity, Religion and Images', in *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*, ed. Christiane Brosius and Roland Wenzlhuemer (Berlin, Heidelberg: Springer, 2011), 171–89; Aristotile C. DY, 'The Virgin Mary as Mazu or Guanyin: The Syncretic Nature of Chinese Religion in the Philippines', *Philippine Sociological Review*, no. 62 (2014), 41–63.

<sup>5</sup> *Carta de Legazpi sobre falta de socorro y descubrimientos*, Archivo General de Indias, FILIPINAS, 6, R. 1, N. 7.

<sup>6</sup> Océano Este (東洋) y Océano Oeste (西洋): conceptos geográficos chinos de ciertas regiones del Mar del Sur. El rango concreto de tales conceptos tuvo varios cambios a lo largo de la historia. Según *Dongxiyangkao*, libro publicado en 1617 por Zhang Xie, la gente de Zhangzhou tomaba la Isla Kalimandan como lugar de separación del Océano Este y el Océano Oeste. Al Océano Este correspondía los reinos de Luzón, Sulu, Moluca, Brunei, etc., mientras que el Océano Oeste concluía lugares como Jiaozhi (nombre antiguo del norte de Vietnam), Zhancheng (Champa), Siam, Camboya, Malaca, etc. Zhang Xie, *Dongxiyangkao* (東西洋考) (Beijing: Zhonghua Shuju, 1981).

<sup>7</sup> *Yadong* (壓冬), término que se refiere al hecho de que los comerciantes chinos se quedaron en Luzón y pasaron el invierno allí antes de volverse a China.

<sup>8</sup> *Relación del descubrimiento y conquista de la isla de Luzón y Filipinas hecha por el maestre de campo Martín de Goiti*, 1570, Archivo General de Indias, PATRONATO, 24, R.17, fol.6, v.

<sup>9</sup> *Relación del descubrimiento, conquista de Luzón*, 20 de abril de 1572, Archivo General de Indias, PATRONATO, 24, R.25, fol.10, v.

<sup>10</sup> Carta de la Audiencia de Manila sobre situación en Filipinas, Archivo General de Indias, FILIPINAS, 18A, R.6, N.40.

<sup>11</sup> *Relacion muy cierta y verdadera de lo que agora nuevamente se ha sa-*

*bido de las nuevas Islas del Poniente y descubrimiento que dicen de la China que escribe Hernando Riquel Escrivano de la Gobernación dellas à un su Amigo a Mexico, la qual vino en los Navios que estaban juntos en el Fuerte de Capulco, y de la gran riqueza dellas y de los tractos y Mercaderías de los Chinas, y de la manera que sacan y benefician el Oro; y otra relación de las nuevas que han venido de Italia y Fortificación de Tunes, y de la Armada grande del Turco, y como ha tractado de reducirse la Ciudad de Ginebra de la obediencia de la Madre Santa Iglesia y ultimamente la muerte del Christianísimo Rey de Francia y de lo que pasa en Paris y en Flandes. Vá también el Epitafio que se halló aquí del Bienaventurado Rey D Fernando que ganó a Sevilla 1574* • Archivo del Museo Naval. Colección Fernández de Navarrete, Nav. II, fol. 247, dto. 7º.

<sup>12</sup> Sobre la experiencia de Galeote Pereira véase Charles Ralph Boxer, *South China in the Sixteenth Century (1550-1575): Being the Narratives of Galeote Pereira, Fr. Gaspar da Cruz, O.P., Fr. Martin de Rada, O.E.S.A., (1550-1575)* (Farnham: Ashgate Publishing, 2011), I–lviii.

<sup>13</sup> Shoushan: pueblo del norte de Fujian cuya producción más famosa es la piedra de buena calidad que se usa en la escultura. Putian: ciudad situada en la costa central de Fujian que cuenta con una historia milenaria en el ámbito de la escultura de madera.

<sup>14</sup> Agradezco a David Sevillano López por su ayuda en la traducción del poema chino.

<sup>15</sup> Haicheng: distrito de Zhangzhou donde estaba el puerto de la Luna.

<sup>16</sup> Junco (en holandés: *jonk*), término de un tipo de barco chino. La pronunciación es similar a la palabra "chun" (barco) del dialecto *minnanhua*, por lo que el "junco" de esta crónica holandesa puede referirse al barco típico de Fujian conocido como *fuchuan* (福船).

<sup>17</sup> Catti (en chino: 斤): unidad de masa tradicional de Asia Oriental. 1 catti = 590–600 g.

<sup>18</sup> Flibote (en holandés: *fluyt*): un tipo de velero muy utilizado por la Compañía de Indias durante los siglos

XVII-XVIII, cuyo diseño era similar al de los galeones.

<sup>19</sup> Tayouan (en chino: 大員, en otros casos también escrito como “Tajouan” o “Taioan”): nombre de un antiguo lugar de Taiwan donde se situaba el puerto de transbordo comercial de los holandeses durante el siglo XVII. Está en el actual Distrito Anping de la ciudad de Tainan. En los documentos holandeses ese término también se refiere a la denominación de toda la Isla de Formosa, lo que derivó en el actual nombre de “Taiwan”.

<sup>20</sup> Pícol: peso que sirve en China para pesar la seda y otras mercancías. 1 pícol = 133.3 libras = 60.47 kilogramos = 100 cattí. George Bryan Souza, *The Survival of Empire: Portuguese Trade and Society in China and the South China Sea, 1630–1754*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), xvi-xvii.

<sup>21</sup> Yate (en holandés: *jacht*): un tipo de bricbarca militar del siglo XVII.

<sup>22</sup> Sobre las iconografías de Guanyin en el budismo Mahayana de China, véase Yu, *Kuan-Yin: The Chinese Transformation of Avalokitesvara*; Zhou Qiuliang, *Guanyin gushi yu guanyin xinyang yanjiu: yi suwenxue wei zhongxin (觀音故事與觀音信仰研究: 以俗文學為中心)*. (Guangzhou: Guangdong Higher Education Press, 2011).

<sup>23</sup> Dentro de las “treinta y tres manifestaciones de Guanyin” del Mahayana, la mayoría provienen de las “treinta y tres manifestaciones de Avalokitesvara” descritas en el *Sutra de Loto*. No obstante, sólo hemos aludido a las creaciones originales de los chinos que nunca han sido mencionado en los sutras. Yu, *Kuan-Yin: The Chinese Transformation of Avalokitesvara*, 14.

<sup>24</sup> Sobre el origen del apodo Nanhai Guanyin, véase. Zhou, *Guanyin*

*gushi yu guanyin xinyang yanjiu: yi suwenxue wei zhongxin*, 341-48.

<sup>25</sup> Sobre el culto a Guanyin entre el pueblo marítimo de Asia Oriental, véase Chen Yunv, “Guanyin yu haiyang: mingdai dongnan yanhai de guanyin xinyang” (觀音與海洋: 明代東南沿海的觀音信仰), *Humanistic Buddhism: Journal, Arts and Culture (人間佛教: 學報藝文)*, no. 2 (2016), 102–33.

<sup>26</sup> *Relación Verdadera de las cosas del Reyno de TAIBIN por otro nombre china y del viaje que a el hizo el muy Reverendo padre fray martin de Rada provincial que fue de la orden del glorioso Doctor delayglesia San Agustin. Que lo vio y anduvo en la provinçia de Hocquien año de 1575 hecha por el mesmo*, Bibliothèque nationale de France, Espagnol 325, fol.29, v.



## REFERENCIAS

- Arnold, Lauren. *Princely Gifts and Papal Treasures: The Franciscan Mission to China and Its Influence on the Art of the West, 1250-1350*. San Francisco: Desiderata Press, 1999.
- Blussé, J. L., M.E. Van Opstall, Yung-Hao Ts'ao, Shu-Sheng Chiang, and W. Milde. *De Dagregisters van Het Kasteel Zeelandia, Taiwan, 1629-1662. Deel I: 1629-1641*. 'S-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1986.
- Boxer, Charles Ralph. *South China in the Sixteenth Century (1550-1575): Being the Narratives of Galeote Pereira, Fr. Gaspar da Cruz, O.P., Fr. Martin de Rada, O.E.S.A., (1550-1575)*. Farnham: Ashgate Publishing, 2011.
- Boy, Jaime. *Diccionario teórico, práctico, histórico y geográfico de comercio, Tomo. IV*. Barcelona: Imprenta de Valentín Torras, 1840.
- Cai, Meifen. "Gangbu de gongyi: guanyu mingmoqingchu zhangzhou gongyipin ersanshi" (港埠的工藝: 關於明末清初漳州工藝品二三事 Artesanía del puerto, dos o tres cosas sobre las artesanías de Zhangzhou al final de la dinastía Ming e Inicio de la dinastía Qing)." In *Zhongguo haiyang fazhanshi lunwenji (中國海洋發展史論文集 Recopilación de los artículos sobre la historia de desarrollo marítimo de China)*, Vol. IX, edited by Liu, Xufeng, 39–87. Taipei: Research Center for Humanities and Social Sciences, 2005.
- Casado Paramio, José Manuel. *Museo Oriental de Valladolid, Catálogo II: Marfiles hispano-filipinos*. Valladolid: Museo Oriental de Valladolid, 1997.
- Chen, Liangcai. "Qikepianxu (七克篇序 Prólogo del capítulo de siete vencimientos)." In *Tianxue chuhan (天學初函 Recopilación de los libros del catolicismo)*, edited by Zhizao Li, 303–4. Shanghai: Shanghai Jiaotong University Press, 2013.
- Chen, Yunv. "Guanyin yu haiyang: mingdai dongnan yanhai de guanyin xinyang (觀音與海洋: 明代東南沿海的觀音信仰 Guanyin y el mar: el culto a Guanyin en la costa del sureste en la dinastía Ming)." *Humanistic Buddhism: Journal, Arts and Culture (人間佛教: 學報. 藝文)* 2 (2016): 102–33.
- Clarke, Jeremy. *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. <https://doi.org/10.5790/hongkong/9789888139996.001.0001>
- Departement van Koloniën onder toezicht van Dr. H. T. Colenbrander. *Dagh-register gehouden int Casteel Batavia vant passerende daer ter plaetse als over geheel Nederlands-India, Anno 1636*. 'S-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1899.
- Departement van Koloniën onder toezicht van Dr. H. T. Colenbrander. *Dagh-register gehouden int Casteel Batavia vant passerende daer ter plaetse als over geheel Nederlands-India, Anno 1641-1642*. 'S-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1900.
- DY, Aristotle C. "The Virgin Mary as Mazu or Guanyin: The Syncretic Nature of Chinese Religion in the Philippines." *Philippine Sociological Review* 62 (2014): 41–63.
- Estella Marcos, Margarita Mercedes. "Algunos relieves en marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiración." *Archivo español de arte* 43, no. 170 (1970): 151–79.
- Estella Marcos, Margarita Mercedes. "El comercio de imágenes de España con América y Filipinas: algunos ejemplos." *Cuadernos de arte colonial* 5 (1989): 67–80.
- Estella Marcos, Margarita Mercedes. "Vírgenes de marfil hispano-filipinas." *Archivo español de arte* 40, no. 160 (1967): 333–58.
- Estella Marcos, Margarita Mercedes. *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales, Texto y láminas, Vol. I*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1984 a.
- Estella Marcos, Margarita Mercedes. *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales, Catálogo. Vol. II*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1984 b.
- Fang, Chenchen. "Research on Tempest of Round Taiwan Sea in the Late 17th Century: A Study Based on Spanish Sources (從西班牙史料考察十七世紀末期環臺灣海域的暴風雨紀錄)." *Taiwan Historica (臺灣文獻)* 58, no. 4 (2007): 125–52.

- Fang, Chenchen. *El comercio entre los sangleyes y Luzón (1657-1687): análisis, traducción y anotación de las fuentes, Tomo I (華人與呂宋貿易[1657-1687]: 史料分析與譯註, 第一冊)*. Hsinchu: National Tsing Hua University Press, 2012.
- Ferrão de Tavares e Távora, Bernardo. *Imaginaría Luso-Oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
- Gao, Lian. *Zunshengbajian (遵生八箋 Ocho notas para preservar la salud)*. Beijing: Renmin Weisheng Chubanshe, 1994.
- Gao, Meiqing, ed. *Chinese Ivories from the Kwan Collection (關氏所藏中國牙雕)*. Hong Kong: Art Gallery – the Chinese University of Hong Kong, 1990.
- Gillman, Derek. "Ming and Qing Ivories: Figure Carving." In *Chinese Ivories from the Shang to the Qing: An Exhibition Organized by the Oriental Ceramic Society Jointly with the British Museum, 24 May to 19 August 1984 in Oriental Gallery II*, edited by William Watson, 35–117. London: Oriental Ceramic Society, British Museum Publications Ltd., 1984.
- Gu, Bingqian et al. *Mingshenzong shilu (明神宗實錄 Crónica del emperador Shenzong de la dinastía Ming)*. Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica, 1962.
- Huang, Qiaomei. "A Preliminary Study on the Ancient Ivory Figurines (古代牙雕人物造像的初步研究)." Master diss, Xiamen University, 2012.
- Institute of History and Philology, Academia Sinica, ed. "Tianqi hongben shilu canye (天啟紅本實錄殘葉 Hojas restas de la versión roja de Tianqi de la cronología de la dinastía Ming)" In *Mingqing shiliao wubian (明清史料戊編 Quinta recopilación de los documentos históricos de Ming y Qing)*, 67. Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica, 1987.
- Li, Jinming. *Zhangzhougang: mingdai haicheng yuegang xingshuaishi (漳州港: 明代海澄月港興衰史 El puerto de Zhangzhou, historia del florecimiento y decadencia del puerto de la Luna en Haicheng durante la dinastía Ming)*. Fuzhou: Fujian Renmin Chubanshe, 2001.
- Medina, Juan Ruiz de. *Documentos del Japón, 1558-1562, Vol.148*. Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1995.
- Min, Mengde. *Wanli guichou zhangzhou fuzhi (萬曆癸醜漳州府志 Cartografía de la prefectura de Zhangzhou elaborada en 1613 del reinado de wanli) 27, "Wuchan. Qizhishu."* Xiamen: Xiamen University Press, 2012.
- Museo de Tianyige. *Wanli ershisannian yiwei ke jinshi lvli bianlan (萬曆二十三年乙未科進士履歷便覽 Repaso del curriculum vitae de los doctores admitidos en el año veintitrés de Wanli)*. Ningbo: Ningboshi Chubanshe, 2006.
- Ollé, Manel. *La empresa de China: de la Armada Invencible al Galeón de Manila*. Barcelona: El Acantilado, 2002.
- Regalado Trota, José. *Images of Faith: Religious Ivory Carvings from the Philippines*. Pasadena: Pacific Asia Museum, 1990.
- Reis-Habito, Maria. "The Bodhisattva Guanyin and the Virgin Mary." *Buddhist-Christian Studies* 13 (1993): 61–69. <https://doi.org/10.2307/1389874>
- Rozalen, Marisa, and Ana Ruiz Gutiérrez. "A Study of the Origin and Gilding Technique of a Hispano-Philippine Ivory from the XVIIth Century." *Journal of Archaeological Science: Reports* 4 (2015): 1–7. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2015.08.034>
- Ruiz Gutiérrez, Ana. "El tráfico artístico entre España y Filipinas (1565-1815)." PhD diss., Universidad de Granada, 2003.
- Ruiz Gutiérrez, Ana. "La iconografía mariana en la eboraria hispano-filipina: la Virgen del Niño Perdido de Caudiel, Castellón." *Millars. Espai i Història* 29 (2006): 57–65.
- Ruiz Gutiérrez, Ana. "Los marfiles hispano-filipinos en Granada." *Cuadernos de arte. Universidad de Granada* 38 (2007): 291–304.
- Ruiz Gutiérrez, Ana. "Marfiles hispano-filipinos: protagonistas en el intercambio cultural de la Nao de China." In *La Nao de China, 1565-1815: navegación, comercio e intercambios culturales*, edited by Salvador Bernabéu Albert, 184–212. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

- Salazar, Domingo de. "Carta-relación de las cosas de la China y de los chinos del parían de Manila, enviada al rey Felipe II por Fr. Domingo de Salazar, O. P, primer obispo de Filipinas. desde Manila, á 24 de Junio, de 1590." In *Archivo del bibliófilo filipino: recopilación de documentos históricos, científicos, literarios y políticos, y estudios bibliográficos, Tomo.III*, edited by W. E. Retana, 47–80. Madrid: Viuda de M. Minuesa de los Ríos, 1897.
- Sánchez Navarro de Pintado, Beatriz. *Marfiles cristianos del Oriente en México*. México: Fomento Cultural Banamex, 1986.
- Shen, Dingjun et al, ed. *Guangxu zhangzhoufuzhi (光緒漳州府志 Cartografía de la prefectura de Zhangzhoufu del reinado de Guangxu)*. Shanghai: Shanghai Shudian Chubanshe, 2000.
- Shi, Chuanmiao. "The Introduction and Growth of Buddhism in the Philippines (菲律賓佛教之傳入與發展): 1937-2008." Hsuan Chuang University, 2008.
- Shurtz, William Lytle. *El Galeón de Manila*, translated by Pedro Ortiz Armengol, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.
- Souza, George Bryan. *The Survival of Empire: Portuguese Trade and Society in China and the South China Sea, 1630–1754*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511563454>
- Teixeira, Manuel. *Macau e a sua diocese, III. As ordenes e congregações religiosas em Macau*. Macau: Tipografia Soi Sang, 1961.
- Trusted, Marjorie. "Propaganda and Luxury Small-Scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines." In *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, edited by Donna Pirce and Ronald Otsuka, 151–63. Denver: Denver Arte Museum, 2009.
- Wicki, Josef. *Documenta Indica V 1561-1563, Monumenta Missionum Societatis Iesu, Vol. 83*. Roma: Apud Monumenta Historica Soc. Iesu, 1958.
- Yu, Chunfang. *Kuan-Yin: The Chinese Transformation of Avalokitesvara*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Znang, Xie. *Dongxiyangkao (東西洋考) Relato sobre el Océano Este y Oeste*. Beijing: Zhonghua Shuju, 1981.
- Zhang, Eva. "Kannon–Guanyin–Virgin Mary: Early Modern Discourses on Alterity, Religion and Images." In *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*, edited by Christiane Brosius and Roland Wenzhuemer, 171–89. Berlin Heidelberg: Springer, 2011. [https://doi.org/10.1007/978-3-642-18393-5\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-642-18393-5_8)
- Zhou, Qiuliang. *Guanyin gushi yu Guanyin xinyang yanjiu: yi suwenxue weizhongxin (觀音故事與觀音信仰研究. 以俗文學為中心) Estudio de los cuentos de Guanyin y el culto a Guanyin. Toma como ejemplo la literatura vulgar*. Guangzhou: Guangdong Higher Education Press, 2011.
- Zóbel de Ayala, Fernando. *Philippine Religious Imagery*. Manila: Ateneo de Manila, 1963.









Escritos sobre...



# JOSÉ LÓPEZ CALO (1922-2020). “[SANTIAGO] EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO”. EL CÓDICE CALIXTINO Y SU MÚSICA

Carlos Villanueva

Javier Garbayo

Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2904-0394>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6574-3508>

Con ocasión del Año Santo Compostelano de 1982, la revista *Ritmo* dedicó un monográfico a *La Música en la Catedral de Santiago* en el que, entre otros, tomó parte el profesor José López Calo con un titular –[Santiago] “Edad Media y Renacimiento”<sup>1</sup>– que, con distintos planteamientos y con mayor o menor número de items, repetiría en varias ocasiones bien en formato académico o más divulgativo. A pesar de la amplitud de la propuesta, el recorrido se acabará centrandose y concretando –como acostumbraba– en su tema estrella: el *Códice Calixtino* y el nacimiento de la polifonía “artística”.<sup>2</sup> Y tampoco parece que el diverso tipo de géneros del *Códice* (más o menos académicos: tropos, himnos, secuencias, *conductus*, etc.), de marco litúrgico o de lector le obligaran a variar los puntos básicos, que siempre en sus propuestas acabarán confluyendo en la grandeza de Santiago, la originalidad y antigüedad del repertorio del *Codex*, Compostela como centro de producción, el papel de Gelmírez como el “nuevo David”, la desaparición del rito hispano, o la relación estrecha en los atrios de la Iglesia del mundo religioso y el popular (rito mozárabe, franco-romano, primera polifonía, etc.).

## José López Calo y la música en Galicia

José López Calo S. J. (1922-2020) fue uno de los protagonistas indiscutibles de la musicología hispana desde mediados del siglo pasado hasta su reciente fallecimiento el pasado mes de mayo en su retiro salmantino. De *motu proprio* el Prof. Ángel Medina ya ha glosado doblemente su perfil<sup>3</sup>, reconociendo y completando lo que en otras circunstancias muy diversas habían escrito Robert Stevenson<sup>4</sup> y Emilio Casares<sup>5</sup>. Lo hace desde la

admiración y el respeto debido a un maestro, añadiendo atinadas observaciones relativas a la vida, formación, trayectoria profesional, labor científica y divulgadora llevada adelante de manera ininterrumpida a lo largo de más de medio siglo por el profesor e investigador gallego.

Los que tratamos con asiduidad y trabajamos codo con codo largas temporadas con José López Calo (1922-2020), el Padre Calo como era conocido por todos y como gustaba ser llamado, podríamos llenar páginas de vivencias y anécdotas compartidas en viajes, congresos, cursos y estancias en archivos y bibliotecas. También de horas de trabajo en el *Centro de Investigación de la Música Religiosa Española* (CIMRE) un instituto que tras su regreso de Roma, él mismo había creado en 1976, al ser destinado en la que sería su residencia compostelana hasta el traslado final a Salamanca en 2017: el Convento de San Agustín.

El padre Calo se sentía especialmente orgulloso del CIMRE; de allí salieron prácticamente la totalidad de sus investigaciones a las que se dedicaba con admirable entrega durante interminables y metódicas jornadas de trabajo, en las que disponía siempre de los medios más sofisticados para el procesado de la información, su digitalización y para la impresión de los borradores de sus empresas literarias y científicas. Son recuerdos que evocan las enormes pero perfectamente ordenadas montañas de papeles que siempre tenía depositadas sobre su sencillo escritorio, donde se apiñaban las observaciones y correcciones escritas en bolígrafo rojo sobre los textos y sobre los pentagramas con música de los trabajos en que en cada momento se hallaba inmerso y que después pasaba a sus colaboradores para incorporar

a las maquetas definitivas de las ediciones. Los nombres del siempre recordado Suso, su sobrino, Ana, Patricia, José Antonio o Fernando nos vienen entonces sin remedio a la cabeza por ser también ellos merecedores de reconocimiento.

Recuerdos también de sus ricos ficheros manuales que los que en algún momento trabajamos desde el CIMRE manejábamos con sumo cuidado desde la metodología que él mismo nos había enseñado, y que contenían información onomástica, cronológica y bibliográfica detallada y que en algunos casos incluso ofrecían referencias “cruzadas”, sobre los músicos integrados en sus documentarios musicales de las catedrales castellano-leonesas que había realizado en los años 70 patrocinado por la Fundación Juan March y en las propias fuentes bibliográficas de su importantísima biblioteca personal, fruto de sus constantes lecturas.

Entre sus proyectos y trabajos relacionados de modo más específico con la Música gallega (o con la *Música de Galicia*, como él mismo matizaba en numerosas ocasiones) comenzaremos destacando el volumen publicado en 1982 por la Fundación Barrié de la Maza, *La música medieval en Galicia*<sup>8</sup>, síntesis de trabajos anteriores. Editado con todo lujo de detalles por la institución coruñesa, el libro incluye dos discos sencillos de 45 rpm, con la grabación por parte del Grupo Universitario de Cámara que dirigido por Carlos Villanueva comenzaba a destacar con fuerza en el terreno interpretativo de la música antigua, de cuatro de las *Cantigas de amigo de Martín Códax*, otras cuatro *Cantigas de Santa María* y siete piezas en diferentes estilos del Códice Calixtino, entre ellas los polémicos *Dum Paterfamilias* y *Congaudeant Catholici*. Ilustran el texto numerosas fotografías “facsimilares” de fuentes tan importantes para la música medieval gallega como son el *Libro de Horas de Fernando I* (s. XI), tesoro de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago con importantes composiciones en antiguo rito hispano, el famosísimo *Pergamino Vindel* (s. XIII), el importante y entonces prácticamente desconocido *Breviario de la catedral de Lugo* (ss. XIII-XIV) y el propio *Códice Calixtino* (s. XII).

Pero quizá lo más destacado de este libro y su aportación de mayor relevancia de cara al futuro, fue la valoración y datos, con planos y

medidas incluidos, que el Padre Calo ofrece sobre los instrumentos musicales esculpidos en la arquivolta central del Pórtico de la Gloria. Llama así la atención sobre la perfección y el detallismo inusitado de las reproducciones mateanas, casi copias perfectas de impresora en 3D que diríamos en un lenguaje actualizado, pero trabajadas en duro granito en la segunda mitad del siglo XII<sup>7</sup>. Si bien este tema había sido ya anunciado con anterioridad<sup>8</sup>, estas notas de observación se encuentran en la base de los elementos que acabarían posibilitando la realización junto a Carlos Villanueva y bajo el auspicio de la Fundación Barrié del *Proyecto de Reconstrucción de los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, prolongada y fructífera colaboración que daría vida a una de las empresas más importantes llevadas adelante durante la segunda mitad del siglo XX en el terreno de la organología medieval con permanente actualidad y vigencia<sup>9</sup>.

Los datos expuestos en esta monografía fueron resumidos y aprovechados, al lado de otros nuevos referidos a épocas posteriores en *La Música en Galicia*<sup>10</sup>. Este trabajo fue, tras el célebre prólogo que Xosé Filgueira Valverde antepone al *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro y Folgar<sup>11</sup>, el único relato completo del que dispusimos durante mucho tiempo a cerca del recorrido histórico del arte musical en nuestra tierra. Tomando a Filgueira como base general del trabajo aunque distanciándose de su postura galleguista, el Padre Calo comparte con él planteamientos relativos al pasado musical compostelano, al florecimiento de la lírica trovadoresca en galaico-portugués y a la importancia del folclore como generador de discursos académicos. Pero su relato se centra sobre todo en el mundo de las catedrales, tratado de manera casi anecdótica por el pontevedrés, y especialmente en la de Santiago de la que se ofrecen numerosos testimonios documentales para situarla durante el renacimiento y el barroco en la vanguardia de las capillas musicales peninsulares. Completa su narración con elementos del siglo XIX referidos a los compositores surgidos del *Rexurdimento* y su música vocal y, como Filgueira, refiriéndose también a los cancioneros. El trabajo se cierra con notas de actualidad sobre intérpretes, orquestas, agrupaciones y compositores entonces contemporáneos, lo que visto en el momento actual nos

da idea de lo que en Galicia hemos avanzado en el terreno de la cultura y de la difusión musical.

Otra de las aportaciones más conocidas de toda la producción científica de López Calo y uno de los temas que más atención recibió a lo largo de su vida fue la realizada en torno a *La Música en la Catedral de Santiago*, destacando los XI volúmenes monográficos que a lo largo de la década de 1990 editó bajo el patrocinio de la Diputación de A Coruña<sup>12</sup>. La serie se abre con los cuatro correspondientes al catálogo de los fondos musicales del tempo jacobeo que había sido ya objeto de un detallado inventario aparecido en *Compostellanum* entre 1958 y 1966<sup>13</sup> y posteriormente, en 1972, de una edición monográfica por el Instituto de Música Religiosa de Cuenca<sup>14</sup>.

Si en su metodología habitual al abordar el estudio musical de una catedral el musicólogo solía presentar por un lado la descripción ordenada de sus fondos musicales, adaptando las normativas del RISM y por otro un completo documentario conformado por el resumen cronológico de las referencias musicales tomadas de los volúmenes de actas capitulares y otros documentos de importancia, en este caso optó por escribir realmente una *Historia de la Música en la catedral de Santiago*, sin duda influido por la tradición historiográfica establecida en la catedral por el canónigo Antonio López Ferreiro a finales del siglo XIX<sup>15</sup>, ordenando los innumerables datos que maneja en un discurso diacrónico de épocas y estilos, desde la edad media hasta el siglo XVIII.

Si meritoria fue la labor realizada por López Calo en torno a la catedral compostelana, no lo fueron menos los esfuerzos y trabajos dedicados al que quizá es el más importante músico gallego de todos los tiempos: Juan Montes Capón (1840-1899). Este compositor lucense formado en el ambiente de la catedral de Lugo pero con un gran componente autodidacta, organista en el templo, director del importante Orfeón Lucense y protagonista indiscutible de la vida musical de la ciudad amurallada en las décadas finales del siglo XIX, encarnó para los pedrellianos Ramón de Arana o Indalecio Varela Lenzano el ideal del verdadero compositor gallego, tanto en el terreno de la música religiosa como en el de la música civil.

Si bien el autor confiesa en el prólogo del primero de los diez volúmenes que componen esta

edición realizada para la Xunta de Galicia<sup>16</sup>, haber sentido desde siempre admiración por Montes por haber sabido plasmar como nadie en sus melodías el espíritu de lo verdaderamente gallego, a pesar de ser principalmente un compositor de música religiosa<sup>17</sup>, el Padre Calo se reconoce deudor y continuador de la obra del biógrafo “oficial” del compositor, Juan Bautista Varela de Vega<sup>18</sup> a quién le unía una estrecha amistad y de quién recibiría parte de su biblioteca y archivo que quedaron así incorporados al CIMRE<sup>19</sup>.

Esta antología fue completada con un volumen dedicado a la música religiosa temprana del compositor<sup>20</sup>, omitiéndose otras composiciones cuyo corpus se encuentra diseminado como es el caso de su excelente música para piano. Esta tarea ha sido abordada recientemente por los Profs. Carlos Villanueva y Joám Trillo con la edición crítica en dos volúmenes editados por la AGADIC en colaboración con el *Grupo Organistram* de la Universidad compostelana y que deben encuadrarse dentro de las actividades de recuperación y difusión de repertorio olvidado de autores gallegos llevadas adelante en los últimos años por dicho grupo. Se trata así de dos cuadernos, uno dedicado a las composiciones de Montes para piano solo<sup>21</sup> y otro con aquéllas obras escritas para piano a cuatro y a seis manos<sup>22</sup>, continuando y contribuyendo a completar la labor que en su momento inició el Padre Calo.

### Lecturas sobre el *Códice Calixtino*, apud López Calo

Como hemos visto, la paleta temática de los “papeles medievales de música gallega” daba para mucho: los fragmentos del *Calixtino* y otros “papeles” de catedrales gallegas, castellanas, catalanas o portuguesas, que López Calo refiere desde el primer momento, no se acabarán concretando hasta las tesis e investigaciones de M. Rey Olleros, C. J. Gutiérrez o A. Tello, entre otros<sup>23</sup>. O bien las argumentaciones de un repertorio netamente compostelano, interpretado en en los grandes rituales al Apóstol, y hasta materializado en un *scriptorium* compostelano (al menos en parte), discurso iniciado ya en el siglo XIX y que López Calo prolongará y defenderá durante toda su vida. Esto le permite, y hasta le obliga a barajar propuestas que, sin estar contrastadas



diplomática o documentalmente, resultaban muy atractivas ya desde la época de López Ferreiro, de Santiago Tafall o de Eladio Oviedo y Arce: a) la reafirmación del *Calixtino* como el más antiguo de los manuscritos de un *Liber Sancti Iacobi*<sup>24</sup>; b) el tratamiento de piezas monódicas, arregladas a dos voces en el añadido de polifonía del propio *Codex* (sin duda, manipulado –nos dice Calo– en Compostela); c) la obviedad de los clérigos que enviaba Gelmírez a París para formarse (cantores y solistas ¿por qué no?, intérpretes de una polifonía anterior a la de *Notre Dame* plasmada en esa grafía clara y uniforme del *Calixtino*); d) y, sin duda, el carácter popular que algunas piezas de este repertorio –monódicas o polifónicas–, comparables a otras de la tradición más profundamente gallega: afirmaciones “liturgistas” generalizadas para los estudios del *corpus* gallego-portugués y del propio *Calixtino* que, con la herencia pedrelliana, ya suscribirían C. Michaelis de Vasconçelos, Th. Braga, H. Anglés, J. Filgueira Valverde, o J. López Calo, como discípulo fiel del sacerdote y musicólogo catalán desde sus primeros pasos en Roma.

En el escrito que comentamos, pasando rápidamente por el glorioso contexto de los años de Gelmírez, y dando por seguro que la grandeza del gran centro de peregrinación que fue Santiago a comienzos del XII no podría tener, sino, en paralelo una grandeza musical similar tanto en terreno religioso como profano<sup>25</sup>, el P. Calo, orillando las serias dudas de otros estudiosos del *Calixtino*, como M. C. Díaz y Díaz<sup>26</sup> o F. López Alsina<sup>27</sup>, convierte sus hipótesis en tesis con sugerencias como ésta: “Queda, en resumen –nos dice– el hecho fundamental de que en los albores de la polifonía la catedral de Santiago se encontraba a la cabeza del movimiento musical de su tiempo”<sup>28</sup>, en todo caso, sin llegar a demostrar documentalmente si la música del *Liber Sancti Iacobi* llegó a interpretarse en Santiago.

Llevados sus elogios compostelanistas a los exteriores del Coro, como en otras ocasiones,<sup>29</sup> López Calo nos refiere ahora el fragmento del sermón *Veneranda Dies*, atribuido a Calixto II, como si del relato objetivo de una vigilia ante el altar venerable de Santiago se tratase: “Causa alegría y admiración –dice el pseudo Calixto– contemplar los coros de peregrinos al pie del al-

tar del venerable Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas, rottas británicas o galas, otros cantando con cítaras, acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos (...)”<sup>30</sup>. Este relato del *Veneranda dies* y los párrafos anteriores del Sermón sobre la variedad de lenguas que se escuchan en aquella Vigilia, en un templo iluminado de día y de noche, y donde se escuchan todo tipo de instrumentos, está referido, sin duda, a la Ciudad Santa de Jerusalén (Santiago, como la Nueva Jerusalén), donde David se reunía con sus levitas para entonar los salmos penitenciales, y en cuyo interior con las luminarias no caía nunca la noche, como refiere San Juan en el *Apocalipsis*: “la ciudad no necesita ni de sol ni de luna que la alumbre porque la ilumina la gloria de Dios y su lámpara es el Cordero.” (...) “Sus puertas no se cerrarán en el día –porque allí no habrá noche– y traerán a ella su esplendor y los tesoros de las naciones” (*Ap.* 21, 23-26).<sup>31</sup>

Otro de los temas abordado por el P. Calo en su estudio del *Calixtino* fue el amplio desarrollo alcanzado por el llamado “Canto de Ultreia” (*Dum Pater Familias*)<sup>32</sup>, un himno monódico en notación aquitana añadido al *Codex*, con un texto en latín culto de contenido compostelano y con frases supuestamente en antiguo alemán en el segundo estribillo (*Herru Santiago, Got Santiago, e ultreia, e suseia...*), lo que, tomando las frases de invitación al canto que le preceden, tanto en este “Canto de Ultreia” (“*dicamus solemniter*”) como en otras piezas del Códice: “*cantet melodiam*”, “*dicamus solemniter*” (*Ad honorem*, fol. 190v.), o “*illuc vut clamantes*” (del *Alleluia gratulemus*, fol. 120), le lleva a hablar de piezas muy populares en las que los cantores invitan al pueblo a la proclamación de esos singulares estribillos, “una prueba más –dice el P. Calo– de que el *Calixtino* fue escrito en Santiago; incluso en sus elementos primitivos, pues ese himno supone haber oído esas expresiones muchas veces, hasta el punto

de haberle quedado grabadas en la memoria al poeta latino”.<sup>33</sup>

Otro tópico habitual, heredado por López Calo directamente de Santiago Tafall<sup>34</sup>, es la autoría de Aimeric Picaud, supuesto compilador del Códice, y el “aire totalmente popular” del himno *Ad honorem regis summi*, firmado por Picaud.<sup>35</sup> Sin duda –afirma– sería interpretado por los peregrinos y con los gritos finales de estrofa en alemán antiguo, como veíamos en el *Dum Paterfamilias*. En realidad, ni el texto ni la música, a pesar de las orientaciones “liturgista” que queramos darle, son de tratamiento popular: se trata, por el contrario, de una “polifonía sucesiva” a modo de canon en dos frases paralelas, como ya había señalado David Hiley, y con una estructura estrófica bien diferente a la del resto de obras polifónicas, a pesar de la similitud de su escritura<sup>36</sup>. Un tema que ya desde hace años hemos interpretado polifónicamente.

Plantea, finalmente, el autor, no obstante el esplendor polifónico de los grandes años de Gelmírez en los que –supuestamente– en la catedral de Santiago se interpretaría todo ese maravilloso repertorio monódico y polifónico, si tendría continuidad en los siglos posteriores, dado que no han aparecido en Santiago manuscritos de polifonía con notación musical hasta el siglo XV, y tampoco hay referencias del ese supuesto peso musical que habría alcanzado Compostela en el ámbito musical español y europeo. Existe la sospecha, como plantea Díaz y Díaz, de que este repertorio polifónico, escrito y copiado en Francia, nunca llegó a interpretarse hasta la época moderna. De hecho, los papeles del *Calixtino* que aparecen en otros centros, como Ripoll, Orense, Zamora, o Braga, se ocupan exclusivamente del repertorio monódico. La supuesta formación de cantores especializados enviados por Gelmírez a París es, pues, mera conjetura, y en todo caso, sin referencia documental conocida.

Aunque el presente artículo se encuadraría entre los que llamamos de divulgación y de propaganda a favor de Compostela, López Calo está considerado como uno de los grandes especialistas en la polifonía del *Calixtino*: sin duda el investigador que mejor ha logrado construir un estado de la cuestión sobre este tema. De algún modo, fue considerado el continuador de

H. Inglés en estos repertorios y, quizá por ello, ha sido reclamado a los encuentros internacionales de mayor relevancia para escuchar sus propuestas y la evolución de las mismas. No obstante, se mantuvo fiel a sus primeros pasos de los años 60 en los que ya apuntaba la dificultad de crear un sistema de transcripción válido para todas las piezas del *Calixtino*<sup>37</sup>; de hecho, a pesar de haberlo intentado, no llegó a trazar un relato académico uniforme de transcripción, como parecería derivarse –según sus palabras– de una escritura perfectamente homogénea, tanto en la monodía como en la polifonía.

Sus evaluaciones en la década de los ochenta fueron “optimistas”, valorando sus propias transcripciones más desde el punto de vista del intérprete que del musicólogo, y valorando muy positivamente el trabajo de intérpretes como P. Helmer, G. Paniagua o C. Villanueva, ya uno y otros preocupándonos más del resultado musical y del buen funcionamiento de acentuación, armonía, fraseo y respeto por estilos diferentes, que de crear un sistema. Así lo planteaba el P. Calo observando el resultado de sus propias transcripciones del 83 o del 89: “El resultado fue, sencillamente, asombroso” —asegura.<sup>38</sup> Y reconoce que fue “de asombro en asombro” ante aquella “belleza fresca, juvenil que se desplegaba ante sus ojos y oídos.”<sup>39</sup>

Esta línea derivada de la homogeneidad de la grafía debió haberse traducido en un sistema igualmente homogéneo; pero no fue así: el P. Calo nos dejó buenos argumentos “musicales” en contra de cualquier tipo de transcripción (modal, mensural modal, libre, sin plicas en las notas, etc.), dado que la notación del *Calixtino* no presenta signos ni detalles rítmicos que ayuden a un tratamiento como el del *Ars Antiqua* parisiño; pero fue dándose una especie de prórroga, siempre solicitada en los sucesivos encuentros de especialistas, reiterando que estamos ante un “callejón sin salidas” (...) “y el resultado es que quien esto escribe está más sumido en dudas de lo que estaba hace veinte años” (...) “Y lo más triste –concluye– es que creo que aquí se debe dejar el tema; [ya] que por el momento no se puede avanzar más”.<sup>40</sup>

“En síntesis –escribe A. Medina–, el P. Calo tuvo el valor de ofrecer en 1982 una propuesta

medida y muy clara para los intérpretes. Entró de lleno, pues, en el problema central de la polifonía del *Calixtinus*, al tiempo que dio respuesta a

quienes se interrogan por el propio sentido de las transcripciones de la música antigua. Es suficiente para valorarlo, aunque sean lícitas las dudas”<sup>41</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> José López Calo “Edad Media y Renacimiento”, *La música en la catedral de Santiago* [Número patrocinado por la Universidad de Santiago de Compostela]. *Ritmo*, año LIII, n. 527 (1982): 8-15. [https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=1000644&anyo=1982](https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1000644&anyo=1982)

<sup>2</sup> Con esto trataba de distanciarse de la música de Limoges y aproximaba el Calixtino a Notre Dame y al propio *Ars Antiqua* parisino.

<sup>3</sup> Ángel Medina, “José López Calo: en el adiós a una leyenda de la Musicología”; <http://elotroaratos.blogspot.com/2020/05/jose-lopez-calo-en-el-adios-una-leyenda.html>. Escrito por Ángel Medina el 12.5.20 [Consulta, 4/10/2020]; “La Musicología sustantiva del P. José López Calo (1922-2020)”. *Revista de Musicología*, 2020 [en prensa].

<sup>4</sup> Robert Stevenson, “José López Calo S. J. Biobibliography”. *Inter-American Music Review*, vol. XI, núm. 2 (1991): 103-122.

<sup>5</sup> Emilio Casares Rodicio, “José López-Caló: Trayectoria vital y musicológica”. En *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J.* Emilio Casares, Carlos Villanueva (coord.), vol. 1. Universidad de Santiago de Compostela, 1990, 9-39; “López- Caló, José”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.), vol. 6. Madrid: SGAE-ICCMU, 1.039- 1.042.

<sup>6</sup> José López Caló S. J, *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1987.

<sup>7</sup> Ídem, 87-104.

<sup>8</sup> José López Caló “El Pórtico de la Gloria: sus instrumentos musicales”. *IX Centenario de la Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela: 1976, 163-206.

<sup>9</sup> Carlos Villanueva (ed.), *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. Universidad de Santiago de Compostela, 1988. Reed: *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento: In Memoriam Serafin Moralejo*. Universidade de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2011.

<sup>10</sup> José López Caló “La música en Galicia”. *Galicia Eterna*, vol. IV. Barcelona: Editorial Nauta, 1981, 877-931.

<sup>11</sup> José Filgueira Valverde, “Introducción y notas”. En Casto Sampedro y Folgar, *Cancionero musical de Galicia*. Museo de Pontevedra, 1942, 9-47.

<sup>12</sup> José López Caló, *La música en la catedral de Santiago*, vols. I-XI. Diputación de A Coruña, 1992-1999.

<sup>13</sup> José López Caló, “El archivo de música de la catedral de Santiago de Compostela”. *Compostellanum*, vol. XIII (1958): 103-128; vol. VIII (1958): 655-701; vol. IV (1959): 292-325; vol. IV (1959): 674-713; vol. V (1961): 285-330; vol. VIII (1963): 651-679; vol. IX (1964): 110-154; vol. XI (1966): 353-366.

<sup>14</sup> José López Caló, *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1972.

<sup>15</sup> Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1898-1911.

<sup>16</sup> José López Caló, *Obras musicales de Juan Montes*, vols. I-X. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992-2004.

<sup>17</sup> José López Caló, “Seis baladas gallegas”. *Obras Musicales de Juan Montes*, vol. I. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992, 8.

<sup>18</sup> Juan Bautista Varela de Vega, *Juan Montes, un músico gallego*. Diputación de La Coruña, 1990.

<sup>19</sup> José López Caló, “Juan Montes. El hombre, el músico”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 7, 1999, 103, nota 1.

<sup>20</sup> José López Caló, *Juan Montes, seminarista de Lugo. Obras musicales*. Lugo: Diputación Provincial, Lugo, 2001.

<sup>21</sup> Joám Trillo (ed.), Carlos Villanueva (intr.), “Juan Montes Capón, obra para piano (I)”. *Ars Gallaeciae Musicae* [Agra Vella, 30]. Baiona: Dos Acordes, AGADIC-Xunta de Galicia, 2016.

<sup>22</sup> Joám Trillo (ed.), Carlos Villanueva (intr.), “Juan Montes Capón, obra para piano a 4 e a 6 mans (II)”. *Ars Gallaeciae Musicae* [Agra Vella, 31].

Baiona: Dos Acordes, AGADIC-Xunta de Galicia, 2017.

<sup>23</sup> Cfr. Dialnet, tesis doctorales respectivas.

<sup>24</sup> José López Caló, “La notación musical de Códice Calixtino y la del de Ripoll y el problema de su interdependencia”. *Compostellanum*, vol. VIII (1963):183-189.

<sup>25</sup> Cfr. las diferentes propuestas de J. Filgueira, *Historias de Compostela*. Biblioteca de Galicia, XII Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1970.

<sup>26</sup> Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1988.

<sup>27</sup> Fernando López Alsina, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Ayuntamiento de Santiago de Compostela, 1988; “La posición de la Iglesia de Santiago en el siglo XII a través del Códice Calixtino”. *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. José López Caló, Carlos Villanueva (ed.). La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, 23-51.

<sup>28</sup> José López Caló, “Edad Media y Renacimiento”: 9.

<sup>29</sup> Cfr. José López Caló, *La Música medieval en Galicia*.

<sup>30</sup> José López Caló, “Edad Media y Renacimiento”: 9.

<sup>31</sup> Imagen que el prof. S. Moralejo trae, precisamente, con la referencia apocalíptica en paralelo a la realidad arquitectónica del templo catedralicio a comienzos del s. XII; de hecho la fachada oeste careció de puertas hasta bien entrado el siglo XIV. Pero, además, cuando se escribió el sermón *Veneranda dies*, nuestra catedral carecía de fachada, lo que haría más literal aún las palabras de *Apocalipsis*: “Las puertas de la basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche”; Cfr. S. Moralejo, “La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago”. *Atti dei Convegno Internazionale di Studi “Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*. Lucia Gai (ed.). Università degli Studi di Perugia, 1983: 37-62.

<sup>32</sup> José López-Caló, *La música en la catedral de Santiago*, vol. V, 96-127.

<sup>33</sup> José López Calo, “Edad Media y Renacimiento”: 10.

<sup>34</sup> Santiago Tafall y Abad, “La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, vol. XX, núms. 229 y 230, (1931): 4-12 y 25-30.

<sup>35</sup> José López Calo, “Edad Media y Renacimiento”: 10.

<sup>36</sup> Cfr. Carlos. Villanueva, “Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: el Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstolo”. *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, 360; tema también tratado por Sarah Fuller, “Hiden

Polyphony-A reapraisal”, *Journal of the American Musicological Society*, XXIV (1971): 169.

<sup>37</sup> Sarah Fuller, analizando los diversos géneros y sus variables, da por segura la imposibilidad de una escuela única que pueda arrogarse la creación de la polifonía compostelana, más próxima en teoría a la parisina pero sin las características gráficas de una solución modal; Cfr. S. Fuller, *Aquitainian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*. UMI Berkeley, 1969, nota 17, 88; “Perspectives on Musical Notation in the Codex Calixtinus”, en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, 183-233.

<sup>38</sup> José López Calo, “Propuesta de transcripción de la polifonía del Códice Calixtino”. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. José López Calo, Carlos Villanueva (coord.), vol. I. Fundación Barrié: A Coruña, 1993, 693.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> José López Calo, “Claves viejas y nuevas para la transcripción de la música del Códice Calixtino”. *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, 258.

<sup>41</sup> Ángel Medina, “La Musicología sustantiva del P. José López Calo (1922-2020)”.



## REFERENCIAS

- Casares Rodicio, Emilio. "José López-Calo: Trayectoria vital y musicológica." En *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Emilio Casares, Carlos Villanueva (coords.), 1, 9-39. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.
- Casares Rodicio, Emilio. "López-Calo, José." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), 6, 1.039-1.042. Madrid: SGAE-ICCMU, 2000.
- Díaz y Díaz, Manuel C. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1988.
- Filgueira Valverde, José. "Introducción y notas." En *Cancionero musical de Galicia*, Casto Sampedro y Folgar, 9-478. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1942.
- Filgueira, José. *Historias de Compostela*. Biblioteca de Galicia, XII. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1970.
- Fuller, Sarah. *Aquitanian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*. Berkeley: University of California, 1969.
- Fuller, Sarah. "Hidden Polyphony-A reapraisal." *Journal of the American Musicological Society* XXIV (1971): 169-192.
- Fuller, Fulher. "Perspectives on Musical Notation in the Codex Calixtinus." En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.), 183-233. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López Alsina, Fernando. *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Ayuntamiento de Santiago de Compostela, 1981.
- López Alsina, Fernando. "La posición de la Iglesia de Santiago en el siglo XII a través del Códice Calixtino." En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.), 23-51. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López Calo, José. "El archivo de música de la catedral de Santiago de Compostela." *Compostellanum*, vol. XIII (1958): 103-128; vol. VIII (1958): 655-701; vol. IV (1959): 292-325; vol. IV (1959): 674-713; vol. V (1961): 285-330; vol. VIII (1963): 651-679; vol. IX (1964): 110-154; vol. XI (1966): 353-366.
- López Calo, José. "La notación musical de Códice Calixtino y la del de Ripoll y el problema de su interdependencia." *Compostellanum* VIII (1963): 183-189.
- López Calo, José. *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1972.
- López Calo, José. "El Pórtico de la Gloria: sus instrumentos musicales." En *IX Centenario de la Catedral de Santiago*, 163-206. Santiago de Compostela, 1976.
- López Calo, José. "La música en Galicia." En *Galicia Eterna*, IV, 877-931. Barcelona: Editorial Nauta, 1981.
- López Calo, José. "Edad Media y Renacimiento." *La música en la catedral de Santiago* [Número patrocinado por la Universidad de Santiago de Compostela] *Ritmo* LIII, nº 527 (1982): 8-15.
- López Calo, José. *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1987.
- López Calo, José. "Claves viejas y nuevas para la transcripción de la música del Códice Calixtino." En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.), 235-272. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López Calo, José. "Seis baladas gallegas." En *Obras Musicales de Juan Montes*, I. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992.
- López Calo, José. *Obras musicales de Juan Montes*, I-X. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992-2004.
- López Calo, José. "Propuesta de transcripción de la polifonía del Códice Calixtino." En *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (coords.), I, 681-710. Fundación Barrié: A Coruña, 1993.
- López Calo, José, y Carlos Villanueva (coords.). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su*

- reconstrucción y la música de su tiempo. Fundación Barrié: A Coruña, 1993.
- López Calo, José. *La música en la catedral de Santiago*, I-XI. Diputación de La Coruña, 1992-1999.
- López Calo, José. "Juan Montes. El hombre, el músico." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 7 (1999).
- López Calo, José, y Carlos Villanueva (eds). *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López Calo, José. *Juan Montes, seminarista de Lugo. Obras musicales*. Lugo: Diputación Provincial, Lugo, 2001.
- López Ferreiro, Antonio. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1898-1911.
- Medina, Ángel. "José López Calo: en el adiós a una leyenda de la Musicología." Mayo 12, 2020. <http://elotroaratos.blogspot.com/2020/05/jose-lopez-calo-en-eladios-una-leyenda.html> [Consulta 4/10/2020]
- Medina, Ángel. "La Musicología sustantiva del P. José López Calo (1922-2020)." *Revista de Musicología* [en prensa].
- Moralejo, Serafín. "La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago." In *Atti dei Convegno Internazionale di Studi "Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*. Lucia Gai (ed.), 37-62. Università degli Studi di Perugia, 1983.
- Stevenson, Robert. "José López- Calo S. J. Bibliography." *Inter-American Music Review* XI-2 (1991): 103-122.
- Tafall y Abad, Santiago. "La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas." *Boletín de la Real Academia Gallega* XX (1931): 229-234 [passim. Discurso reproducido en su integridad en López-Calo, José. *La música en la catedral de Santiago*, IV, 331-380. Diputación de La Coruña, 1994]
- Trillo, Joám, y Carlos Villanueva. *Juan Montes Capón, obra para piano* (I). Ars Gallaeciae Musicae [Agra Vella, 30]. Baiona: Dos Acordes, AGADIC-Xunta de Galicia, 2016.
- Trillo, Joám, y Carlos Villanueva. *Juan Montes Capón, obra para piano a 4 e a 6 mans* (II). Ars Gallaeciae Musicae [Agra Vella, 31]. Baiona: Dos Acordes, AGADIC-Xunta de Galicia, 2017.
- Varela de Vega, Juan Bautista. *Juan Montes, un músico gallego*. Diputación de La Coruña, 1990.
- Villanueva, Carlos (ed.). *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. Universidad de Santiago de Compostela, 1988 [Reedición *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento: In Memoriam Serafín Moralejo*. Universidad de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2011].
- Villanueva, Carlos. "Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: el Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstol." En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.), 331-386. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.

# RITMO

AÑO LIII • NUM 527 • NOVIEMBRE 1982 • PRECIO 325 PTAS.



## LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO



NUMERO PATROCINADO  
POR LA UNIVERSIDAD  
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



## RITMO

AÑO LIII • NUM. 527  
NOVIEMBRE 1982FUNDADA EN 1929  
AL SERVICIO DE TODA LA MÚSICA**Fundador**

Fernando Rodríguez del Río.

**Director**

Antonio Rodríguez Moreno.

**Subdirector**

Ramón Barce.

**Adjuntos a la Dirección**

Ángel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

**Jefe de Redacción**

Amelia Die.

**Colaboran en este número:**

Gonzalo Alonso Rivas, Rafael Banús Irujo, Juan Luis Bardisa, José Manuel Bera, Pablo Cano Capella, Martín Codax, Joan Company, Francisco Chacón y Marín, José Figueroa Vahverde, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Manfred Haeckel, Hans-Joachim Kynas, José López Calo, José Miguel López de Haro, José de Manlleu, Enrique Martínez Miura, Juan Vicente Más Quiles, Manuel Moreno, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Samuel Rubio, Ana María Sebastián, Pere Steirich Massutí, Colectivo Tartessos, Juan Antonio Torres, Joan Trillo y Carlos Villanueva.

**Diagramación**

Antonio Roca.

**Fotografías**

Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paço Tur.

**Corresponsales:**

Ricardo Ruiz-Barquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Joan Company (Baleares), I Taddai (Roger Alier, Xosé Avilés, Santiago Buño, Miguel Larín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Villar-del-l (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisco Vicent Domenech (Castellón), Carlos Villanueva (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), Francisco J. Monreal Anzures (Navarra), Juan Urzua (San Sebastián), Ricardo Hontañón (Bastander), Francisco Melguizo (Sevilla), Gonzalo Badienas, Blas Cortés, José Domanech (Valencia), José Urzua Respaldiza (Vizcaya), Nicolas Koch Martin (Bélgica), Didier de Cotignies (Inglaterra), Ricos Velissiotis y Fausto Barzaghi (Italia), Letícia Pegano (Brasil), Nestor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria).

**Director Comercial**

Fernando Rodríguez Polo.

**Publicidad**

José María Ketterer.

**Delegado Comercial para Cataluña**

Jordi Padrol.

**Distribuye**

Comercial Athenaeum, c/General Moscardó n. 29, MADRID

**Suscripciones:** ESPAÑA: Año 3 200 ptas.; número suelto: 325 ptas.; atrasado: 360 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 45 dólares USA; vía aérea: 65 dólares USA.**Redacción y Administración:**

Vigen de Aranzazu, 21 (Edificio Falta), Madrid-34.

**Teléfonos:** (91) 729 15 52 y 729 15 56.

Impreso por Pentacrom S. L. Hachero, 4, Madrid-18.

Depósito legal TO-2-1968: Inscrita en el

Registro de Empresa Periodísticas con el

número 329.

## Sumario

<b>EDITORIAL</b> Las multinacionales y la defensa nacional	5	<b>CRITICA DISCOGRAFICA</b>	41
<b>MUSICA CONTEMPORANEA</b> Juan Briz: «Canciones de concierto»	6	<b>DISCOS EDITADOS</b>	57
<b>ENTREVISTA</b> Zimmermann, el compositor de «La Zapatera prodigiosa»	7	<b>LIBROS Y Y PARTITURAS</b>	63
<b>LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO</b> La Edad Media y el Renacimiento	8	<b>DON TADDEO IN BARCELONA</b> El nuevo Liceo	66
La apoteosis del Barroco	14	<b>DE MADRID AL CIELO</b> La era de los invitados	70
Grandeza y decadencia de la Capilla de Música	20	<b>INTERNACIONAL</b>	74
Cuatro musicólogos gallegos	25	<b>PAIS MUSICAL</b>	83
Dos obras de musicología galaica	29	<b>CURSOS, BECAS Y CONCURSOS</b>	88
<b>INTERPRETES</b> La Capella Clásica de Mallorca	32	<b>NOTICIAS</b>	89
<b>MARIO DEL MONACO</b>	36	<b>CARTELERA</b>	93
<b>MADRID</b>	38	<b>MUSICOS DEL SIGLO XX</b> León Janáček	95

## NUESTRO PROXIMO NUMERO

## IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

RITMO 3

Copyright © Polo Digital Multimedia, S.L. 2021 - Todos los derechos reservados  
 Isabel Colbrand, 10 (Ofic. 88)  
 - 28050 MADRID - España -  
 Tlf. 913588814 - www.polo-digital.com - email: correo@ritmo.es

# LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Por José López-Calo

## I. LA EDAD MEDIA

La catedral de Santiago tuvo una importancia musical de primer orden durante la Alta Edad Media. Esta importancia le vino sobre todo gracias a don Diego Gelmírez (1140), que, en los cuarenta años en que fue, primero obispo, y luego arzobispo de Santiago, hizo por su diócesis y su catedral más que ningún otro prelado de la diócesis compostelana. Por supuesto, importancia, y no pequeña, la

tenía ya desde antes, de lo que es buena prueba lo que sucedió en ella cuando la implantación en España de la *Lex Romana* —que en Galicia entró, con toda probabilidad, a raíz del Concilio de Burgos del año 1081, al que asistió el obispo de Santiago don Diego Peláez junto con los otros cuatro obispos gallegos—: fue necesario copiar los libros de la nueva liturgia, la romana, que era la que se impuso en toda la España cristiana, ya que hasta entonces en Santiago y en Galicia, como en casi todos los reinos de España, la liturgia usada era la antigua hispánica, llamada vulgarmente *mozárabe*. Pues bien: en la catedral de Santiago —como

también en la de Orense— se conservan varios fragmentos de misales de la liturgia romana copiados con ese motivo, que tienen una doble característica muy notable: que están escritos en letra visigótica y que conservan cantos y oraciones de la liturgia hispánica, en lugar de los, o las, de la romana. O sea, que la liturgia nacional estaba tan arraigada en la de Santiago, que no sólo se utilizó la escritura tradicional hispánica para los nuevos libros, sino que, en algunos casos, se prescindió de las nuevas fórmulas litúrgicas y de sus cantos, para seguir con los que hasta entonces se habían usado.

• RITMO





Pero, de todas formas, la importancia que Santiago tuvo hasta la ascensión de Gelmírez al trono episcopal en el año 1100 no pasó de ser una importancia local. En cambio, con el Santiago, es decir, su catedral, adquirió una dimensión verdaderamente universal.

También en la música: Gelmírez supo aprovechar el gran momento que a comienzos del siglo XII vivía Cluny, incorporando el culto al Apóstol Santiago, la peregrinación a Compostela y, consiguientemente, la catedral compostelana, al impetuoso movimiento cluniacense. Lejos de ser un superficial despliegue de fuegos fatuos, los esfuerzos universalistas de Gelmírez en favor de la catedral de Santiago estaban fundados en una realidad: la pujante vida de Santiago y de su catedral, donde los más actuales movimientos culturales tenían un amplio eco y constituían la base del quehacer de cada día.

No es, pues, de extrañar que la gran novedad musical del siglo XII, los comienzos de la polifonía artística, se reflejaran inmediatamente en Santiago y en su catedral. Tenemos la gran prueba de ello en el *Códice Calixtino* de la misma catedral, que constituye nada menos que la primera manifestación — en toda la historia de la música universal, del estadio que podríamos llamar verdaderamente artístico de la polifonía, después de los casi doscientos años de tentativas, y ante el cual la misma polifonía de San Marcial de Limoges queda eclipsada como simple esbozo de algo que estaba naciendo y que es, precisamente, la polifonía compostelana.

Musicalmente, el *Códice Calixtino* está constituido por una recopilación de piezas, o grupos de piezas, de origen y carácter varios. Algunas, e incluso algún grupo de ellas, parecen haber sido compuestas específicamente para formar parte de esta colección, y aún hay indicios de que el último bloque, y más importante, que es el de la polifonía, fue añadido al cuerpo de *Códice*, ya que está después del *explicít* del libro 5º y último, e incorpora la transformación polifónica efectuada en uno de los *conductus* del libro 1º del *Códice* que originariamente aparece como monódico, aunque sucesivamente fue convertido en polifónico, y que figura también entre esas composiciones polifónicas añadidas casi como apéndice al libro.

Estudios recientes sugieren que la importancia del *Códice Calixtino* es todavía superior a cuanto hasta ahora se había venido pensando. Tradicionalmente se le consideraba como emparentado con la polifonía de San Marcial de Limoges, y, consiguientemente, para la transcripción de sus composiciones polifónicas se aplicaban los mismos principios, sobre todo rítmicos, que para aquella. Pero todo hace suponer que la polifonía del *Calixtino* es más avanzada que la de San Marcial, y que constituye el antecedente inmediato a la de Notre-Dame de París de Leonino y Perotino. Estas teorías no han sido aún adecuadamente discutidas entre los especialistas, pero parece

que están suficientemente fundadas como para prestarles atención, en espera de que futuros estudios musicológicos las confirmen, desmientan, o maticen.

Queda, en resumen, el hecho fundamental de que en los albores de la música polifónica la catedral de Santiago se encontraba a la cabeza del movimiento musical de su tiempo.

Todo esto se refiere a la música culta. Pero el fenómeno de las peregrinaciones medievales a Santiago trajo consigo también otra importante manifestación musical: la popular. Toda peregrinación ha sido siempre, como lo es hoy, una fuente importante de canto popular religioso. En la base de lo cual está el hecho psicológico de que el hombre tiende a exteriorizar ciertos sentimientos a través del canto. Y así, ya durante la preparación de la peregrinación — que en aquellos siglos medievales suponía meses, dada la complejidad y duración del viaje —, el futuro peregrino rompe frecuentemente en cantos, que pueden ser de esperanza, de ilusión por la gran aventura espiritual que se le avecina y de la que tanto espera. Luego, desde el momento en que se ponían en camino — y no olvidemos que se trataba de un viaje desde Francia, e incluso Alemania, o hasta Inglaterra — y a pie —, los peregrinos, que de ordinario hacían el viaje en grupos, entretenían las largas horas del viaje, o de las paradas nocturnas, con cantos, que no eran necesariamente sagrados, aunque lo fueran en gran parte, sobre todo en honor del Santo cuyo sepulcro o santuario visitaban, en este caso el del Apóstol Santiago.



«Códice Calixtino»: «Gongaudant Catholici», la primera composición a tres voces reales de toda la Historia de la Música.

Estos cantos de los peregrinos dieron origen a un doble influjo mutuo, de gran importancia en la intercomunicación musical de las gentes de entonces: por una parte, los pueblos por donde pasaban los peregrinos oían con interés los cantos que ellos entonaban; y, por

otra, ellos mismos oían —seguramente con no menor interés— los de los nativos de esos pueblos. Nos queda constancia de ambos hechos, sobre todo del primero. Así, una canción muy popular entre los peregrinos franceses y cuya actual redacción se remonta al siglo XVI nos dice que:

«Les hommes, femmes et filles de toutes parties nous suivent pour entendre la mélodie de ces bons pèlerins français». O, como dice la gran canción de los peregrinos que van a Santiago: «Quant nous passâmes dans la ville nommée Léon, nous chantâmes d'un air agile cette chanson: les dames sortaient des maisons avec décence, pour voir chanter nos compagnons à la mode de France».

Por fortuna y gracias, una vez más, al *Códice Calixtino*, conocemos importantes detalles de estas canciones, e incluso quizá algunas de sus melodías. Dice, en efecto, el *Códice*, hablando de cómo los peregrinos pasaban sus viglias en la Basílica del Apóstol:

«Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar venerable de Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los franceses a otro, los italianos a otro: están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como con el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros timpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o gaitas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos. Allí pueden oírse diversidad de lenguas, diversas voces en idiomas bárbaros: conversaciones y cantilenas en teutón, inglés, griego, y en los idiomas de otras tribus y gentes diversas de todos los climas del mundo. No existen palabras ni lenguaje en los que no resuenan sus voces».

Pero aún hay más: el *Calixtino* nos ha conservado, probablemente, una melodía de las que cantaban los peregrinos de entonces. Mejor dicho, de varios años, si no decenios, antes, pues se nos ha conservado en una hoja añadida al *Códice*: hoja que ciertamente es anterior, posiblemente bastante anterior, al mismo, y que incluso parece que fue cosida allí por tratarse de un fragmento que ya entonces era considerado importante por su antigüedad. Se trata del mal llamado *Himno de Ulteyra* y que más exacto sería llamarlo *Dum Paterfamilias*, por su *incipit*. El himno está, naturalmente, escrito en latín; pero en la segunda de sus estrofas incluye unas frases en teutón antiguo, precedidas de una fórmula de introduc-



ción o presentación, que el mismo Códice usa también otras veces para presentar otras canciones, o fragmentos de canciones, de los peregrinos. Dice, pues, esa estrofa:

«Iacobi Gallæcia  
opem rogat piam,  
glebie cuius gloria  
dat insignem viam;  
ut precum frequenter  
cantet melodiam:  
Herru Sanctiagu,  
Got Sanctiagu;  
e ultreia, e suseia.  
Deus ala nos!»

Una frase semejante la usa el Códice en otras dos ocasiones para introducir cantos de los peregrinos: «Cunctæ gentes, lingue, tribus / illuc vult clamantes: / suseia, ultreia (=Alleluia, gratulemus), fol. 720v); «Unde laudes Regi regum / solvamus alacriter, / cum quo læti mereamur / vivere perenniter. / Fiat, amen, alleluia / dicamus solemnitè; / e ultreia, e suseia / decantemus iugiter (himno «Ad honorem Regis summi, fol. 190v.)

Evidentemente, nos encontramos ante un claro reflejo y una cita literal de los cantos de los peregrinos en los albores del siglo XII. Esos suseia (=sus, eial, ¡arriba, vamos!), ultreia (=ultra, eial, ¡sigamos, adelante!) reflejan, indudablemente, las exclamaciones con que los peregrinos se animaban a superar las dificultades del camino. Y los Herru Sanctiagu Got Sanctiagu (=Herr Santiago, Got Santiago, Señor Santiago, Divino Santiago) son, ya se entiende, expresiones de los peregrinos teutones, que invocaban al Apóstol en su idioma y que el poeta latino deforma, transcribiéndolas tal como a él le sonaban—lo cual, dicho sea de paso, es una prueba más de que el Calixtino fue escrito en Santiago, incluso en sus elementos primitivos, pues ese himno supone haber oído esas expresiones muchas veces, hasta el punto de quedarle grabadas en la memoria al poeta latino, si no es ya, como parece más probable, que fueran tradicionales incluso entre el pueblo de Santiago, al menos entre el clero, de puro oír las repetir a los peregrinos.

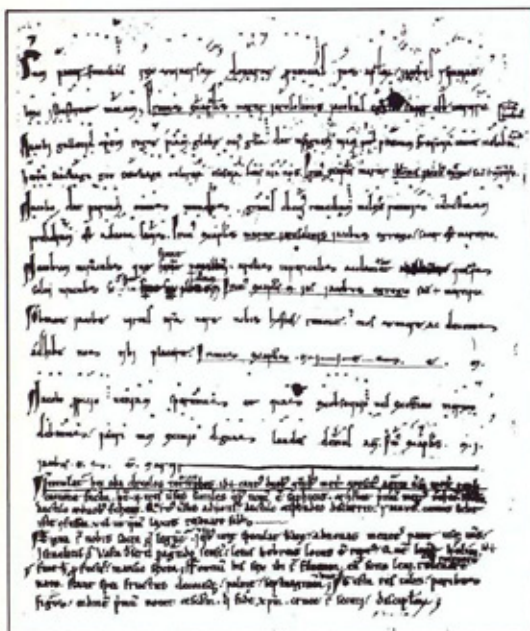
Todo esto se refiere directamente a la existencia, y, en cierto modo, a la naturaleza, de las canciones de los peregrinos medievales. Pero, ¿y la música...? ¿Conocemos también la música con que se cantaban esas canciones...?



«Códice Calixtino»: «Conductus Iacobi Sancti», en la escritura monódica original, en su transformación polifónica y en la «coda» de la polifonía.

No se puede responder categóricamente a esta pregunta, que surge espontánea ante estos hechos históricos. Posiblemente, en el caso del Dum Paterfamilias, sí, pues la melodía que acompaña a esas expresiones (Herru Sanctiagu...) es un poco diferente de la del resto de la composición. Aparte de que la misma frase que usa la canción para introducirla (cantet melodiam) parece indicarlo. Mas no se puede decir.

Diverso es el caso de otra de las composiciones en que se presentan estas citas de cantos de peregrinos: el himno Ad honorem Regis summi. Se trata de una composición de un carácter totalmente diverso al de la demás música del Calixtino: está a continuación de las composiciones polifónicas y su estructura métrica, rítmica y armónica —no sabe uno a cuál de los tres aspectos dar la preferencia, pues los tres son muy marcados y característicos— no encuentran parecido alguno con ninguna otra composición, ni del Códice ni de aquella época. El carácter popular es evidente. El Códice la atribuye a Americo Picaut, «presbitero de Partinaco». Hasta ahora se venía suponiendo que esta atribución, lo mismo que las demás que se encuentran en otras composiciones del Códice, era falsa. Hoy ya no se puede ser tan categórico, desde que se ha demostrado que varias de las atribuciones son perfectamente verosímiles, ya que, efectivamente, existieron por entonces músicos de esos mismos nombres, y las investigaciones de los musicólogos en este sentido están muy lejos de haberse concluido.



«Códice Calixtino»: Himno -Dum Paterfamilias-.

10RITMO

Revista de Educación, Cultura y Deporte 2012





pueden aún deparar varias sorpresas agradables. En cierto sentido es indiferente que haya sido compuesto por él o por otro. Lo importante es su carácter popular y, de todos modos, tan diverso del de las demás composiciones del **Calixtino**, que hace que, haya sido quien haya sido el que lo compuso, se trata, a todas luces, de un canto de aire totalmente popular.

Las peregrinaciones a Santiago continuaron, con gran intensidad, durante toda la Edad Media. Y sin embargo no existe documento alguno que nos permita suponer que la catedral compostelana hubiera vivido, entre el último tercio del siglo XII, cuando se compuso el **Calixtino**, y la mitad del XV, cuando comienzan a encontrarse nuevos datos sobre la música culta en la misma, un momento que se pueda comparar con aquel período espléndido de los comienzos de la polifonía.

Estos son los hechos documentales. Pero ante ellos el historiador no puede menos de plantearse una pregunta: ¿es posible que, después de aquella floración espléndida del siglo XII —que, con toda probabilidad, se prolongó, en su ejecución, durante varios años, incluso decenios—, cayera la catedral de Santiago en un letargo musical de dos siglos largos...?

Difícil se hace aceptar esto, que contrastaría demasiado con la actitud general del Cabildo compostelano, que durante toda la Edad Media envió sus mejores hombres a París y a otras ciudades extranjeras a estudiar, los cuales, por fuerza, a su vuelta, tenían que traer a Compostela noticias de las innovaciones musicales que habrían presenciado; y contrastaría, sobre todo, con el hecho de que cuando la polifonía culta se encuentra documentada,

en el otro extremo del arco histórico, hacia mediados del siglo XV, aparece con una pujanza y una vida que no se explicarían sin una tradición muy consistente.

Lo que pasó fue, probablemente, que la música de los siglos intermedios entre esos dos extremos cronológicos se haya perdido, como se perdió la que se cantaba durante el siglo XV, del que sólo conocemos datos históricos, pero no la música. Y de la Edad Media no pueden esperarse datos semejantes, ya que las Actas Capitulares, que son las que nos transmiten los del siglo XV, comienzan en 1450; exactamente el primer acuerdo capitular que se conserva es del nueve de junio de este año, y se trata, por añadidura, de un acta notarial suelta, ya que las actas estables no comienzan sino en agosto de 1465. Y aun se podría añadir el dato, que sin duda es de importancia fundamental, que el primer organista de que nos transmiten noticias las Actas es precisamente un francés, de quien, sin embargo, el acta no copia el nombre, pero que supone ya una tradición, lo mismo que sucede con las noticias que las Actas nos han conservado de los primeros «cantores».

Se podría resumir nuestra argumentación en una frase que sintetiza, en cierto sentido, la verdadera raíz del problema: ¡qué concepto nos habríamos formado de la música en la catedral de Santiago durante la segunda mitad del siglo XII si no se hubiera conservado el **Códice Calixtino**...? Evidentemente, pensaríamos que Santiago no había conocido la polifonía durante toda la Edad Media. Y, sin embargo, el feliz hecho de una tal conservación nos permite conocer una venturosa realidad que existió, pero que ni habríamos sospechado de no conservarse el códice. Pues algo de esto puede haber sucedido en los siglos XIII, XIV y primera mitad del XV. Claro que esto no es más que una suposición, que presento aquí en la esperanza de que alguien un día profundice en ella, aun sabiendo muy bien que es dudoso que en Santiago, en estos siglos, se diesen las condiciones necesarias de cultura musical, y aun de ordenación litúrgica, para que la catedral compostelana se mantuviera actualizada en cuanto a modas musicales, de las que, sin embargo, tenían por fuerza que llegar noticias allí, a través de los clérigos de la misma catedral que, como ya queda dicho, se trasladaban a París para sus estudios eclesiásticos superiores.



## II. EL RENACIMIENTO

Así, pues, el primer documento de esta nueva época que hoy por hoy se conoce es el acta capitular del 17 de enero de 1469, en que el Cabildo acordó conceder 400 maravedises viejos a los canónigos Juan de Monterroso, Francisco y Juan de la Coruña y Alfonso Pérez, «cantores, por cuanto eran cantores e honraban a iglesia». Me parece necesario advertir, antes de seguir adelante, por ser indispensable para comprender los datos que voy a exponer, que, en esta época, como en todo el siglo XV y aun en el XVI, «cantor» significaba siempre, y exclusivamente, «cantor de polifonía». Por entonces el concepto de «maestro de capilla» o maestro del coro que cantaba la polifonía no estaba aún del todo definido; en algunas catedrales españolas ya existía, en otras —entre ellas la de Santiago— aun tardó varios años en establecerse y en las más fluctuó durante algún tiempo, hasta que se fijó definitivamente. Lo importante es ese documento capitular, por el que consta un doble hecho fundamental: que para 1469 ya se cantaba polifonía en la catedral de Santiago y que los cantores, o al menos algunos de ellos, eran canónigos.

El dato siguiente es de 1479: el Cabildo encargó al «cantor» Jácome de Carrión que viniese todos los días a enseñar canto llano a los beneficiados que quisiesen aprender. Sorprende un poco que fuese el «cantor», y no el sochantre, a quien el Cabildo encomendase esta misión de enseñar el canto llano. Quizá fuera por no estar todavía definidas las respectivas obligaciones. El año siguiente hay un dato mucho más positivo: el 30 de agosto acordó el Cabildo dar a Juan de León, «cantor», 9.000 paves de blancas para que «mostrase seis beneficiados e seis mozos de coro». La presencia de un grupo tan nutrido de beneficiados y de mozos de coro para cantar la polifonía indica que ésta estaba ya para entonces muy asentada. Como confirmación, se puede añadir que en el mismo acuerdo se dice que Juan de León debe venir a coro a misa y vísperas, que era precisamente cuando se cantaba polifonía. De hecho, en ninguna catedral española se hacía por entonces venir a los cantores a las horas menores, sino sólo a misa y vísperas, o en otras ocasiones en que también se cantase «canto de órgano» o polifonía.

Para 1480 parece que ya había un conjunto polifónico o «capilla de música» estable, completo y bien organizado, incluso con una cierta jerarquía entre los cantores, si bien no aparece todavía el término «maestro de capilla». Algunos de los cantores eran canónigos, entre ellos el citado Juan de León, que, por cierto, es una figura interesante, pues su posi-



ción en la catedral osciló varias veces entre sus obligaciones —y sueldo— como canónigo o como cantor. A otros canónigos o beneficiados de la catedral autorizó el Cabildo para que estudiasen música, como al racionero Jácome Alvarez, teniéndole presente como si realmente asistiese al coro el tiempo que dedicase a ello, «con condición que ha de servir a las procesiones, misa y vísperas» (22 de marzo de 1499).

La figura más importante, sin embargo, entre los cantores de estos comienzos de la polifonía renacentista en Santiago lo constituye Jácome de Carrión, que, como vimos, aparece documentado desde 1479: el 30 de agosto de 1499 se le hizo un nuevo recibimiento, con 3.000 maravedises de salario cada año,

«e que el dicho Jácome de Carrión, cantor, cante en el coro a las fiestas de la dicha iglesia e que cada día venga al cabildo a dar lición a los que quiesiesen aprender a cantar».

El 4 de noviembre de 1502 se le confirma ese salario de 3.000 maravedises cada año,

«porque venga cuando cantan canto de órgano e cada día dos veces a esta santa iglesia, una vez acabada la misa del aniversario e la otra acabada la nona, a dar lición e a ver a los señores e beneficiados e mozos que sirven en el coro que quiesieren aprender a cantar, e cada vez debe oír una hora a lo menos».

El 15 de enero de 1507 se le aumentó el salario a 5.000 maravedises anuales, aunque sólo por un año, pero desde el 13 de abril de 1508 se le estabilizó el salario en 4.500 maravedises,

«e que el dicho Jácome de Carrión sea obligado de cantar las fiestas e domingos e días que se ha de cantar canto de órgano, e cada vez que faltare que le descontarán cuatro reales de plata».

El 4 de enero de 1510, nuevo aumento de sueldo: 6.000 maravedises anuales. La posición de este Jácome de Carrión en la capilla de música por estos años queda patente en el acuerdo capitular del 13 de abril de 1513:

«En este capítulo los dichos señores dijeron que por cuanto son informados que Jácome, cantor, se ausentó desta cibdad, e agora, sin su voz, los otros cantar, por tanto, que entre tanto que se proveyere de otro cantor en logar del dicho Jácome, mandaron despedir y despidieron a los cantores que quedaron, y que no se les des salario fasta que otra cosa se provea».

Y con todo, curiosamente, no era su salario el mayor de entre los cantores de la catedral: mayor, mucho mayor, era el de Francisco de Lista, «cantor», recibido con 10.000 maravedises anuales el 10 de enero de 1508; el mismo salario tenía

Benavente, «cantor tiple», que debió de ser recibido por las mismas fechas y a quien aún se le aumentó en 2.000 maravedises el 7 de diciembre de 1509.

«por razón del dicho oficio de tiple, y le mandaron que sirva muy bien, mejor que hasta aquí lo ha hecho, si no, que le pagarán segúnd sirvieren».

Para entonces la catedral de Santiago contaba ya con una capilla de música bien nutrida, consistente en al menos ocho cantores, número muy alto para aquella época. Lo sabemos por un acta capitular de 1514. Aparte, claro está, de los seis mozos de coro tiples y contraltos.

De estos años de los comienzos del Renacimiento musical en la catedral de Santiago hay varios datos sobre la presencia de músicos franceses en ella, que creemos de gran significado, pues quizá ello contribuya a resolver el enigma de la falta de datos en el periodo que antecede a esta época histórica. Para citar sólo un par de ellos, aludiré en primer lugar al acta capitular de 26 de agosto de 1482, por la que consta que mandó el Cabildo a Juan Guedeja, su despensero,

«dése por amor de Deus a os cantores franceses docientos pares de blancas, que con este mandamiento lle serían recibidos en conta».

El segundo documento es anterior y se refiere al primer organista de que hay constancia en la catedral de Santiago, aunque el modo como está redactada el acta y las que inmediatamente siguen sobre el mismo asunto demuestran que el órgano y su uso no eran nuevos en la catedral. Se trata de un acta capitular de 2 de junio de 1473, que nos dice que ese día se recibió por organista a un clérigo francés, «que chaman...» (sic), con salario de doce coronas de oro cada año, «a corona por mes», el cual se ofreció a que «tangería os órganos as fiestas, e os axostaría desqueles fosen mester, dándolo apercebimientos»; él aceptó las condiciones, obligándose a tanger cada e cando que os señores flemandasen tanger. Ese «cada e cando» lo resume el acta de recibimiento de nuevo organista, Alonso de Casteñda, el 26 de septiembre de 1474, diciendo que los debía tañer «según costumes».

No se sabe si por haber muerto Jácome de Carrión o porque la nueva situación de la música polifónica exigía reorganizar la capilla de música, el hecho es que el 5 de diciembre de 1524 acordó el Cabildo que un canónigo escribiese a «Rivallecha, cantors», para que viniese a servir «de cantors a la catedral. Se trataba, sin duda, de Martín de Rivallecha, entonces «cantors y maestro de capilla de la catedral de Palencia».

No debió de dar fruto esa diligencia, porque el 1 de mayo de 1525 encargó el Cabildo al mismo canónigo,

«traya de Castilla un buen tanedor (=tañedor, organista) e tres cantores de buenas voces, con que sea uno dellos maestro de capilla, e lo que con ellos e cada uno dellos seignalare e concertare, el dicho Cabildo lo complirá e guardará».

Es la primera vez que en las actas de Santiago aparece de modo explícito el concepto de maestro de capilla.

Pero que iba implícito en el de «cantors» lo prueba —si hubiera sido necesario, que no lo es, tanto por los documentos de la misma catedral como, sobre todo, por los de otras catedrales españolas— el hecho de que, cuando el 21 de julio de ese mismo año recibe el Cabildo a Lorenzo Durán —que más tarde apare-



Anónimo: Himno «Vexilla Regis», atribuido

cerá ya como «maestro de capilla»—, el acta de nombramiento lo llama simplemente «cantors», aunque el salario y condiciones eran verdaderamente excepcionales: 20.000 maravedises anuales y casa gratis.

A partir de esta fecha la catedral de Santiago se distinguió siempre por su generosidad en destinar cantidades excepcionalmente altas a sueldos de los músicos: ese mismo año de 1525 volvió a adjudicar el mismo salario de 20.000 maravedises anuales —pero no la casa gratis, que significaba varios miles de maravedises cada año— a un contrabajo, cuando lo recibió el 6 de octubre. El mismo día recibió a un contralto con 15.000, lo cual, sin duda, demuestra que lo que el Cabildo compostelano tenía en cuenta al momento de fijar los salarios de los músicos era la valía de los mismos músicos.

Santiago Tafall (1) dice que el muerto Durán murió en 1529. No he encontrado la base para esa afirmación, pero las actas capitulares no hablan de eso. La última vez que lo mencionan es el 19 de abril de 1529, en que el Cabildo acordó darle 12 ducados de oro para los mozos de coro. Luego ya nos encontramos, el 3



de agosto del mismo año, que se encargó a dos canónigos para que

hablen con el cantor e maestro de capilla que agora vino e se concierten con el sobre el salario que se le ha de dar.

Se trata de Alonso Ordóñez, hermano de Pedro Ordóñez, también maestro de capilla. En 1536 aún seguía de maestro en Santiago. Lo sabemos por el acta capitular de 5 de enero, en que el Cabildo



acordó darle 6.000 maravedises.

Por razón del gasto que hizo la noche e día de Navidad en el regocijo de la dicha fiesta del Nacimiento de Nuestro Señor.

Luego se fue a Palencia, sin que sepamos cuándo. Las actas de Palencia tampoco nos ayudan para aclarar la fecha exacta del cambio, pues en esta catedral faltan las de 1531 a 1540. A comienzos de 1541 ya estaba en Palencia, donde murió el 18 de julio de 1551.

Le sucedió, el 17 de julio del mismo año 1536, Francisco de Logroño, a quien se puede considerar ya como el *maestro de capilla* completamente tal y según el concepto que quedaría definitivo. Dos hechos nos autorizan a esta afirmación: en primer lugar el salario con que fue recibido: 60.000 maravedises anuales, cantidad mucho mayor que la adjudicada a cualquiera de sus predecesores; y luego el hecho de que las actas, al nombrarle, ya incluyen las condiciones del servicio; condiciones que, con las inevitables variaciones y ajustes, se mantendrán durante siglos. Son muy largas, por lo que me limitaré a resumirlas, copiando entre comillas algún que otro párrafo que me

parezca más importante:

El maestro, pues, debía venir a la catedral a cantar todos los días a la misa mayor cuando se cantase en canto de órgano o polifonía; y los días que no hubiese procesión y misa en canto de órgano debía dar lección a todos los beneficiados, así canónigos como racioneros, que quisiesen aprender, y a los mozos de coro, en el lugar que para ello le diputase el Cabildo; y esos mismos días debía dar otra hora de lección a la hora de vísperas:

Deben venir a coro todos los domingos a la misa mayor, y en las fiestas de seis capas a las primeras y segundas vísperas y a misa, para cantarlas en canto de órgano «con los otros músicos que en la capilla hubiese, como se ha acostumbrado».

Lo mismo los sábados y vísperas de Nuestra Señora, a la *Salve* que se decía ante la imagen de Nuestra Señora la Preñada, y cantarla con la capilla, como se acostumbra hacer.

Deben (sic, el acta habla en plural, en este número como en otros sin duda entendiéndolo al maestro con todos los cantores de la capilla) venir a los maitines de la noche de Navidad y los cantos y regocijen con los otros músicos de la dicha capilla cuanto mejor puedan, conforme a la festividad que es, como siempre en esta santa iglesia se hizo y se acostumbró hacer.

«Item, que sea obligado a proveer los oficios de la Semana Santa, e especialmente las lamentaciones y pasiones y bendición del cirio, para que se digan como convenga a la honra y autoridad desta santa iglesia».

Debió venir a todas las procesiones que se celebrasen en la catedral en que se dijese la letanía, y en las procesiones solemnes miradas debía venir y «hacer decir los motetes, como se ha acostumbrado, con los otros músicos de la dicha capilla»;

Lo mismo respecto a la asistencia a las vigiliyas y entierros de los canónigos, «y cantar la vigilia, misa y responso en canto de órgano».

Aún por otros dos conceptos fue Logroño el primer maestro de capilla en la plenitud del término: porque el Cabildo le hizo luego canónigo, como serían sus sucesores sacerdotes durante mucho tiempo, y porque a su muerte se pusieron edictos —la primera vez que esto sucedió, pues antes se buscaba al maestro por otros medios—. No se conserva el primero, pero sí he logrado encontrarla referencia directa a este hecho: Logroño murió, a lo que parece, a fines de 1570 o en los comienzos de enero de 1571, después de una enfermedad, que parece haber sido larga (2); en las actas siguientes no se encuentra referencia alguna a la promulgación de edictos para buscarle sucesor; pero el 30 de abril de ese mismo año acordó el Cabildo prorrogar hasta el 30 de junio los edictos a la canonjía de maestro de capilla, «que al presente está vaca», y que se cumplieran ese día.

Los sucesores de Ordóñez en el magisterio de capilla fueron Francisco Ve-



lasco (1571-1578), Andrés de Villalar (1579-1583) y Pedro, o Pero, Yáñez, o «Periáñez» (1583-1613) (3).

La catedral de Santiago siempre se distinguió por un modernismo en la música, que en ocasiones llega a ser llamativo. Por ejemplo en lo de las celebraciones de la noche y día de Navidad, que aparecen codificadas ya desde los primeros decenios del siglo XVI. Pero aún es más claro, a este respecto, lo que sucedió con la admisión de ministriles o instrumentistas en las funciones diarias de la catedral: en esto la catedral de Santiago verdaderamente se anticipó a su tiempo, pues los admitió antes que casi ninguna otra de España, puesto que sólo la superó, que yo sepa, la de Plasencia, que ya los incorporó dos años antes que la de Santiago. Quizá en alguna otra catedral que yo no haya estudiado hayan sido admitidos antes de estas fechas, pero, si lo fueron, sus documentos no han sido publicados todavía... En Santiago, pues, fueron admitidos oficialmente el 27 de febrero de 1539: se trataba del cuarteto instrumental completo: un sacabuche contrabajo, un tiple, un contralto y un tenor; el primero parece que era el jefe o director, pues el acta lo coloca en primer lugar, saltando el orden lógico de la lista de instrumentos, y además le asigna un salario mayor, 18.000 maravedises anuales, mientras que el tiple tendría 17.000 y tanto el contralto como el tenor tendrían sólo 15.000 cada uno. La misma acta de su recibimiento añade que el sueldo les debía correr desde comienzos de ese mes de febrero de 1539, pues fue entonces cuando empezaron a servir.

Desgraciadamente, casi ninguna música de la que se cantaba en la catedral de Santiago en el siglo XVI se nos ha conservado. Tan sólo unos *Kyries* y un himno *Vexilla Regis*, que Tafall (pág. 74) atribuye, con todo fundamento, a Alonso Ordóñez, y dos responsorios de difuntos, *Libera me* y *Subvenite*, que atribuye (pág. 79) a Francisco de Logroño. Estos dos últimos han sido publicados recientemente, transcritos por Nemesio García Carril (4), quien los presenta anónimos.

#### NOTAS

(1) Santiago Tafall: *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago*. Notas históricas, discursos de ingreso en la Real Academia Galega. *Boletín de la Real Academia Galega*, 26, 1921, págs. 461. Véase sobre todo pág. 53.

(2) Se deduce todo eso del acta del 15 de enero de ese año en 1571, en la que se dice que el canónigo maestro de capilla Francisco de Logroño «murió pobre y en servicio desta santa iglesia» y que, por tanto, no podía haber cobrado ciertas distribuciones que le correspondían del segundo semestre de 1570, también por motivo de su enfermedad.

(3) Tafall, *op. cit.*, 80-82.

(4) Joam Trillo y Carlos Villanueva, *Polifonía Sacra Galega*, I, Sada, La Coruña, 1982.



# LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO. LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO\*

Por José López-Calo

## LA EDAD MEDIA

La catedral de Santiago tuvo una importancia musical de primer orden durante la Edad Media. Esta importancia le vino sobre todo gracias a Don Diego Gelmírez (1140), que, en los cuarenta años en que fue, primero obispo, y luego arzobispo de Santiago, hizo por su diócesis y su catedral más que ningún otro prelado de la diócesis compostelana. Por supuesto, importancia, y no pequeña, la tenía ya desde antes de lo que es buena prueba lo que sucedió en ella cuando la implantación en España de la **Lex Romana** –que en Galicia entró, con toda probabilidad, a raíz del Concilio de Burgos del año 1081, al que asistió el obispo de Santiago don Diego Peláez junto con los otros cuatro obispos gallegos–: fue necesario copiar los libros de la nueva liturgia, la romana, que era la que se impuso en toda la España cristiana, ya que hasta entonces en Santiago y en Galicia, como en casi todos los reinos de España, la liturgia usada era la antigua hispánica, llamada vulgarmente *mozárabe*. Pues bien: en la catedral de Santiago –como también en la de Orense– se conservan varios fragmentos de misales de la liturgia romana copiados con ese motivo, que tienen una doble característica muy notable: que están escritos en letra visigótica y que conservan cantos y oraciones de la liturgia hispánica, en lugar de los, o las, de la romana. O sea, que la liturgia nacional estaba tan arraigada en las catedrales gallegas, y en concreto en la de Santiago, que no sólo se utilizó la escritura tradicional hispánica para los nuevos libros, sino que, en algunos casos, se prescindió de las nuevas fórmulas litúrgicas y de sus cantos, para seguir con los que hasta entonces se habían usado.

Pero, de todas formas, la importancia que Santiago tuvo hasta la ascensión de Gelmírez al trono episcopal en el año 1100 no pasó de ser una importancia local. En cambio, con él Santiago, es decir, su catedral, adquirió una dimensión verdaderamente universal.

También en la música: Gelmírez supo aprovechar el gran momento que a comienzos del siglo XII vivía Cluny, incorporando el culto al Apóstol Santiago, la peregrinación a Compostela y, consiguientemente, la catedral compostelana, al impetuoso movimiento cluniacense. Lejos de ser un superficial despliegue de fuegos fatuos, los esfuerzos universalistas de Gelmírez en favor de la catedral de Santiago estaban fundados en una realidad: la pujante vida de Santiago y de su catedral, donde los más actuales movimientos culturales tenían un amplio eco y constituían la base del quehacer de cada día.

No es, pues, de extrañar que la gran novedad musical del siglo XII, los comienzos de la polifonía artística, se reflejaran inmediatamente en Santiago y en su catedral. Tenemos la gran prueba de ello en el **Códice Calixtino** de la misma catedral, que constituye nada menos que la primera manifestación, en toda la Historia de la música universal, del estadio

\* López Calo, J. "La Música en la Catedral de Santiago. La Edad Media y el Renacimiento." *Ritmo* LIII, no. 527 (noviembre 1982): 8-13. Copyright © Polo Digital Multimedia, S.L. 2021 - Todos los derechos reservados  
Isabel Colbrand, 10 (Ofic. 88) - 28050 MADRID - España - Tlf. 913588814 - www.polodigital.com - email: correo@ritmo.es

que podríamos llamar verdaderamente artístico de la polifonía, después de casi doscientos años de tentativas, y ante el cual la misma polifonía de San Marcial de Limoges queda eclipsada como simple esbozo de algo que estaba naciendo y que es, precisamente, la polifonía compostelana.

Musicalmente, el **Códice Calixtino** está constituido por una recopilación de piezas, o grupo de piezas, de origen y carácter varios. Algunas, e incluso algún grupo de ellas, parecen haber sido compuestas específicamente para formar parte de esta colección, y aún hay indicios de que el último bloque, y más importante, que es el de la polifonía, fue añadido al cuerpo de **Códice**, ya que está después del *explicit* del libro 5º y último, e incorpora la transformación polifónica efectuada en uno de los *conductus* del libro 1º del **Códice** que originariamente aparece como monódico, aunque sucesivamente fue convertido en polifónico, y que figura también entre esas composiciones polifónicas añadidas casi como apéndice al libro.

Estudios recientes sugieren que la importancia del **Códice Calixtino** es todavía superior a cuanto hasta ahora se había venido pensando. Tradicionalmente se le consideraba como emparentado con la polifonía de San Marcial de Limoges, y, consiguientemente, para la transcripción de sus composiciones polifónicas se aplicaban los mismos principios, sobre todo rítmicos, que para aquella. Pero todo hace suponer que la polifonía del **Calixtino** es más avanzada que la de San Marcial, y que constituye el antecedente inmediato a la de Notre-Dame de Paris de Leonino y Perotino. Estas teorías no han sido adecuadamente discutidas entre los especialistas, pero parece que están suficientemente fundadas como para prestarles atención, en espera de que futuros estudios musicológicos las confirmen, desmientan, o maticen.

Queda, en resumen, el hecho fundamental de que en los albores de la música polifónica la catedral de Santiago se encontraba a la cabeza del movimiento musical de su tiempo.

Todo esto se refiere a la música culta. Pero el fenómeno de las peregrinaciones medievales a Santiago trajo consigo otra importante manifestación musical: la popular. Toda peregrinación ha sido siempre, como lo es hoy, una fuente importante de canto popular religioso. En la base de lo cual está el hecho psicológico de que el hombre tiende a exteriorizar ciertos sentimientos a través del canto. Y así, ya durante la preparación de la peregrinación –que en aquellos siglos medievales suponía meses, dada la complejidad y duración del viaje–, el futuro peregrino rompe frecuentemente en cantos, que pueden ser de esperanza, de ilusión por la gran aventura espiritual que se la avecina y de la que tanto espera. Luego, desde el momento en que se ponían en camino –y no olvidemos que se trataba de un viaje desde Francia, e incluso Alemania, o hasta Inglaterra., y a pie...–, los peregrinos, que de ordinario hacían el viaje en grupos, entretenían las largas horas del viaje, o de las paradas nocturnas, con cantos, que no eran necesariamente sagrados, aunque lo fueran en gran parte, sobre todo en honor del Santo cuyo sepulcro o santuario visitaban, en este caso el del Apóstol Santiago.

Estos cantos de los peregrinos dieron origen a un doble influjo mutuo, de gran importancia en la intercomunicación musical de las gentes de entonces: por una parte, los pueblos por donde pasaban los peregrinos oían con interés los cantos que ellos entonaban; y, por otra, ellos mismos oían –seguramente con no menos interés– los de los nativos de esos pueblos. Nos queda constancia de ambos hechos, sobre todo el primero. Así, una canción

muy popular entre los peregrinos franceses y cuya actual redacción se remonta al siglo XVI nos dice que:

*“Les hommes, femmes et filles  
de toutes partes nous suivoient  
pour entendre la mélodie  
de ces bons pelerins François”*

O como dice la gran canción de los peregrinos que van a Santiago:

*“Quand nous passâmes dans la ville  
nommée Léon,  
nous chantâmes d’un air agile  
cette chanson;  
les dames sortaient des maisons  
avec décence,  
pour voir chanter nos compagnons  
à la mode de France”.*

Por fortuna y gracias, una vez más, al **Códice Calixtino**, conocemos importantes detalles de estas canciones, e incluso quizá algunas de sus melodías. Dice, en efecto, el **Códice**, hablando de cómo los peregrinos pasaban sus vigiliias en la Basílica del Apóstol:

*“Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar venerable de Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como con el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o galas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos. Allí pueden oírse diversidad de lenguas, diversas voces en idiomas bárbaros: conversaciones y cantinelas en teutón, inglés, griego, y en los idiomas de otras tribus y gentes diversas de todos los climas del mundo. No existen palabras ni lenguaje en los que no resuenan su voces”.*

Pero aún hay más: el **Calixtino** nos ha conservado, probablemente, una melodía de las que cantaban los peregrinos de entonces. Mejor dicho, de varios años, si no decenios, antes, pues se nos ha conservado en una hoja añadida al **Códice**; hoja que ciertamente es anterior, posiblemente bastante anterior, al mismo, y que incluso parece que fue cosida allí por tratarse de un fragmento que ya entonces era considerado importante por su antigüedad. Se trata del mal llamado **Himno de Ultreya** y que más exacto sería llamarlo **Dum Paterfamilias**, por su incipit. El himno está, naturalmente, escrito en latín; pero en la segunda de sus estrofas incluye unas frases en teutón antiguo, precedidas de una fórmula de introducción o presentación, que el mismo **Códice** usa también otras veces para presentar otras canciones, o fragmentos de canciones de los peregrinos. Dice, pues, esa estrofa:

*“Iacobi Gallaecia  
opem rogat piam  
glebae cuius gloria  
dat insignem viam;  
ut precum fraequentia*

**cantet melodiam:  
Herru Sanctiagu;  
Got Sanctiagu;  
e ultreia, e suseia.  
Deus aia nos!"**

Una frase semejante la usa el **Códice** en otras dos ocasiones para introducir cantos de los peregrinos: "*Cunctae gentes, linguae, tribus/illuc vunt clamantes: / suseia, ultreia* ("Alleluia, gratulemur", fol 120v); "*Unde laudes Regi regum / solvamus alacriter, / cum quo laeti mereamur / vivere perenniter. / Fiat, amen, alleluia / dicamus solemniter; / e ultreia, e suseia / decantemus iugiter* (himno "Ad honorem Regis summi". Fol. 190v).

Evidentemente, nos encontramos ante un claro reflejo y una cita literal de los cantos de los peregrinos en los albores del siglo XII. Esos *suseia* (=sus, eia!, ¡arriba, vamos!), *ultreia* (=ultra, eia!, ¡sigamos, adelante!), reflejan, indudablemente, las exclamaciones con que los peregrinos se animaban a superar las dificultades del camino. Y los *Herru Sanctiagu Got Sanctiagu* (=Her Santiago, Got Santiago, Señor Santiago, Divino Santiago) son, ya se entiende, expresiones de los peregrinos teutones, que invocaban al Apóstol en su idioma y que el poeta latino deforma, transcribiéndolas tal como a él le sonaban –lo cual, dicho sea de paso, es una prueba más de que el **Calixtino** fue escrito en Santiago, incluso en sus elementos primitivos, pues ese himno suponer haber oído esas expresiones muchas veces, hasta el punto de quedarle grabadas en la memoria al poeta latino, si no es ya, como parece más probable, que fueran tradicionales incluso entre el pueblo de Santiago, al menos entre el clero, de puro oír las repetir a los peregrinos.

Todo esto se refiere directamente a la existencia, y, en cierto modo, a la naturaleza, de las canciones de los peregrinos medievales. Pero, ¿y de la música...? ¿Conocemos también la música con que se cantaban esas canciones...?

No se puede responder categóricamente a esta pregunta, que surge espontánea ante estos hechos históricos. Posiblemente, en el caso del **Dum Paterfamilias**, sí, pues la melodía que acompaña a esas expresiones (*Herru Sanctiagu...*) es un poco diferente de la del resto de la composición. Aparte de que la misma frase que usa la canción para introducirla (*cantet melodiam*) parece indicarlo. Más no se puede decir.

Diverso es el caso de otra de las composiciones en que se presentan estas citas de cantos de peregrinos: el himno **Ad honorem Regis summi**. Se trata de una composición de un carácter totalmente diverso al de las demás música del **Calixtino**: está a continuación de las composiciones polifónicas y su estructura métrica, rítmica y armónica –no sabe uno a cuál de los tres aspectos dar la preferencia, pues los tres son muy marcados y característicos– no encuentran parecido alguno con ninguna otra composición, ni del **Códice** ni de aquella época. El carácter popular es evidente. El **Códice** la atribuye a Americo Picaud, "presbyter de Partiniaco". Hasta ahora se venía suponiendo que esta atribución, lo mismo que las demás que se encuentran en otras composiciones del **Códice**, era falsa. Hoy ya no se puede ser tan categórico, desde que se ha demostrado que varias de las atribuciones son perfectamente verosímiles, ya que, efectivamente, existieron por entonces músicos de esos mismos nombres, y las investigaciones de los musicólogos en este sentido están muy lejos de haberse concluido y pueden deparar varias sorpresas agradables. En cierto sentido es indiferente que haya sido compuesto por él o por otro. Lo importante es su carácter popular y, de todos modos, tan diverso del de las demás composiciones del **Calixtino**, que

hace que, haya sido quien haya sido el que las compuso, se trata, a todas luces, de un canto de aire totalmente popular.

Las peregrinaciones a Santiago continuaron, con gran intensidad, durante toda la Edad Media. Y sin embargo no existe documento alguno que nos permita suponer que la catedral compostelana hubiera vivido, entre el último tercio del siglo XII, cuando se compuso el **Calixtino**, y la mitad del XV, cuando comienzan a encontrarse nuevos datos sobre la música culta en la misma, un momento que se pueda comparar con aquel período esplendente de los comienzos de la polifonía.

Estos son los hechos documentales. Pero ante ellos el historiador no puede menos de plantearse una pregunta: ¿es posible que, después de aquella floración espléndida del siglo XII –que con toda probabilidad, se prolongó, en su ejecución, durante varios años, incluso decenios–, cayera la catedral de Santiago en un letargo musical de dos siglos largos...?.

Difícil se hace aceptar esto, que contrastaría demasiado con la actitud general del Cabildo compostelano, que durante la Edad Media envió sus mejores hombres a París y a otras ciudades extranjeras a estudiar, los cuales, por fuerza, a su vuelta, tenían que traer a Compostela noticias de las innovaciones musicales que habrían presenciado; y contrastaría, sobre todo, con el hecho de que cuando la polifonía culta se encuentra documentada, en el otro extremo del arco histórico, hacia mediados del siglo XV, aparece con una pujanza y una vida que no se explicarían sin una tradición muy consistente.

Lo que pasó fue, probablemente, que la música de los siglos intermedios entre esos dos extremos cronológicos se haya perdido, como se perdió la que se cantaba en el siglo XV, del que sólo conocemos datos históricos, pero no la música. Y de la Edad Media no pueden esperarse datos semejantes, ya que las Actas Capitulares, que son las que nos transmiten los del siglo XV, comienzan en 1450; exactamente el primer acuerdo capitular que se conserva es del nueve de junio de este año, y se trata, por añadidura, de una acta notarial suelta, ya que las actas estables no comienzan sino en agosto de 1465. Y aún se podría añadir el dato, que sin duda es de importancia fundamental, que el primer organista de que nos transmiten noticias las Actas es precisamente un francés, de quien, sin embargo, el acta no copia el nombre, pero que supone ya una tradición, lo mismo que sucede con las noticias que las Actas nos han conservado de los primeros “cantores”.

Se podría resumir nuestra argumentación en una frase que sintetiza, en cierto sentido, la verdadera raíz del problema: ¿qué concepto nos habríamos formado de la música en la catedral de Santiago durante la segunda mitad del siglo XII si no se hubiera conservado el **Códice Calixtino...?** Evidentemente, pensaríamos que Santiago no había conocido la polifonía durante toda la Edad Media. Y, sin embargo, el feliz hecho de una tal conservación nos permite conocer una venturosa realidad que existió, pero que ni habríamos sospechado de no conservarse el código. Pues algo de esto puede haber sucedido en los siglos XIII, XIV y primera mitad del XV. Claro que esto no es más que una suposición, que presento aquí en la esperanza de que alguien un día profundice en ella, aun sabiendo muy bien que es dudoso que en Santiago, en estos siglos, se diesen las condiciones necesarias de cultura musical, y aun de ordenación litúrgica, para que la catedral compostelana se mantuviera actualizada en cuando a modas musicales, de las que, sin embargo, tenían por fuerza que llegar noticias allí, a través de los clérigos de la misma catedral que, como ya queda dicho, se trasladaban a París para sus estudios eclesiásticos superiores.



## EL RENACIMIENTO

Así, pues, el primer documento de esta nueva época que hoy por hoy se conoce es el acta capitular del 17 de enero de 1469, en que el Cabildo acordó conceder 400 maravedises viejos a los canónigos Juan de Monterroso, Francisco y Juan de La Coruña y Alfonso Pérez, *"cantores, por cuando eran cantores e honraban â iglesia"*. Me parece necesario advertir, antes de seguir adelante, por ser indispensable para comprender los datos que voy a exponer, que, en esta época, como en todo el siglo XV y aún en el XVI, *"cantor"* significaba siempre, y exclusivamente, *"cantor de polifonía"*. Por entonces el concepto de *"maestro de capilla"* o maestro de coro que cantaba la polifonía no estaba aún del todo definido; en algunas catedrales españolas ya existía, en otras –entre ellas la de Santiago– aún tardó varios años en establecerse y en las más fluctuó durante algún tiempo, hasta que se fijó definitivamente. Lo importante es ese documento capitular, por el que consta un doble hecho fundamental: que para 1469 ya se cantaba polifonía en la catedral de Santiago y que los cantores, o al menos algunos de ellos, eran canónigos.

El dato siguiente es de 1479: el Cabildo encargó al *"cantor"* Jácome de Carrión que viniese todos los días a enseñar canto llano a los beneficiados que quisieren aprender. Sorprende un poco que fuese el *"cantor"*, y no el sochantre, a quien el Cabildo encomendase esta misión de enseñar el canto llano. Quizá fuera por no estar todavía definidas las respectivas obligaciones. El año siguiente hay un dato mucho más positivo: el 30 de agosto acordó el Cabildo dar a Juan de León, *"cantor"*, 9.000 pares de blancas para que *"mostrarse seis beneficiados e seis mozos de coro"*. La presencia de un grupo tan nutrido de beneficiados y de mozos de coro para cantar la polifonía indica que ésta estaba ya para entonces muy asentada. Como confirmación, se puede añadir que en el mismo acuerdo se dice que Juan de León debe venir a coro a misa y vísperas, que era precisamente cuando se cantaba polifonía. De hecho, en ninguna catedral española se hacía por entonces venir a los cantores a las horas menores, sino sólo a misa y vísperas, o en otras ocasiones en que también se cantase *"canto de órgano"* o polifonía.

Para 1480 parece que ya había un conjunto polifónico o *"capilla de música"* estable, completo y bien organizado, incluso con una cierta jerarquía entre los cantores, si bien no aparece todavía el término *"maestro de capilla"*. Algunos de los cantores eran canónigos, entre ellos el citado Juan de León, que, por cierto, es una figura interesante, pues su posición en la catedral osciló varias veces entre sus obligaciones –y sueldo– como canónigo y como cantor. A otros canónigos o beneficiados de la catedral autorizó el Cabildo para que estudiasen música, como al racionero Jácome Álvarez, teniéndole presente como si realmente asistiese al coro el tiempo que dedicase a ello, *"con condición que ha de servir a las procesiones, misa y vísperas"* (22 de marzo de 1499).

La figura más importante, sin embargo, entre los cantores de estos comienzos de la polifonía renacentista en Santiago la constituye Jácome de Carrión, que, como vimos, aparece documentado desde 1479: el 30 de agosto de 1499 se le hizo un nuevo recibimiento, con 3.000 maravedises de salario cada año,

*"e que el dicho Jácome de Carrión, cantor, cante en el coro a las festas de la dicha iglesia e que cada día venga al cabildo a dar lición a los que quiesiesen aprender a cantar"*.

El 4 de noviembre de 1502 se le confirma ese salario de 3.000 maravedises cada año,

*“porque venga cuando cantan canto de órgano e cada día dos veces a esta santa iglesia, una ves acabada la misa del aniversario e la otra acabada la nona, a dar lición e a ver a los señores e beneficiados e mozos que sirven en el coro que quisiesen aprender a cantar, e cada vez debe oír una hora a lo menos”.*

El 15 de enero de 1507 se le aumentó el salario a 5.000 maravedises anuales, aunque sólo por un año, pero desde el 13 de abril de 1508 se le estabilizó el salario en 4.500 maravedises,

*“e que el dicho Jácome de Carrión sea obligado de cantar las fiestas e domingos e días que se ha de cantar canto de órgano, e cada vez que faltare que le descontarán cuatro reales de plata”.*

El 4 de enero de 1510 nuevo aumento de sueldo: 6.000 maravedises anuales. La posición de este Jácome de Carrión en la capilla de música por estos años queda patente en el acuerdo capitular del 13 de abril de 1513:

*“En este capítulo los dichos señores dijeron que por cuanto son informados que Jácome, cantor, se ausentó desta cibdad, e agora, sin su voz, los otros cantar, por tanto, que entre tanto que se provee de otro cantor en logar del dicho Jácome, mandaron despedir y despidieron a los cantores que quedaron, y que no se les dé salario fasta que otra cosa se provea”.*

Y con todo, curiosamente, no era su salario el mayor de entre los cantores de la catedral: mayor, mucho mayor, era el de Francisco de Lista, “cantor”, recibido con 10.000 maravedises anuales el 10 de enero de 1508; el mismo salario tenía Benavente, “cantor tiple”, que debió de ser recibido por las mismas fechas y a quien aún se le aumentó en 2.000 maravedises el 7 de diciembre de 1509.

*“por razón del dicho oficio de tiple, y le mandaron que sirva muy bien, mejor que hasta aquí lo ha hecho; si no, que le pagarán segund sirviere”.*

Para entonces la catedral de Santiago contaba ya con una capilla de música bien nutrida, consistente en al menos ocho cantores, número muy alto para aquella época. Lo sabemos por una acta capitular de 1514. Aparte, claro está, de los seis mozos de coro tiples y contraltos.

De estos años de los comienzos del Renacimiento musical en la catedral de Santiago hay varios datos sobre la presencia de músicos franceses en ella, que creemos de gran significado, pues quizá ello contribuya a resolver el enigma de la falta de datos en el período que antecede a esta época histórica. Para citar sólo un par de ellos, aludiré en primer lugar al acta capitular de 26 de agosto de 1482, por la que consta que mandó el Cabildo a Juan Guedeja, su despensero,

*“dése por amor de Deus a os cantores franceses docentos pares de blancas, que con este mandamento lle serían recibidos en conta”.*

El segundo documento es anterior y se refiere al primer organista de que hay constancia en la catedral de Santiago, aunque el modo como está redactada el acta y las que inmediatamente siguen sobre el mismo asunto demuestra que el órgano y su uso no eran nuevos en la catedral. Se trata de un acta capitular de 2 de junio de 1473, que nos dice que ese día se recibió por organista a un clérigo francés, “que chaman (sic)”, con salario a doce coronas de oro cada año, “a corona por mes”; el cual se ofreció que “tangería os órganos as festas, e os axostaría desqueles fosen mester, dándolle apercibimento”; él aceptó las condiciones, obligándose a “tanger cada e cando que os señores llemandasen tanger”. Ese

*“cada e cando”* lo resume el acta de recibimiento de nuevo organista, Alonso de Casteenda, el 26 de septiembre de 1474, diciendo que los debía tañer *“según costume”*.

No se sabe si por haber muerto Jácome de Carrión o porque la nueva situación de la música polifónica exigía reorganizar la capilla de música, el hecho es que el 5 de diciembre de 1524 acordó el Cabildo que un canónigo escribiese a *“Rivaflecha, cantor”*, para que viniese a servir *“de cantor”* a la catedral. Se trataba, sin duda, de Martín de Rivaflecha, entonces *“cantor”* y maestro de capilla de la catedral de Palencia.

No debió de dar fruto esa diligencia porque el 1 de mayo de 1525 encargó el Cabildo al mismo canónigo.

*“traya de Castilla un buen tanedor (=tañedor, organista) e tres cantores de buenas voces, con que sea uno dellos maestre de capilla, e lo que con ellos e cada uno dellos seignalare e concertare, el dicho Cabildo lo cumplirá e guardará”*.

Es la primera vez que en las actas de Santiago aparece de modo explícito el concepto maestro de capilla.

Pero que iba implícito en el *“cantor”* lo prueba –si hubiera sido necesario, que no lo es, tanto por los documentos de la misma catedral como, sobre todo, por los de otras catedrales españolas– el hecho de que, cuando el 21 de julio de ese mismo año recibe el Cabildo a Lorenzo Durán –que más tarde aparecerá como *“maestro de capilla”*–, el acta de nombramiento lo llama simplemente *“cantor”*; aunque el salario y condiciones eran verdaderamente excepcionales: 20.000 maravedises anuales y casa gratis.

A partir de esa fecha la catedral de Santiago se distinguió siempre por su generosidad en destinar cantidades excepcionalmente altas a sueldos de los músicos: ese mismo año de 1525 volvió a adjudicar el mismo salario de 20.000 maravedises anuales –pero no la casa gratis, que significaba varios miles de maravedises cada año– a un contrabajo, cuando lo recibió el 6 de octubre. El mismo día recibió a un contralto con 15.000, lo cual, sin duda, demuestra que lo que el Cabildo compostelano tenía en cuenta al momento de fijar los salarios de los músicos era la valía de los mismos músicos.

Santiago Tafall<sup>1</sup> dice que el maestro Durán murió en 1529. No he encontrado la base para esa afirmación, pues las actas capitulares no hablan de eso. La última vez que lo mencionan es el 19 de abril de 1529, en que el Cabildo acordó darle 12 ducados de oro para los mozos de coro. Luego ya nos encontramos, el 9 de agosto del mismo año, que se encarga a dos canónigos para que

*“hablen con el cantor e maestro de capilla que agora vino e se concierten con él sobre el salario que se le ha de dar”*.

Se trata de Alonso Ordóñez, hermano de Pedro Ordóñez, también maestro de capilla. En 1536 aún seguía el maestro en Santiago. Lo sabemos por el acta capitular de 5 de enero, en que el Cabildo acordó darle 6.000 maravedises.

*“por razón del gasto que hizo la noche e día de Navidad en el regocijo de la dicha fiesta del Nacimiento de Nuestro Señor”*.

Luego se fue a Palencia, sin que sepamos cuándo. Las actas de Palencia tampoco ayudan para aclarar la fecha exacta del cambio, pues en esta catedral faltan las de 1531 a 1540. A comienzos de 1541 ya estaba en Palencia, donde murió el 18 de julio de 1551.

Le sucedió, el 17 de julio del mismo año 1536, Francisco de Logroño, a quien se puede considerar ya como el *“maestro de capilla completamente tal y según el concepto que quedaría definitivo”*. Dos hechos nos autorizan a esta afirmación: en primer lugar el salario con que fue recibido: 60.000 maravedises anuales, cantidad mucho mayor que la adjudicada a cualquiera de sus predecesores; y luego el hecho de que las actas, al nombrarle, ya incluyen las condiciones del servicio; condiciones que, con las inevitables variaciones y ajustes, se mantendrían durante siglos. Son muy largas, por lo que me limitaré a resumirlas, copiando entre comillas algún que otro párrafo que me parezca más importante:

El maestro, pues, debía venir a la catedral a cantar todos los días a la misa mayor cuando se cantase en canto de órgano o polifonía; y los días que no hubiese procesión y misa en canto de órgano debía dar lección a todos los beneficiados, así canónigos como racioneros, que quisiesen aprender, y a los mozos de coro, en el lugar que para ello le diputase el Cabildo; y esos mismos días debía dar otra hora de lección a la hora de vísperas;

Debía venir a coro todo los domingos a la misa mayor, y en las fiestas de seis capas a las primeras y segundas vísperas y a misa, para cantarlas en canto de órgano *“con los otros músicos que en la capilla hubiese, como se ha acostumbrado”*.

Lo mismo los sábados y vísperas de Nuestra Señora, a la Salve que se decía ante la imagen de Nuestra Señora la Preñada, *“y cantarla con la capilla, como se acostumbra hacer”*.

Deben (sic, el acta habla en plural, en este número como en otros sin duda entendiéndolo al maestro como todos los cantores de la capilla) venir a los maitines de la noche de Navidad *“y los cantes y regocijen con los otros músicos de la capilla cuanto mejor puedan, conforme a la festividad que es, como siempre en esta santa iglesia se hizo y se acostumbró hacer”*.

*“Item, que sea obligado a proveer los oficios de la Semana Santa, e especialmente las lamentaciones y pasiones y ben[d]ición del cirio, para que se digan como convendrá a la honra y autoridad desta santa iglesia”*.

Debía venir a todas las procesiones que se celebrasen en la catedral en que se dijese la letanía, y en las procesiones solemnes mitradas debía venir y *“hacer decir los motetes, como se ha acostumbrado, con los otros músicos de la dicha capilla”*.

Lo mismo respecto a la asistencia a las vigiliass y entierros de los canónigos, y *“cantar la vigilia, misa y responso en canto e órgano”*.

Aún por otros dos conceptos fue Logroño el primer maestro de capilla en la plenitud del término: porque el Cabildo le hizo luego canónigo, como serían sus sucesores sacerdotes durante mucho tiempo, y porque a su muerte se pusieron edictos –la primera vez que esto sucedió, pues antes se buscaba al maestro por otros medios–. No se conserva (o al menos yo no he logrado encontrarla) referencia directa a este hecho: Logroño murió, a lo que parece, a fines de 1570 o en los comienzos de enero de 1571, después de una enfermedad, que parece haber sido larga<sup>2</sup>; en las actas siguientes no se encuentra referencia alguna a la promulgación de edictos para buscarle sucesor; pero el 30 de abril de ese mismo año acordó el Cabildo prorrogar hasta el 30 de junio los edictos a la canonjía de maestro de capilla, *“que al presente está vaca”*, y que se cumplieran ese día.

Los sucesores de Ordóñez en el magisterio de capilla fueron Francisco Velasco (1571-1578), Andrés de Villalar (1579-1583) y Pedro, o Pero, Yáñez, o “Periáñez” (1583-1613)<sup>3</sup>.

La catedral de Santiago siempre se distinguió por un modernismo en la música que, en ocasiones llega a ser llamativo. Por ejemplo en lo de las celebraciones de la noche y día de Navidad, que aparecen codificadas ya desde los primeros decenios del siglo XVI. Pero aún es más claro, a este respecto, lo que sucedió con la admisión de ministriles o instrumentistas en las funciones diarias de la catedral: en esto la catedral de Santiago verdaderamente se anticipó a su tiempo, pues los admitió antes que casi ninguna otra de España, puesto que sólo la superó, que yo sepa, la de Plasencia, que ya los incorporó dos años antes que la de Santiago. Quizá en alguna otra catedral que no haya estudiado hayan sido admitidos antes de esas fechas, pero, si lo fueron, sus documentos no han sido publicados todavía... En Santiago, pues, fueron admitidos oficialmente el 27 de febrero de 1539: se trataba del cuarteto instrumental completo: un sacabuche contrabajo, un tiple, un contralto y un tenor; el primero parece que era el jefe o director, pues el acta lo coloca en primer lugar, saltando el orden lógico de la lista de instrumentos, y además le asigna un salario mayor, 18.000 maravedises anuales, mientras que el tiple tendría 17.000 y tanto el contralto como el tenor tendrían sólo 15.000 cada uno. La misma acta de su recibimiento añade que el sueldo les debía correr desde comienzos de ese mes de febrero de 1539, pues fue entonces cuando empezaron a servir.

Desgraciadamente, casi ninguna música de la que se cantaba en la catedral de Santiago en el siglo XVI se nos ha conservado. Tan sólo unos **Kyries** y un himno **Vexilla Regis**, que Tafall (pág. 74) atribuye, con todo fundamento, a Alonso Ordóñez, y dos responsorios de difuntos. **Libera me** y **Subvenite**, que atribuye (pág. 79) a Francisco de Logroño. Estos dos últimos han sido publicados recientemente, transcritos por Nemesio García Carril<sup>4</sup>, quien los presenta anónimos.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Santiago Tafall: **La Capilla de Música de la Catedral de Santiago. Notas históricas**, Discurso de ingreso en la Real Academia Gallega, **Boletín de la Real Academia Gallega**, 26, 1931, págs. 4ss. Véase sobre todo pág. 53.

<sup>2</sup> Se deduce todo esto del acta del 15 de enero de ese año en 1571 en la que se dice que el canónigo maestro de capilla Francisco de Logroño "murió pobre y en servicio desta santa iglesia" y que, por tanto, no podía haber cobrado ciertas distribuciones que le correspondían del segundo semestre de 1570,

también por motivo de su enfermedad.

<sup>3</sup> Tafall, **op. cit.**, 80-82.

<sup>4</sup> Joám Trillo y Carlos Villanueva, **Polifonía Sacra Galega**, I, Sada, La Coruña, 1982.









Feitos e tendências



## “VINO LA NOCHE CLARA, TURBIA DE PLATA MALA”: MUSEOS Y COVID-19<sup>1</sup>

Mikel Asensio Brouard

Universidad Autónoma de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1020-5486>

### Lockdown<sup>2</sup>

El pasado junio se celebró la reunión anual de la alianza estadounidense de museos, bajo el lema “*radical reimagining, reinspire, rebuild, reengage, reconnect*”. Estas jornadas anuales, influyentes y multitudinarias, constituyen una oportunidad única para comprobar el momento vectorial del sector (para los seguidores de *Big Bang Theory*, aclararé que, aunque asumamos como paradigma la cuántica gravitacional, máxime tras el nobel de Roger Penrose, tenemos la impresión de que estas reuniones son newtonianas, analógicas y con rozamiento). Este año, a pesar del sonido de la música políticamente correcta, se notaron más las lágrimas que las sonrisas, no solo no pudimos ver a las amistades, conocer nuevos colegas y profesionales, ver las novedades técnicas y las demostraciones de productos, los stands de las empresas, las instituciones y las universidades, participar en las discusiones de los comités, y escuchar algunas conferencias de los nuevos bendecidos políticamente más correctos de la profesión. Este año todo se celebró en formato no presencial y pongo este ejemplo, que muchos pueden considerar banal, para reflexionar juntos sobre lo que perdemos al pasar de un formato presencial a uno no presencial. Incluso los que trabajamos en museos, que apenas solemos salir del huerto de lo material, y santificamos el objeto y sus significantes, no llegamos a ser del todo conscientes del cambio de escenario que supone la dimensión digital.

Nuestro Comité Internacional de Museos de UNESCO estima que el confinamiento supuso el cierre de más del 90% de los más de 60.000 museos del mundo, manteniendo los servicios mínimos de seguridad, limpieza y conservación. Se suspendieron todas las actividades expositivas, los programas públicos y educativos, eventos y actividades, tanto para visitantes como con los usuá-

rios. La inmensa mayoría del trabajo técnico pasó a realizarse mediante teletrabajo. Para la mayoría de los museos, incluso del sector público, la falta de ingresos supone un desastre que afectará al desarrollo de actividades sustanciales, incluidas la seguridad y la conservación, de las que ya se han informado algunos episodios desagradables, velados por la necesaria discreción profesional.

El trabajo que exponemos es una reflexión sobre nuestra colaboración con varios museos que se citan en el texto. La perspectiva metodológica sería la de una “evaluación participativa”, un enfoque más reciente y amplio que el de valoración exclusivamente a partir de las nociones de contabilidad y control (Alkin y Christie 2004; Christie y Alkin 2008; Chouinard 2013). Las apreciaciones están basadas en observaciones concretas, pero, por respeto a la labor desarrollada por museos e instituciones, hemos renunciado a recoger los nombres de los que han desarrollado las acciones que se comentan de manera crítica. Por tanto en ocasiones pueden resultar opiniones gratuitas no fundamentadas. En cualquier caso, avanzamos que es un artículo de opinión y que, por tanto, es totalmente subjetivo.

El primer resultado valorable de aquellos días es que la actividad durante el *lockdown* fue, en conjunto, escasa, en proporción al potencial humano e institucional. Si bien es cierto que se pueden documentar referencias de museos que realizaron acciones significativas, la mayoría de estas propuestas venían más de los departamentos de comunicación, que de los departamentos de investigación, conservación o programas públicos o educativos, y eran más declaraciones motivacionales y de presencia que realmente propuestas alternativas de funcionamiento institucional. Por ejemplo, la consigna general para las exposiciones temporales fue el bloqueo, entendiéndose una prórroga automática de los permisos, gestionán-



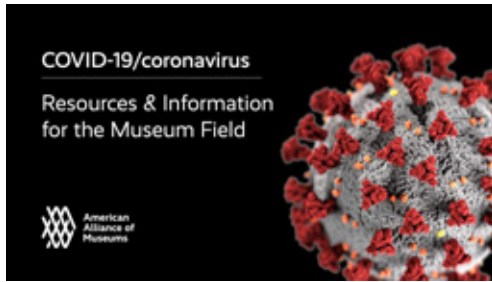


Fig. 1. *Resources & Information for the Museum Field* de la AAM (Fuente: <https://www.aam-us.org/programs/about-museums/covid-19-resources-information-for-the-museum-field/>)



Fig. 2. Un programa participativo del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada (Gran Canaria), de diálogos transversales entre piezas de la colección (cartel y viñeta de la actividad)

dose automáticamente las prórrogas de los seguros, y quedando las piezas prisioneras hasta que la desescalada permitió su devolución.

El segundo gran resultado del cierre ha sido un intento de compensar la inactividad con un aumento de la presencia en redes sociales y a través de sus webs y correo electrónico. Sin que pretendamos que esto sea un demérito, hay que reconocer, sin embargo, que una gran parte de instituciones no realizaron una actividad realmente significativa en estos formatos durante ese periodo. Y a su vez, de las que sí se movieron, la mayoría se limitaron a realizar propuestas bastante superficiales, por ejemplo, subir materiales

a redes o a sus webs que ya tenían diseñados en versiones analógicas. No hay que menoscabar estas acciones porque llenaron una cantidad nada desdeñable de espacios en los medios, que supuso una inyección de imagen para sus centros. Y tampoco es baladí que proporcionaran experiencias en un momento de desconcierto social en el que eran bienvenidas. Sin embargo, muchos de estas propuestas adolecieron de una adecuación real al formato y al escenario digital, ya que estaban pensadas para formar parte de talleres o visitas presenciales. Pudimos observar varias que se desdibujaban al aparecer aisladas y sin la dinamización adecuada de mediadores experimentados, por ejemplo, materiales de juegos simples que además eran de muy difícil interpretación de manera aislada por los potenciales usuarios o bien que transmitían unos valores distorsionados y diferentes del sentido que tenían en analógico.

Como ejemplo de los miles de los mensajes motivadores políticamente correctos podemos citar el de Beryl Ondiek (ICOM 2020), directora de los Museos Nacionales de las Seychelles, quien declaraba "Los museos pueden servirse de todas las colecciones y la información que tenemos, y transmitir nuestro patrimonio cultural y natural a las comunidades a través de Internet con el fin de levantar el ánimo y mantener a todo el mundo conectado". Lo cuál no deja de ser una obviedad y un brindis al sol, sin ningún viso de orientación propositiva.

Un formato especialmente repetido en las redes sociales fue el de subir imágenes entresacadas de las colecciones y pedir a los visitantes que les enviaran pequeños relatos o historias. Las propias redes mostraron la dificultad de ir más allá de un etiquetado simple y que los índices de participación eran muy modestos. No obstante, seríamos injustos si no reconociéramos que algunos de estos programas sí estaban profundamente trabajados, adecuadamente argumentados y pensados a las condiciones de no presencialidad y a los diferentes formatos digitales. Nosotros mismos pusimos en marcha alguna de estas iniciativas en los museos con los que colaboramos con resultados también modestos.

El tercer gran resultado ha sido la intención de compensar el cierre con "visitas virtuales". Bajo esta etiqueta encontramos un conjunto muy am-

plio de formatos de experiencia, muy diferentes entre sí y que, aunque tengan muy poco que ver con lo que sería un museo virtual (Asensio et al. 2011), comparten la idea básica de proporcionar al usuario una experiencia sobre las colecciones del museo dispuestas mediante algún sistema de navegación digital, no siempre muy amable y accesible.

Un tipo de recursos han sido los basados en fotos a 360°, montadas en algún software de navegación, o fotos tipo *Street View*, o incluso render 3D, pero, independientemente del soporte máquina, el efecto termina siendo una navegación por las salas reales de la exposición permanente donde poder apreciar las obras. Pocas veces estas visitas recogen un audio, y algunos tienen puntos informativos que, al pinchar, amplían la foto de la obra o aparece un pequeño texto con información complementaria.

Otro tipo es sin más un formato audiovisual, que puede variar desde calidades cercanas al documental a pequeñas píldoras cortas, entresacadas generalmente de videos comunicados o noticias cubiertas por televisiones. Relativamente similares resultaban los videos con entrevistas a expertos o personajes conocidos que eran igualmente subidos a redes o a la web.

Durante el cierre apareció también el formato de presentación (*keynote o power point*) locutados por expertos, generalmente académicos que glosaban un aspecto relacionado con obras concretas o temáticas relacionadas con las colecciones. Estas conferencias eran subidas a las páginas web institucionales y anunciadas por correo electrónico y redes sociales.

Durante el periodo de cierre no ha habido tiempo real de montar verdaderas visitas virtuales o visitas de realidad aumentada, o herramientas multimedia interactivas con sistemas de navegación más complejas, historias más elaboradas e información creada al servicio del formato digital (y no tomado, prácticamente sin adecuación, de la información descriptiva de catálogo o de folleto de la institución). Pero obviamente los escasos museos que ya disponían de este tipo de herramientas han podido, no solo ponerlas a disposición de los públicos, sino hacer un alarde comunicativo real de su potencial en los medios digitales. Y también ha habido alardes ficticios,

museos que ofrecían "visitas virtuales" cuando en realidad tenían repositorios de fichas de piezas, fuentes, éxitos de pieza o fotografía, muchos diseñados para otras finalidades y que resultaban una base de datos descriptiva sin narrativa alguna.

Finalmente, y aunque tampoco se han diseñado para este periodo concreto, algunos museos están promocionando sus audio-guías, signoguías, guías interactivas o multimedia. No es éste el lugar para hacer una revisión de este tipo de herramientas, cuya mayoría no dejan claro si son herramientas de apoyo a la visita o alternativas a la misma, pero que sería conveniente someter a una evaluación más detenida para comprobar su eficacia, lo que realmente aportan, y comprobar que no producen efectos perversos como el detectado de disuasión de visitas potenciales.

Más adelante volveremos sobre el planteamiento museológico de estos recursos. Durante el cierre, muchos profesionales de museos han desarrollado una considerable labor técnica que sin duda hay que poner en valor. Aquí estamos comentando solamente los temas que tienen que ver con la imagen pública de la institución y las políticas de acceso a las exposiciones, es decir los aspectos que tienen que ver con los públicos, visitantes y usuarios.

### El reto de las reaperturas

Tras el cierre, los museos fueron considerados como un icono social de nueva reactivación progresiva y, de hecho, fueron escogidos explícitamente como un signo de normalidad social y turística, instándoles a abrir en fases muy tempranas de recuperación de la normalidad. Se partía del convencimiento de que los museos son un elemento importante de una sociedad al menos desde una triple perspectiva: por su aportación social como una parte sustancial de la salud pública y psicológica; por su importancia socio-económica dentro del tercer sector, como generador de proyectos; y como un referente de la actividad cultural, educativa y turística. Países como Alemania o Italia se plantearon abrir los museos con prioridad frente a otros espacios como, por ejemplo, los lugares de culto o los centros educativos, y mucho antes que otros espacios de la cultura, como los conciertos. Sin embargo, en compara-

ción con teatros o cines, los museos presentaban una mayor complejidad en cuanto al control de aforo, al no tratarse de espacios asignados y ubicaciones fácilmente controlables a través de orientaciones que supongan porcentaje de aforo.

El panorama general de reapertura se desarrolló de manera bastante desestructurada. Las instituciones profesionales internacionales sacaron comunicados con orientaciones de medidas (los ya citados ICOM o AAM, y otros comités o asociaciones como el IPCE, ICOMOS, o nuestra VSA<sup>3</sup>). Algunas instituciones gestoras de las que dependían los museos tardaron considerablemente en informar de planes de reapertura, lo que motivó que algunos museos desarrollaran sus propios planes técnicos. Siendo el confinamiento la fase 0, los museos fueron programados para reabrir en la fase 1. Sin embargo, debido a la falta de un plan claro de actuación, la mayoría de ellos retrasaron su reapertura a la fase 2, incluso algunos a la fase 3.

El aterrizaje del propio decreto en la fase 1 promovía una serie de medidas que mezclaban los temas sanitarios evidentes y generales con temas más complejos de gestión de personal, de colecciones, de público y de programas. A las obvias de distancia, autoprotección y limpieza, sugería adecuaciones de los sistemas de reserva y horarios, espacios de acogida, recorridos, aforos inicialmente al 33% y luego al 50%, y el cierre de consignas, todo tipo de materiales táctiles, y las visitas grupales que no fueran unidades de convivencia.

Era obvio que los museos debían respetar las condiciones sanitarias y laborales, pero además era notoria la falta de planes de centro específicos que aterrizaran las indicaciones, resolvieran las dudas, nombraran responsables y evaluaran las adecuaciones.

Por nuestra parte asesoramos a varias redes de centros que, en la fase 0, se ocuparan en teletrabajo de la redacción de un "Plan general de Reapertura", general para todos los centros, mientras que en la fase 1 se adecuaban en semipresencial los "Plan de Centro" para cada institución, que incluyera la gestión de personal, de funciones, de adecuaciones del centro, de públicos y de programas; dejando la reapertura para una reincorporación progresiva en fase 2, comenzando con un plan piloto con cargas muy

restringidas y ampliándolo secuencialmente en la fase 3.

La ventaja innegable de los museos es que, por sus propias características, son espacios que se prestan con cierta facilidad para una visita controlada, en los que resulta posible precisar procesos de carga máxima, una acogida secuencial y controlada, una progresión de los recorridos, un control de la velocidad y de alternativas para los reagrupamientos, y una previsión de las incidencias. Pero este control precisa de un plan previo adaptado a cada centro y a sus características. Algunos centros tienen también estudios sobre sus audiencias y evaluaciones sobre el funcionamiento de la institución y del funcionamiento de los visitantes en sus espacios expositivos, una herramienta muy valiosa en estos momentos.

Algunas instituciones incluyeron el control de temperatura en el acceso, alfombrillas de desinfección o tapetes para los zapatos. En casos puntuales se informó de la intención de colocar arcos desinfectantes o nebulizadores en los accesos con diferentes soluciones, a pesar de la existencia de dudas sobre su uso con personas. También se notificaron algunos excesos de celo en la desinfección de ciertos espacios que podía afectar a las colecciones, para lo que los conservadores tuvieron que actuar rápidamente en la dirección adecuada.

La reserva en línea de los horarios ha tenido también efectos positivos de distribución de los públicos entre los bloques horarios evitando la clásica aglomeración de público en las horas punta. El pago en línea también facilita la acogida, aunque muchos centros propusieron la gratuidad para compensar al cliente los recortes de oferta y como incentivo para animar de nuevo la vida cultural, de hecho, esta necesidad vital de mantener activa la curiosidad intelectual de la sociedad como uno de los motivos básicos de la reapertura de los museos, un objetivo que no suele ocupar un puesto resaliente cuando se habla de los museos si lo comparamos con los habituales referidos a la conservación del patrimonio.

El primer reto para la reapertura al público, en opinión unánime entre los expertos, era conseguir un recorrido lineal secuencial, sin disyuntivas de recorrido, y sin retornos, de manera que no se cruzaran los flujos y fuera más fácil controlar las

cargas. Algunos espacios expositivos permitían esta adecuación, aunque supusiera un alarde de imaginación y el cambio de hábitos, pero en otros suponía el sacrificio de ciertas áreas.

Por ejemplo, en la Casa Colón de Gran Canaria, tuvimos la oportunidad de trabajar con los técnicos un recorrido alternativo que suponía cambiar radicalmente el recorrido habitual. El museo utiliza tres patios históricos del edificio como distribuidores naturales de los trayectos, lo que genera una visita flexible con sucesivas entradas y salidas a los mismos espacios comunes. Por placentero que resulta esta opción, había que buscar una alternativa donde no se cruzaran los flujos, lo cuál se consiguió con unas pocas cintas para marcar un recorrido por la exposición permanente, los servicios y las temporales, saliendo por la tienda. No siempre podemos conseguir estos resultados porque los espacios, pueden ser muy pequeños y retorcidos. Bien es cierto que, en los museos pequeños, la presión de públicos es a su vez reducida y permite adaptarse a unos ritmos con menos presiones de carga.

Una certeza que conocemos de las evaluaciones realizadas es que los recorridos fijos no son del gusto de muchos visitantes (especialmente los más expertos). Por ello, era muy importante explicar a los públicos el sentido del conjunto de medidas propuestas. También sabemos desde hace años que las señaléticas suelen ser muy poco eficaces y estéticamente muy intrusivas, por tanto, había que buscar alternativas discretas y efectivas.

Cada espacio expositivo debería especificar las adecuaciones en base a los manipulativos, interactivos, audiovisuales o 3D presentes en las salas. Así como los programas públicos y educativos que es posible desarrollar. Aún considerando la escasa demanda por la carencia de grupos, es importante valorar qué tipo de experiencias pueden aportar valor añadido a las visitas, constituyendo un plus de calidad para determinados públicos. Algunos centros destacaban la oportunidad de desarrollar visitas "tranquilas" o visitas guiadas por los conservadores o expertos sobre la base de aplicaciones de 'aprendizaje móvil' (Asensio 2017).

Uno de los puntos conflictivos era sin duda la zona de acogida, que en muchos casos es a su



Fig. 3. Casa Colón de Las Palmas de Gran Canaria (foto tomada de un video del Cabildo de Gran Canaria)

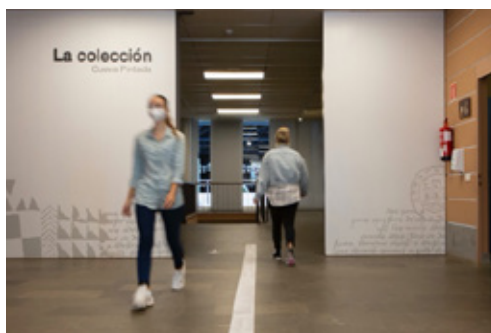


Fig. 4. Zona de acogida del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada (Gran Canaria) (Fotos propiedad del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada)

vez la zona de cierre, sumándose las funcionalidades, y también habitualmente suele ser una zona de acceso a servicios. Es también el primer lugar donde se controla la carga y el flujo de acceso, por tanto, era preciso diseñar espacios versátiles que permitieran la derivación y la espera. En la imagen puede verse una solución de círculos de acogida para los grupos de convivencia, mientras

arrancaban visitas guiadas reducidas manteniendo la distancia.

Es preciso formar al personal de atención al público sobre como desenvolverse y cómo reaccionar en diferentes supuestos de aglomeraciones, conflictos o emergencias.

Otro reto sustancial de gestión de los públicos eran el cálculo y el control de las cargas. La mayor parte de los museos las calculan sobre los metros cuadrados y tipos de espacios. Sin embargo, esto da una medida estática de los públicos que no tiene en cuenta ni los flujos ni las diferentes velocidades de los visitantes. Una exposición es un espacio dinámico muy diferente de un teatro o un concierto, por lo que se necesitan modelos más predictivos del comportamiento real habitual de los públicos en dichos espacios. Una vez más los espacios que disponían previamente de evaluaciones de público en sus espacios expositivos tuvieron una enorme ventaja. No obstante, la literatura científica también da pautas para hacer estos cálculos de manera estimativa, a través del número de unidades expositivas en cada espacio y de las velocidades medias aportadas por los meta-análisis de observaciones de públicos (Asensio et al. 2017). Estos cálculos dan un índice dinámico de ocupación que predicen con exactitud el arco de visitantes que podemos gestionar en concreto en un espacio determinado. Por supuesto, esta estimación deberá ser monitorizada y evaluada.

Finalmente, los planes de centro deberían incluir y coordinar los planes de personal, los planes de conservación, de seguridad, emergencia y evaluación, de gestión económica, así como sistemas de evaluación y seguimiento de las propuestas.

### **El peligro del retorno a la vieja normalidad**

Actualmente inmersos en la segunda ola, es pronto aún ver el final de esta situación y sus posibles derivaciones. Sospechamos (digámoslo así) que los más de los centros están atrincherados en las actuales propuestas de mínimos, con una escasa demanda desde las sociedad, plasmada, pero no solo, en la escasez de públicos, y una superficial exigencia desde las administraciones que los soportan, dada la opinión generalizada de que la crítica no es apropiada en este momento porque no es empática (un viejo argumento

sofista para enmascarar que el ojo crítico nunca es bienvenido).

Otros museos, los menos, están trabajando para compensar la cantidad con calidad, reprogramando y re-evaluando las perspectivas. Los museos han vuelto la mirada a los públicos locales (que muchos tenían olvidados). Con una oferta que, también en el mejor de los casos, se ha orientado hacia la revitalización de sectores de la cultura muy golpeados por la crisis de la pandemia, como las artes escénicas, la música o la artesanía, convirtiendo las salas expositivas en escenarios reales o digitales de desarrollo de acciones culturales transversales, interdisciplinarias, multimodales y polisémicas.

Estas programaciones culturales, lo mismo que la conciencia social que comentábamos más arriba esperemos que hayan venido para quedarse y no se pierdan tras la pandemia, porque sin duda suponen una mejora en el planteamiento global del museo como institución.

Sin embargo, este periodo ha traído también unas prácticas menos deseables.

En primer lugar, este periodo hubiera sido ideal para realizar una profunda reflexión del planteamiento museal actual de la institución o de la red institucional. Sin embargo, todo apunta a que la mayor parte de las instituciones no están aprovechando esta oportunidad. Por ejemplo, el parón de los programas públicos y educativos hubiera sido una ocasión en la que al menos los departamentos correspondientes deberían haber realizado una albor de análisis racional sobre el mapa de la oferta actual, sus públicos cautivos y latentes, cuáles son sus públicos potenciales, orientados o comprometidos, y cuáles los ausentes que no están captando; podríamos estar asistiendo a remodelación de los espacios o incluso un re-diseño de materiales y recursos (aprovechando las partidas ya presupuestadas y que no se han podido gastar por el cierre). En este ámbito concreto de la oferta de programas públicos y educativos la inmensa mayoría están externalizados y va a ser complicado volver a conseguir el mismo grado de idoneidad a corto plazo, lo cuál redundará en el deterioro estructural del sector producido en las últimas dos décadas (no me refiero a la calidad de los programas sino del planteamiento de gestión de programas, aunque sin duda lo primero



también se ve afectado por esta precariedad, la superficialidad y la improvisación).

En segundo lugar, ya lo insinuábamos más arriba, el periodo ha sido prolífico en ejemplos de banalización de la actividad de los museos. La improvisación de acciones de comunicación ha estado inducida sin duda por la necesidad de los gestores de producir mensajes casi a cualquier precio. La consecuencia ha sido un descenso en el necesario rigor disciplinar y patrimonial. Se han subido a las redes, se han colgado en las webs o incluso se han desarrollado en sala, materiales, actividades o comentarios vacíos e improvisados. Por ejemplo podríamos citar ciertas tendencias como la de confundir en los recursos educativos o de interpretación la legítima utilización de estrategias de gamificación y los llamados *serious games* con episodios lúdicos superficiales; otra ha sido la de colgar conexiones con recursos textuales o audiovisuales de poco rigor científico o patrimonial; y por último, en aras también a mantenerse en plano de actualidad, se han traído a colación noticias o discusiones mediáticas poco rigurosas a lomos de ese caballo desbocado que constituyen los medios de divulgación sensacionalista que lo mismo manipulan los datos de fuentes científicas como se apoyan sin el menor rubor en *'fake news'* o en las pseudociencias.

En tercer lugar, el periodo ha sido prolijo en la entronización de las tecnologías digitales de la información, la comunicación y la interpretación. Me limitaré a recordar una vez más que la digitalización no necesariamente es sinónimo de innovación, ni de mejoramiento, ni, por supuesto, de eficiencia o inclusión. Recordemos que la colocación desbocada de ordenadores no necesariamente mejoró la interactividad de los manipulativos analógicos de los museos de ciencia, mientras que complicó sustancialmente su sostenibilidad; o que muchas redes sociales no han conseguido mejorar la eficacia de las listas de distribución de correo electrónico que ya manejaban las instituciones; que la inversión en redes en términos de hora-persona es muchas veces desmedida para los resultados obtenidos; o que las audioguías supuestamente modernas e interactivas siguen siendo un repositorio rígido y secuencial de textos descriptivos, que apenas supone un avance sobre un catálogo tradicional, excepto porque un libro mucho menos efímero (las tecnologías

tienen una obsolescencia alarmante). Un silencio clamoroso sobre este tipo de recursos es la falta de evaluaciones rigurosas que justifiquen las bondades que les presuponen los que controlan sus beneficios (Asensio et al. 2018).

Y, por último, desde nuestra perspectiva lo más preocupante, este periodo ha supuesto un retroceso sustancial en la mentalidad de museo. En los últimos cien años, hemos asistido a un progreso sostenido desde una concepción de museo tradicional, contemplativo y descriptivo, hacia unas concepciones cada vez más, primero explicativas, luego narrativas y, más modernamente, participativas (Asensio & Pol 2017). La pandemia debería haber supuesto una consolidación de la participación, y así podría parecer en una primera lectura superficial del supuesto aumento de oferta en redes o en internet, pero esta es una lectura muy superficial de la participación. Si analizamos los materiales y las actividades desarrolladas, observaremos una tendencia a una didáctica tradicional, contemplativa y disciplinar. El modelo comunicativo es pasivo (por ejemplo, las supuestas visitas virtuales que comentábamos más arriba, marcadas como objeto de deseo por las autoridades museísticas, se han materializado en conferencias magistrales sin transposición alguna, sin ninguna conexión al conocimiento de los receptores, sin ningún tipo de propuesta de reflexión o de actividad por parte de los públicos y sin ninguna adaptabilidad a la diversidad de la audiencia.

Evidentemente estos recursos pueden ser perfectamente lícitos y serían más creíbles de no defender una vuelta a la caverna del elitismo, si vinieran acompañados de algún atisbo de co-creación, de actividad colaborativa, de propuestas de participación, de reflexiones para la concienciar a los receptores, o de tener en cuenta sus competencias.

Si el verdadero progreso pasa por el cambio de mentalidad de los agentes, deberíamos esperar que la pandemia sea la ocasión, no solo para aportar ocurrencias sobre propuestas novedosas, sin duda bienvenidas, sino sobre todo para fundamentar nuestras prácticas en verdaderos cambios conceptuales, que supongan entender mejor el papel de la sociedad en la puesta en valor del patrimonio, y el papel de liderazgo de los museos en ese derecho.

## NOTAS

<sup>1</sup> El verso es de la "Casida de la muchacha dorada", de Federico García Lorca, *Diván del Tamarit. Casidas*, no. 8, 1936.

<sup>2</sup> Recogemos *lockdown* como concepto, aplicado al periodo covid-19, por eso respetamos la voz en inglés.

<sup>3</sup> La *Visitor Studies Association* publicó documentos, puso en marcha pro-

gramas de apoyo y ayuda, así como un interesante programa digital de acciones de acompañamiento y formación: [www.visitorestudies.org](http://www.visitorestudies.org).

REFERENCIAS

Alkin, Marvin C., and Christina A. Christie. "An Evaluation theory Tree." In *Evaluation Roots*, edited by C. Alkin Marvin, 2-65. New York: SAGE, 2004.

Asensio, Mikel. "Como el agua que fluye: formar para lo informal." *Información Psicológica* 113 (2017): 70-84.

Asensio, Mikel, Castro, Yone, Asenjo, Elena, y Juan Botella. "Meta-análisis sobre estudios T&T en museos y exposiciones." *Arkeologi Museoa: Los Cuadernos del Arkeologi* 8 (2017): 115-136.

Asensio, Mikel, Pérez, Gabriel, y Pilar Caldera. "Del Museo virtual al Museo digital: el caso del Museo Frontera." En *Lazos de Luz Azul. Museos y Tecnologías* 1, 2 y 3.0, editado por Mikel Asensio y Elena Asenjo, 299-324. Barcelona: UOC, 2011.

Asensio, Mikel, y Elena Pol. "The Never-ending Story About Heritage and Museums: Four Discursive Models." In *Handbook of Research in Historical Culture and Education*, edited by Mario Carretero, Stephan Berger and Maria Grever, 755-780. New York: Palsgrave, 2017.

Asensio, Mikel, Santacana, Joan, y Elena Asenjo. "Avaluació d'APP per a un patrimoni inclusiu." En *App, arqueología & m-learning. Reconstruir, restituir, interpretar i avaluar*, editado por Joan Santacana, Mikel Asensio y N. Nayra Llonch, 73-103. Barcelona: Dalmau, 2018.

Christie, Christina A., and Marvin C. Alkin. "Evaluation theory tree re-examined." *Studies in Educational Evaluation* 34 (2008): 131-135.

Chouinard, Jill Anne. "The Case for Participatory Evaluation in an Era of Accountability." *American Journal of Evaluation* 34, no. 2 (2013): 237-253.

ICOM. "Los museos ante los desafíos de COVID-19 continúan comprometidos con las comunidades." Abril 4, 2020. <https://es.unesco.org/news/museos-desafios-covid-19-continuan-comprometidos-comunidades>





Recensiones





# RODRIGO DE MENDOZA. NOBLE Y COLECCIONISTA DEL RENACIMIENTO

Estefanía Ferrer del Rio, Sílex Universidad-Historia, Madrid, 2020.

199 págs.

ISBN 978-84-7737-583-8

Entre el 2019 y el 2020, se han publicado numerosos trabajos que abordan la revuelta de las Germanías de Valencia con motivo de su V centenario. Los estudios se han llevado a cabo desde diferentes ramas del conocimiento: la historia, la historia del arte, la filología, etc. El libro que nos ocupa, escrito por Estefanía Ferrer del Rio, además de estar en relación directa con dichas publicaciones a colación del aniversario, forma parte de la tesis doctoral de la autora.

Dicha tesis no abarca únicamente la biografía del I marqués del Cenete, Rodrigo *Díaz de Vivar* y Mendoza, sino que también ahonda en el análisis, la identificación y el estudio de su colección bibliográfica. Aunque esta obra sea un fragmento, se muestra como una pieza completa capaz de ser entendida de forma aislada. La Dra. Ferrer consigue crear una línea discursiva muy acertada, así como de fácil lectura y comprensión.

La obra se divide en dos partes: aquella que presenta la más que llamativa vida de Rodrigo de Mendoza en su conjunto, y la que nos muestra algunos de los innumerables documentos que han sido necesarios para dar luz a muchas de las lagunas bibliográficas que, hasta el presente estudio, tenía el noble de origen castellano, pero muy presente y relevante en sus últimos años en el ámbito del Reino de Valencia.

La primera parte del estudio está estructurada en *Introducción* (pp. 11-20), donde la investigadora contextualiza brevemente al lector sobre el linaje de los Mendoza para ubicar en el tiempo

y el espacio al protagonista de la presente obra; *Infancia y juventud (1468-1489)* (pp. 20-24), en el que, a pesar de la carencia documental sobre sus primeros años, la Dra. Ferrer recopila los máximos datos posibles sobre cómo se desarrolló –o pudo desarrollarse– su infancia y posterior adolescencia; *El camino hacia la nobleza: la formación del mayorazgo (1489-1492)* (pp. 24-34), tema que, a pesar de que había sido tratado por otros investigadores centrados en lo que al marquesado del Cenete se refiere (no tanto al personaje en cuestión), es compilado y explicado extensamente para comprender todos y cada uno de los detalles que envolvieron dicha formación del mayorazgo y cuáles fueron los prolegómenos para convertir la prole del cardenal de España en nobles de alta alcurnia; *Primeras nupcias (1492-ca. 1497): Leonor de la Cerda* (pp. 34-43), capítulo en el que, aún bajo el amparo de su progenitor, se acuerda un matrimonio con la hija única del duque de Medinaceli, ofreciendo la investigadora todos los detalles preliminares a aquel enlace, la boda en sí y la posterior paternidad frustrada y temprana viudedad; *Sus primeros viajes a Italia (1494-1500)* (pp. 44-46), en donde se da a conocer un primer viaje a tierras italianas anterior a los dos –ya conocidos– que realizó, en el marco de la I guerra de Nápoles; *Segundas nupcias (1502): María de Fonseca* (pp. 47-72), es, quizá, el capítulo más interesante a la par que ilustrativo, pues la autora analiza pormenorizadamente todo lo que envolvió el amor que surgió entre María de Fonseca y Rodrigo de Mendoza y las graves

consecuencias que acarreó para ellos; *Las etapas valencianas (1512-1514 y 1520-1523): la revuelta de las Germanías* (pp.72-96), parte en la que se detalla no solamente la relación de Rodrigo de Mendoza con la ciudad valenciana sino también se especifica su implicación en dicho conflicto; *Mors repentina ab intestato* (pp. 96-115), capítulo en el que aborda todo lo que aconteció tras su muerte inesperada; *Consecuencias legales de su segundo enlace (1594)* (pp. 115-117), en el que se tratan las consecuencias acaecidas a raíz de su segundo enlace y que todavía persistían, sobre todo, a nivel legal para con sus herederos, a pesar de que habían transcurrido décadas desde el óbito del protagonista; y, como conclusión, el *Epílogo* (pp. 118-120), donde la investigadora concluye con una reflexión general sobre la figura del marqués y que ayuda al lector a acabar de comprender la poliédrica personalidad del noble.

Por otro lado, y no menos importante, analizamos el segundo bloque del estudio, probablemente el más interesante por lo novedoso e inédito, de la documentación histórica que tiene relación con el objeto de estudio y que la autora transcribe cuidadosamente. Consta de tres apartados: *Apéndice* (pp. 123-125), siendo, en este caso, una cronología detallada de Rodrigo de Mendoza; *Textos y documentos* (pp. 126-184), con un total de veintidós textos que abordan diversos aspectos referentes al marqués de Cenete y que amplían, en su defecto, lo aportado por la autora en la primera parte; y, en última instancia, *Bibliografía* (pp. 185-199), donde la Dra. Ferrer aporta innumerables títulos empleados en su in-

vestigación en torno a este llamativo y olvidado noble renacentista.

Toda la lectura, en especial la del primer bloque, está complementada por un sinfín de notas explicativas y/o que referencian las fuentes en las que se basa, lo que genera una lectura realmente completa y enriquecedora. Del mismo modo, para complementar y apoyar gráficamente los diferentes episodios del periplo vital del protagonista, la autora incluye imágenes, en su mayoría realizadas personalmente, además de un interesante estudio fotográfico comparativo (realizado con la ayuda del Dr. Gómez Lozano). Este estudio busca esclarecer visualmente si Rodrigo de Mendoza es el donante de la obra de Fernando de Llanos, *Nacimiento con donante*, personaje que, hasta el momento, había sido asociado al embajador Vich, y que la autora, junto al Dr. Ferrer Orts, contradice, dando a conocer al aristócrata castellano como una de las figuras claves en la llegada de los lenguajes renacentistas a Valencia.

Sin duda, este estudio da relevancia a un personaje poco conocido hasta ahora, Rodrigo de Mendoza, confeccionando una biografía realmente completa, apoyada siempre en la documentación estudiada por la autora, y publicada en un marco inmejorable: el V centenario de las Germanías de Valencia.

Javier Martínez Marqués

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2686-7449>

Universitat de València

## CONSTRUYENDO PATRIMONIO. MECENAZGO Y PROMOCION ARTÍSTICA EN AMÉRICA Y ANDALUCÍA

Guadalupe Romero Sánchez (Ed.), Universitat Jaume I, Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, Col.lecció: Biblioteca Potestas, 5, Castelló de la Plana, 2019. 219 págs.  
ISBN 978-84-17429-60-7

La historia del arte, como disciplina humanística con una larga tradición científica, ha sabido ir adaptándose con el paso del tiempo a las circunstancias sociales, ideológicas y culturales de cada momento. En ese proceso, una de las líneas de trabajo que ha aportado resultados especialmente sobresalientes es aquella en la que se plantea el estudio de las relaciones entre la península ibérica y América a través de los testimonios artísticos conservados. Su relevancia va más allá de la mera internacionalización de los resultados o la apertura metodológica de nuestras fronteras científicas hacia un patrimonio tan rico y diverso como el procedente del encuentro entre estas dos culturas durante la Edad Moderna. Es también un camino que ha permitido transitar desde el análisis histórico-artístico hacia análisis iconográficos, sociológicos y culturales en los que el objeto artístico pasa de ser mero testimonio de un pasado, más o menos lejano, a convertirse en un documento fiel, múltiple y polivalente de las complejas relaciones culturales que se establecieron entre dos mundos, muy distantes en el espacio, pero extraordinariamente cercanos al compartir un sustrato común. Además, como ocurre en la presente publicación, ese diálogo entre territorios culturales con íntimos nexos y lazos permite adoptar diferentes ángulos de aproximación que, en definitiva, terminan por completar ese complejo mapa de interacciones culturales que han transformado cada una de sus sociedades.

A esta labor, ardua e ingente por el volumen de material que puede llegar a atesorarse, se ha dedicado con especial ahínco el grupo de investigación *Andalucía-América. Patrimonio y*

*relaciones artísticas*. Sus líneas de investigación son muy variadas pero, en este monográfico, se han interesado por cuatro aspectos singulares: el patrocinio, el mecenazgo, el coleccionismo y la promoción artística. La obra de arte se convierte en el objeto catalizador y mediador entre los más diversos agentes de una sociedad –la americana y la andaluza– que, según las circunstancias de cada momento, adoptaban un papel diferente: patronos, mecenas, coleccionistas o promotores. Diferentes roles que le permitían expresar a través de aquellas obras que promocionaban e impulsaban sus valores, devociones, prácticas sociales y desvelos.

El libro coordinado por Guadalupe Romero Sánchez se compone de un total de nueve estudios monográficos realizados por investigadoras e investigadores de instituciones tales como las universidades de Extremadura, Jaume I de Castellón, Sevilla, Granada, Católica de Perú, Federal de Goias, Federal de Alfemas o de la institución The Hispanic Society fo America Museum & Library. El contenido de cada uno de ellos es independiente del resto de estudios y, sin embargo, conforman una estrecha red en la que podemos descubrir el protagonismo de personajes tan significativos como el marqués de Salinas, el conde de Villardompardo, los Moreno Beltrán-Cerrato o María Manuela de Mori; también se puede rastrear la mirada de otros personajes como Pierre Verger o analizar diversos aspectos de la actividad artística, tanto profesional como mercantil.

Entre los primeros la figura de don Fernando de Torres y Portugal y Mesía se nos desvela, a través del estudio de Inmaculada Rodríguez Moya, como

un virrey preocupado por su labor edilicia, tal como se demuestra con la fundación de Riobamba o la promoción de fortificaciones como las de Callao en Lima, y, a la vez, como un noble interesado en el engrandecimiento de su linaje a través de acciones como la fundación de su capilla funeraria en Jaén.

Algo parecido ocurre con Luis de Velasco Salinas, virrey de Nueva España y Perú, cuya labor está asociada en Lima a la figura de Francisco Becerra. El marqués de Salinas, tal como demuestra Yolanda Fernández Muñoz, se convierte en el nexo de unión entre América y Extremadura. Hasta el punto de que en 1604 inaugurará la mitad de la catedral limeña.

Por su parte Ana Ruiz Gutiérrez nos presenta para su análisis la actividad de la familia Moreno Beltrán-Cerrato Ruiz de Castro. A partir de sus ancestros, la autora nos presenta a diferentes miembros de la familia motrileña como Agustín Moreno o Alonso Francisco Moreno. Buena parte de su labor de munificencia se realizará en la catedral metropolitana de México, en particular en la capilla de la Virgen de las Angustias. Gracias a este trabajo se saca a la luz una parte de un relevante legado artístico que, a buen seguro, todavía nos permitirá contar con nuevas noticias.

Una mención especial merece el estudio de María del Castillo García Romero que introduce la perspectiva de género al identificar a doña María Manuela de Mori y Cosíos como una gran mecenas que supo desligarse de la figura de su marido José de Mora y Romero. A pesar de su condición novohispana, al llegar a la península, tras la muerte de su marido, acometió interesantes obras de mecenazgo como el dorado del retablo de la iglesia parroquial de Lebrija o los beneficios concedidos al Convento de Santa María de Jesús.

Esa circulación incesante entre un continente y otro, desde una perspectiva contemporánea, es la que descubrimos en el estudio de Hélène Fontoira y Cristina Domenech, dedicado a la presencia de Luisa Roldán en las colecciones de Estados Unidos. Las autoras abordan el estudio de varios grupos de la escultora sevillana en terracota policromada, cuya belleza y delicada labor, es comparable con su calidad técnica y justifica el

creciente interés en el mercado norteamericano por obras de esta artista, desde la primera adquisición en 1912 hasta 2018.

Un enfoque diferente es el que aporta Adriana Vidotte y Adailson José Rui en su estudio sobre los registros fotográficos de Pierre Verger. Este francés nacido en 1902 viajará por África y Brasil, donde fallecerá 1996, desarrollará una intensa labor como fotógrafo, etnólogo, antropólogo e investigador que le llevará a visitar España durante la Segunda República, siendo un testigo excepcional de la vida en Andalucía en 1935, con interesantes tomas de Granada o de barrios como el de Triana.

Por último con una perspectiva más amplia se han incluido los estudios del mercado escultórico de Nueva Granada, realizado por Adrián Contreras-Guerrero, y la labor de los imagineros en la Lima Virreinal de Diego Lévano Medina. En ambos casos la obra de arte recupera su condición de objeto sometido a las mismas pautas y directrices de cualquier actividad profesional, a la que hay que añadir aquellos otros aspectos devocionales intrínsecos al arte religioso.

Resta por comentar el estudio de la editora de este volumen, dedicado a un amplio y pormenorizado estudio sobre las donaciones realizadas en Granada por indios retornados. Surgen así los nombres de Damián Ruiz de Salazar, Petronila Carrillo, Daniel de Saavedra, Pedro Galera, Juan Álvarez de la Vega, Luis Cortés de Puebla, José de Montalvo y Palma o Antonio Morcillo. Todos ellos han ido perfilando una geografía urbana de Granada basada en el mecenazgo indiano.

En resumen, se trata de una publicación necesaria para entender este complejo mundo de las relaciones entre América y la península ibérica. En espacial, para hacer visibles unas labores individuales que, sin embargo, en todos los casos tenían algo de empeño colectivo a la hora de poner de manifiesto a través del mecenazgo, el patrocinio y el coleccionismo la afinidad cultural entre dos territorios separados por un inmenso y proceloso océano.

Juan M. Monterroso Montero  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6452-8937>  
Universidade de Santiago de Compostela



## PINTANDO AL CONVERSO. LA IMAGEN DEL MORISCO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA (1492-1614)

Borja Franco Llopis y Francisco J. Moreno Díaz del Campo,  
Cátedra, Madrid, 2019. 479 págs.  
ISBN 978-84-376-4036-5

La necesidad de identificación del morisco como persona antagónica del cristiano nuevo, fuerza la necesidad de unas señas identitarias que van encontrando su vehículo a través de diversos hitos que varían en el tiempo y entre los que el de la vestimenta es sin duda uno de los más recurrentes, cambiando y transformándose según las urgencias de señalar en una u otra dirección a los supuestos enemigos (internos y externos) de un estado en construcción.

En tres bloques se estructura el discurso. El primero nos introduce en la materia, su extensión es considerablemente menor a la de los dos a los que precede, porque su objetivo es el de colocarnos en antecedentes y situarnos ante la problemática que supone enfrentarnos a la articulación de una idea y su visualización formal. Las referencias eruditas que rastrean los autores de manera sistemática y exhaustiva, podemos decir que recogiendo prácticamente todos los estudios publicados al respecto —lo que es una constante a lo largo de toda la obra—, se hace más presente, si cabe, en esta primera parte.

La forja de esa imagen que busca diferenciar lo indiferenciable, se estructura a través de la literatura y de las representaciones visuales —pintura y escultura fundamentalmente—. Tal vez la literatura, la que conforma la segunda parte, sea la que más fácil lo ha tenido en el tiempo, pues a través de los textos, los diferentes autores han recreado y construido unos modelos cuya plasmación táctil es menos física y tal vez innecesaria, pero que ha servido perfectamente para la identificación de los contrarios. Los instrumentos con los que cuenta el lenguaje para modelar las

ideas parecen, en principio, más adaptables, más moldeables al objetivo perseguido. Y la búsqueda de estas señas es rastreada a través de los textos de autores como Lope, Cervantes, Calderón, Laso de Vega y Hurtado de Mendoza.

Pero no se ciñe exclusivamente a lo literario este segundo bloque, pues en él tienen cabida capítulos tan interesantes como el de la vestimenta, con sus códigos y costumbres y el de las celebraciones, ambos tan útiles para establecer las diferencias (en ambas direcciones) como para delatar, de manera más o menos velada, los orígenes comunes.

Sobre una muy concisa selección de imágenes se nos muestra la dificultad histórica de estructurar un discurso, que va transformándose en el tiempo, y que persigue la elaboración de esas señas para la identificación visual de una idea: la del otro. El análisis de los relieves de Felipe Bigarny (ca.1521) con el tema del bautismo de los moriscos, en la Capilla Real de Granada; y los lienzos con el de la expulsión de los moriscos atribuidos a Vicente Mestre y a Pere Oromig (ca.1614), de la Fundación Bancaja, conforman el eje sobre el que gravita el discurso de la representación de lo morisco, presente a lo largo de todo el estudio, aunque se concentra en la tercera parte de la obra. Entre las deliberaciones en torno a los lienzos con el tema de la expulsión de los moriscos queda la siguiente reflexión que nos sirve para recoger el hilo conductor del discurso que transcurre a través de estas cuatrocientas setenta y nueve páginas:

*Se estaba "etnizando" al morisco con la intensificación de la diferencia, para señalarlo como cuerpo extraño de la sociedad y, así justificar su expulsión.*

Y pocas líneas más adelante se concluye,

*Con el color de la piel y los trajes se hace a los moriscos más musulmanes y a los cristianos más cristianos.*

La carencia de elementos para poder establecer diferencias tangibles que se demuestran imposibles, la evidencian las palabras recogidas del que fuera obispo de Barcelona y maestro inquisidor Martín García a finales del siglo XV, para quien los moriscos eran hispanos compatriotas, nacidos entre los propios españoles: es decir sin diferencia alguna.

Las revueltas alpujarreñas suponen el punto final para la constatación de un modelo de sociedad con la expulsión del contrario: quien no es como yo, no pertenece a esta sociedad que me identifica como parte del grupo, es por lo tanto extranjero, invasor. Es algo que venimos viendo, desgraciadamente, en nuestro día a día, situando las reflexiones del presente estudio en primera línea de actualidad.

No obstante, plantea que visiones como la del arzobispo Castro, pudieran no estar encaminadas realmente hacia la culpabilización del morisco y que las interpretaciones que se han hecho en este sentido sean fruto de otros intereses, lecturas y

manipulaciones. Los actos de barbarie descritos en la revuelta de las alpujarras no serían obra de los moriscos, sino de los venidos de fuera: turcos y berberiscos. No obstante, de esta forma, la idea de invasión cobra también mayor cuerpo.

Y como conclusión. El estudio que partía de una pregunta, también acaba con ella; la de si, en definitiva, es o ha sido posible pintar al converso, es decir, representar una idea, la idea del converso. Y tal afirmación pueda parecer un tanto ingenua como premisa en la historia del arte, pues es la misma que a fin de cuentas ha servido y sirve para representar cualquier otra idea, sea de la naturaleza que sea. Pero no lo es, pues la pregunta alcanza la respuesta buscada, es decir, la de los instrumentos empleados para la identificación de esa realidad inmaterial, la del morisco, la del cristiano nuevo, la del cristiano viejo, toda vez que no existen realidades tangibles o instrumentos raciales que los identifiquen.

Son por supuesto bastante más complejos los discursos que en esta escueta reseña se han señalado. No se trata de un estudio cerrado, sino, al contrario, de una puerta que permanece abierta a esa nueva mirada que lleva un tiempo abriéndose paso, intentando acercarse a la mirada de los otros, que dicho sea de paso, no olvidemos también fuimos nosotros: la Alteridad.

Antonio Perla de las Parras

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1849-4390>

UNED

## IMAGO URBIS. LAS CIUDADES ESPAÑOLAS VISTAS POR LOS VIAJEROS (SIGLOS XVI-XIX)

Luís Sazatornil Ruiz, Vidal de la Madrid Álvarez (Coords.),  
Ediciones Trea, Col. Piedras Angulares, Gijón, 2019. 694 págs.  
ISBN 978-84-17987-45-9

Todos aquellos que, en la adolescencia provinciana de principios de los 60, tuvimos que ver el mundo, la historia y las ciudades más famosas a través de la visión que el cine ponía ante nuestro ojos como una inmensa ventana que daba forma a nuestros sueños, sabemos muy bien lo que tuvo que suponer que, hacia finales del siglo XV, pero más aún en el siglo XVI, en una Europa cada vez más pujante y ansiosa de conocimiento, salieran a la luz las primeras publicaciones que daban cuenta de las formas que tenía el mundo, los continentes y las distintas naciones y de la apariencia que ofrecían también las más destacadas ciudades del orbe, muchas de las cuales la gran mayoría de las gentes jamás habían podido ver. Hubo muchas confluencias: la invención de la imprenta, los descubrimientos geográficos, la aparición de métodos de estampación de imágenes y nuevos sistemas representativos como la perspectiva y medios técnicos también que permitieron disponer de métodos muy eficaces. Eso es lo que explica que, de sencillas y muy convencionales recreaciones urbanas, se pasase muy pronto a elaborar brillantes corografías que, además, incluso empezaron a fantasear con ver los paisajes y las ciudades en imposibles vistas a vuelo de pájaro o de carácter cenital que habrían de competir con lo que hoy son nuestras vistas aéreas.

Claro está que, como casi siempre ha ocurrido en nuestra historia, fueron otros países los que pusieron las bases de este conocimiento, pero aun así, con nuestras carencias estructurales, nuestro atraso técnico y nuestra peculiaridad cultural, España no fue una excepción y poco a poco tuvo la oportunidad de darse a conocer, bien por

encargos que surgieron desde algunos promotores patrios –casi siempre la Corona– o por la simple curiosidad que artistas y viajeros extranjeros mostraron por nuestro país y que plasmaron en imágenes de nuestros pueblos, ciudades y gentes, no en vano España era una potencia incontestable en el XVI y parte del XVII, un país con gran predicamento y muchísimas cosas de interés en el siglo XVIII o porque, perdido el tiempo de la modernidad, pasamos luego a convertirnos en un país pintoresco que marcaba diferencias con el resto de los europeos.

Pues bien, este discurrir visual y temporal sobre nuestras ciudades, desde el siglo XVI al XIX, es justamente lo que da sentido y justifica la edición del libro que reseñamos, *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros*, del que son coordinadores Luís Sazatornil Ruiz y Vidal de la Madrid Álvarez, pero en el que han intervenido un amplio equipo de investigadores, varios de los cuales son sobradamente conocidos: Javier González Santos, Yayoi Kawamura, Jesús Ángel Sánchez García, Juan Martínez Moro, Isabel M<sup>a</sup> Rodríguez Marco, Gabino Busto Hevia, María Soto Cano, Teresa Caballero Navas o Blanca Sazatornil Pinedo.

Surge como resultado de una gran exposición que tuvo lugar, entre los meses de abril y junio de 2019, en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, aprovechando los grandes fondos que, sobre imágenes urbanas de España, tenía el propio museo pero también otros muchos organismos e instituciones privadas y públicas de Asturias y Cantabria; también se benefició de las investigaciones salidas a la luz de un proyecto de investigación

concedido entre 2015 y 2019 por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Eso justifica la calidad con que el libro está presentado y los trabajos que se incluyen en él y que abarcan desde estudios de un saber enciclopédico de amplio espectro, hasta otros más puntuales y analíticos que abordan el conocimiento de las obras, los artistas y las imágenes.

El libro comienza, de hecho, con un capítulo elaborado por Juan Martínez Moro en donde se pone de manifiesto la importancia que tuvo la irrupción de la imprenta y de las técnicas de estampación, que permitieron, al fin, ir consiguiendo resultados visuales cada vez más eficientes y precisos y que llegan a alcanzar, en el siglo XIX, calidades excepcionales en muchas representaciones.

Luis Sazatornil Ruiz afronta, por el contrario, un segundo gran capítulo en donde, con una gran erudición y amplios conocimientos, da cuenta de la realidad de la historia corográfica, desde sus primeras experiencias en el siglo XV hasta fines del XIX, pasando primero por un análisis cultural del momento en que surgieron, por su variedad tipológica y sin olvidar tampoco quienes fueron los principales historiadores que abordaron el estudio de las imágenes urbanas de nuestro país, para, a continuación, proceder ya a un análisis concatenado. Muestra las carencias de la España del XVI en este tipo de cuestiones y más aún la del XVII, pero sin dejar de valorar lo que fueron algunos logros destacables, entre los que resalta obviamente las panorámicas de Franz Hogenberg y Joris Hoefnagel para *Civitates* y la obra de Pedro Texeira para la *Topographia de la villa de Madrid*, que considera una obra portentosa de su tiempo, si bien estampada en el exterior. También profundiza en el XVIII dando cuenta de la aportación extranjera, británica, alemana y francesa en particular, pero sin olvidar tampoco la producción patria que nunca llegó a estar a la altura de las circunstancias, pese al esfuerzo de ciertas instituciones como la Real Academia de San Fernando, que trató de mejorar las condiciones técnicas y artísticas de nuestro país. Cómo no, junto a otras obras menos conocidas, ahonda en el interés del *Viage de España* de Antonio Ponz y particularmente en su interesante colección de grabados urbanos y de monumentos; también en las *Antigüedades*

*árabes de España* que capitaneó José de Hermosilla, aunque concluye el autor el capítulo de la Ilustración, indicando que, pese a todo, los ingleses llevaron casi siempre la delantera al igual que los franceses como Alexandre Laborde, que ya en los inicios del nuevo siglo, dio a conocer nuestra riqueza monumental y sus variopintas ciudades en su afamado *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* poblado de muy brillantes estampaciones. Prosigue Sazatornil, su viaje corográfico por la producción romántica viendo las distancias existente entre los paisajes urbanos cargados de pintoresquismo, sentimientos, vehemencia y emoción como los que realizaron artistas como David Roberts, George Vivian o Gustave Doré, o españoles como Genaro Pérez Villaamil, que fue el primero en ponerse a la altura de los extranjeros tanto en sus grandes proyectos editoriales –*España artística y monumental*–, en sus dibujos y acuarelas, como en sus brillantes óleos que centra el autor en el fantástico referido a la catedral de Oviedo, que no por otra razón acapara también la propia portada del libro. Por último, Sazatornil da cuenta de otros proyectos y artistas más tardíos: los *Monumentos arquitectónicos de España* –un gran proyecto de calidad europea–, la obra emprendida por Javier Parcerisa, las vistas aéreas de Alfred Guesdon o las estampas que ilustran la obra de Théophile Gautier –de los hermanos Émile y Adolphe Rouargue– y muchos otros, para concluir con la irrupción de la fotografía que ofreció otra imagen de nuestro país más precisa y realista pero no por ello menos interesante. Obviamente salen a colación tanto Charles Clifford como Jean Laurent, en su calidad de pioneros. Concluye, no obstante, afirmando el autor que la llegada de la fotografía y el descubrimiento de las pinturas prehistóricas “de Altamira” supusieron una gran conmoción en el discurso de la pintura realista hasta el punto de que, según él, “ya nada será igual”.

Insistiendo en parte en cuestiones ya planteadas, pero ampliando en gran medida el gran abanico corográfico español, esta vez centrado en el Antiguo Régimen, es en lo que incide el capítulo de Javier González Santos que, como es habitual en él, nos introduce de lleno en el repertorio gráfico de una manera precisa e intensiva. No se centra solamente en las obras grabadas, sino asimismo en todo aquél material icónico

que también se ejecutó con otras técnicas; de ahí que, después de subrayar que la primera obra corográfica española quinientista fue el *Libro de grandezas y cosas memorables de España* editado en Sevilla en 1548 –pese a tener sus imágenes un carácter muy simplista–, aborde primeramente los logros de Hoefnagel y Hogenberg en *Civitates* y, de manera muy especial, el proyecto frustrado de Anton van den Wyngaerde que nos dejó brillantes panorámicas hechas a pluma y acuarela, hasta llegar a los perfectos diseños de Juan de Herrera grabados por Pieter Perret que convirtieron El Escorial en todo un hito arquitectónico y en una imagen que habría de tener infinidad de secuelas. Analiza también toda la producción seiscentista, aunque a falta de grandes repertorios como el de Baldi en las vistas tomadas de las ciudades de España y Portugal al hilo del viaje de Cosme III de Médici -1668-1669-, que nunca vieron la luz pública, resalta el autor la obra de Lavanha y su magnífica panorámica de Lisboa, las vistas de Juan Bautista Martínez del Mazo de Pamplona y Zaragoza, el *Atlas* de Pedro Texeira con su recorrido costero y peninsular, también inédito, su *Topographia* de Madrid, los lienzos de Pedro de la Corte sobre los Sitios Reales o los grabados del francés Louis Meunier, así como la obra de Álvarez de Colmenar, *Les Delices de l'Espagne et du Portugal*, que salió a la luz casi a la vez en que Filippo Pallotta elaboraba su fantástica panorámica de la plaza de la Armería del Alcázar de Madrid, aprovechando la partida del nuevo rey Felipe V cuando todavía estaba inseguro en el trono de España.

En todo caso, esta representación borbónica le da pie al autor para destacar toda la producción del siglo XVIII español desde Miguel Angel Houasse y sus paisajes de los palacios reales, Antonio Joli sobre Madrid, de Battaglioli sobre las fiestas de Aranjuez o de Lorenzo Quirós de la entrada de Carlos III en la villa y corte, que preceden a los de Luís Paret y Mariano Sánchez sobre ciudades y puertos españoles, hechos todos al óleo y con unos criterios muy diferentes.

No concluye aquí el capítulo de González Santos; refiere la producción grabada de estampas hecha en el siglo XVIII en los medios españoles y académicos, preocupados por dar a conocer muchos monumentos, algunas panorámicas ur-

banas y las ya mentadas antigüedades árabes de nuestro país. Con todo, nos recuerda el autor, que no hubo un programa muy definido, lo que explica que grandes obras como las de Llaguno o Ceán saliesen a la luz huérfanas de imágenes pese a la gran calidad de sus textos, prueba sin duda de las carencias que tenía el país en esta materia de la impresión de estampas, con alguna excepción como la llevada a cabo por el italiano Fernando Brambila ya bien entrado el siglo XIX. No así la producción extranjera que, por suerte, puso atención en España y dejó muy importantes testimonios.

Ya comentamos la obra de los artistas alemanes y la de algún francés como Laborde; pero también se abordan las estampas salidas a la luz en la obra de Carter, Murphy, Twist, Townsend, Syngé o Swinburne, donde ciudades y monumentos salen a colación al igual que brillantes antigüedades árabes y romanas. En fin, que consigue González Santos hacer de su capítulo un estudio completo de todo el período.

*Imago urbis*, prosigue, con todo, con nuevos capítulos que se centran ya claramente en la obra gráfica que formó parte de la exposición y dan forma al libro, esta vez de la mano de Vidal de la Madrid, que abre la secuencia de la Edad Moderna. Y es que, acompañado del equipo de investigadores que ya se ha señalado, el autor refiere con prolijidad y gran aparato gráfico todo los pormenores catalográficos de cada obra, de sus autores, obras y características así como de su trasfondo cultural y sus consecuencias, contribuyendo, sin duda, a su completo conocimiento: desde aquellas obras donde lo español se pierde entre repertorios corográficos mucho más amplios como se ve en *Civitates* de George Braun, o donde España aparece fantaseada en sus abundantes recreaciones “a la francesa”, caso de *Voyages faits en divers temps en Espagne* de Bernardin Martin, hasta la abundancia de grabados que enriquecen *Les Delices* de Álvarez de Colmenar pese a ser muchos de ellos “viejos” conocidos de una producción anterior. Nos abre también Vidal las puertas a las urbes, pueblos y monumentos españoles del período ilustrado a través de Ponz, Diego Villanueva, Espinalt, Campmany, Fleuriot de Langle, Townsed, Murphy... o Carlos de Vargas; lo mismo que hará en los últimos capítulos



de nuevo Luís Sazatornil, esta vez analizando por lo menudo, junto a los autores ya señalados –J. A. Sánchez García aborda la producción del inglés George Vivian, Isabel M<sup>a</sup> Rodríguez Marco la de Nicolás Chapuy y Ramón Mesoneros Romanos, entre otros; Gabino Busto parte de la obra de Genaro Pérez Villaamil, al igual que María Soto Cano, etc.–, todo el período romántico, el realismo y la primera fotografía aplicada a monumentos y a la ciudad. Y sin olvidar un guiño a otras corografías hechas en marquetería de madera y paja y ciertas representaciones urbanas, como las de Melitón González, “Mecachis” y Ramón Cilla,

que las integran en un marco de comicidad presidido ante todo por el humor.

Solo, pues, queda por decir que el libro concluye con un rico aparato bibliográfico, del mismo modo que se inicia con una ilustrativa introducción escrita por Alfonso Palacio, director del Museo de Bellas Artes de Asturias.

Alfredo Vigo Trasancos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6932-8627>

Universidade de Santiago de Compostela

“THE SPANISH ELEMENT IN OUR NATIONALITY”. SPAIN AND AMERICA AT THE WORLD’S FAIRS AND CENTENNIALS CELEBRATIONS, 1876- 1915

M. Elizabeth Boone, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2019. 272 págs.  
ISBN 978-0-271-08331-5

M. Elizabeth Boone es una eminente hispanista, catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Alberta, en Edmonton (Canadá), dedicada al estudio de la imagen y recepción de la cultura española en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En 2007 obtuvo gran resonancia con su *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*, un libro donde investigaba los viajes por España de artistas norteamericanos y los cuadros resultantes, ahora en cambio nos ofrece otro sobre la proyección exterior española entre el público americano en la misma época. “The Spanish element in our nationality” es el título de un ensayo escrito por Walt Whitman en 1883, en el que reivindicaba un mayor reconocimiento a la cultura hispana como parte de la identidad estadounidense, demasiadas veces asimilada exclusivamente a raíces culturales históricas identificadas sólo con la herencia cultural inglesa. Dándole la razón, el libro homónimo de la profesora Boone apoya también ese ideal de mayor pluralidad y muestra cómo se relegó lo español a un papel trivial en las grandes exposiciones organizadas en los Estados Unidos de América entre 1876 y 1915, mientras que paradójicamente recibió especial consideración en 1910 durante las celebraciones del centenario de la independencia en Argentina, Chile y México.

El primer caso de estudio es la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 en conmemoración del centenario de la independencia de las Trece Colonias. Ya en esa muestra quedaron puestas de manifiesto las enormes diferencias entre España —país que se reivindicaba como fundamentalmente agrícola, católico y con una monarquía

recién restaurada en la figura de Alfonso XII— y Estados Unidos —nación republicana, protestante, anglófona y en vías de convertirse en una potencia industrial—. Además, el papel cada vez menor de España en el concierto internacional tampoco sumaba partidarios a su causa. El país tuvo la oportunidad de redefinir su imagen en las Exposiciones Universales de Barcelona en 1888 y de París en 1889, que fueron intentos controvertidos de promocionar una imagen más diversa y moderna; pero en la Exposición Colombina de Chicago de 1893 el considerable despliegue español se vio eclipsado por los intereses políticos de Estados Unidos sobre Cuba. Otra ocasión perdida fue la Exposición Universal de San Francisco en 1915, que conmemoraba la inauguración del canal de Panamá y el centenario del de San Francisco, mientras que la celebrada el mismo año en San Diego dio un cierto protagonismo al revival de la arquitectura colonial española, recuperando la California de las misiones; pero en ese caso, la herencia española fue utilizada como un cliché de hidalguía presentándose como antítesis de los pobres trabajadores emigrantes procedentes de México, a los que dedica la autora los elocuentes párrafos finales del libro.

Bien hubiera merecido honores de contracubierta la ilustración que presenta a unos mexicanos endomingados ante un reclamo de la exposición de San Diego, donde encontraron empleo como jardineros (p. 156, fig. 65), pues es un tema tan de actualidad hoy como por desgracia también el auge del nacionalista *English only* o el supremacismo anglosajón sobre las demás variables poblacionales, con las consecuentes

protestas antirracistas que reclaman más respeto a la diversidad. Este libro es pues una reflexión muy oportuna sobre la identidad nacional estadounidense; pero también sobre la española, que también ahora es asunto polémico, pero ya hace un siglo era una cuestión muy controvertida. La exposición de Barcelona en 1888 dio cierto protagonismo a las señas de identidad catalanas, entonces dentro de una concepción renovada de España, pero ese ideal no entusiasmaba a la diplomacia cultural de la Restauración, que siguió apostando por una continuidad casticista, prolongando tópicos históricos. Al no identificarse con los valores que España exportaba al extranjero en estas muestras internacionales, Estados Unidos los percibió como ajenos, sin llevar a cabo una puesta en valor de los elementos de procedencia hispánica en su identidad nacional. Todo salió mal, a pesar de los esfuerzos de quienes pusieron su mejor empeño y de la calidad de los productos enviados.

Elizabeth Boone analiza estas exposiciones bajo una perspectiva integral, desde su concepción sobre el papel hasta la recepción y su fortuna crítica, para elaborar un discurso eminentemente histórico-artístico. Para las muestras descritas, la autora presta especial atención a las arquitecturas efímeras, a la presencia de obras de arte antiguo y moderno, a la participación de artistas contemporáneos y a los testimonios fotográficos, dibujísticos y caricaturescos que quedaron

de estas exposiciones. Además, el volumen ha sido elegantemente editado por The Pennsylvania State University Press, con reproducciones de fotografías y grabados de la época en alta calidad, que ilustran elegantemente el discurso de la autora. Muy a destacar es un encarte de hermosas láminas a color, integrado fundamentalmente por obras de arte español del siglo XIX enviadas a las exposiciones internacionales. Esa información es importante, pues como apunta la autora en la introducción, son escasas las publicaciones en inglés sobre el arte español de este periodo y las pocas que se traducen no suelen incluir reproducciones fotográficas de calidad. Por ello, esta investigación sobre la proyección cultural española en el extranjero entre 1875 y 1915, constituye además una feliz contribución a la difusión actual de la pintura española de aquella época a escala internacional. Buena falta hacía, y ojalá que la autora persevere en ese camino, pues sería muy de agradecer que, siguiendo la línea que ha ido trazando hasta ahora, su siguiente libro estudie y dé a conocer los cuadros españoles de ese periodo en museos y colecciones americanos.

Jesús Pedro Lorente Lorente

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4500-5182>

Guillermo Juberías Gracia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0098-5287>

Universidad de Zaragoza

## INFORME GUERNICA. SOBRE EL LIENZO DE PICASSO Y SU IMAGEN

Rocío Robles Tardío, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2019. 147 págs.  
ISBN 978-84-17905-04-0

El *Guernica* de Pablo Picasso es, sin duda, uno de los cuadros más famosos y estudiados del siglo XX. Para el gran público, el lienzo sigue siendo uno de esos iconos reconocibles —como la *Gioconda* o las *Meninas*— que merece ser admirados *in situ* y que, por ello, atrae a una gran cantidad de visitantes al Museo Reina Sofía. Para los especialistas, *Guernica* es una obra controvertida, rebotante de historias en las que reverberan algunos de los acontecimientos más importantes del siglo pasado, desde la guerra civil española y la Guerra Fría hasta la transición y el reestablecimiento de instituciones democráticas en España. Sobre la fama del lienzo y su relación con esos procesos se han levantado algunos lugares comunes referidos, entre otros asuntos, a su fuerza como manifiesto pacifista o a la genialidad y valentía de su creador.

El libro que ha publicado Rocío Robles Tardío tiene como principal objetivo “desmitificar” el cuadro: tratar de aportar datos, lecturas y argumentos con los que rescatar el lienzo de interpretaciones simplistas que impiden pensar la complejidad histórica de *Guernica*. Este no es un estudio exhaustivo —formal, iconográfico, estilístico— de la obra, sino, más bien, una concatenación de ensayos que dan cuenta de la vida pública del cuadro a través de una serie de acontecimientos que se suceden entre 1937 y 1958, fecha en la Alfred Barr y Pablo Picasso deciden que el lienzo no debe salir más del MoMA por su mal estado de conservación. Es decir, este libro es mucho más que un estudio monográfico sobre una “obra maestra”. El lector también encontrará reflexiones y análisis sobre la evolución de la museología y la gestión

de exposiciones durante el tercio central del siglo XX, sobre los entresijos de la guerra cultural que enfrentó a Estados Unidos y a la Unión Soviética, sobre la reconfiguración de las categorías de vanguardia y arte moderno o sobre los múltiples mecanismos a través de los cuales una obra de arte se resignifica a lo largo de los años. Todos esos asuntos confluyen, de un modo u otro, en *Informe Guernica*.

El inicio de la historia es bien conocido. En plena guerra civil, el gobierno de la República encarga a un Picasso ya consagrado un cuadro de gran formato para su Pabellón en la Exposición Internacional de París de 1937. El artista, que en esos momentos atravesaba una crisis creativa, pintó la obra en algo más de un mes, entre finales de abril —el bombardeo de la ciudad vasca de Guernika por parte de la Legión Cóndor tuvo lugar el día 26— y la inauguración del Pabellón a comienzos de junio. El lienzo iba acompañado de un conjunto de dibujos y bocetos que el artista consideraba como parte indivisible de la obra. Picasso recibió 150.000 francos en pago por su trabajo. El proceso de producción de lienzo en el estudio de la Rue des Grands-Augustins fue documentado por Dora Maar en una serie de fotografías. Este hecho —la reproducción fotográfica del cuadro— es uno de los problemas que atraviesan todo el libro. En cierto modo, *Guernica* se convirtió, desde su instalación en el Pabellón de la República, en una imagen de postal —una de las fotografías de Maar fue utilizada con tal fin— que podía comprarse como un souvenir y que, devenido símbolo de la guerra y la resistencia antifascista, iba a circular por todo el mundo. Al

mismo tiempo, las fotografías de Maar que muestran ocho estadios en el proceso de elaboración de la obra y que hoy cuelgan frente al cuadro en el Museo Reina Sofía contribuyeron desde un primer momento a consolidar la imagen de una obra genial, creada como por intervención divina, sin que aparentemente fuese necesario el trabajo físico o intelectual del artista. Como explica Robles: “Estas imágenes del reportaje de Dora Maar, más complejo y más abundante que las ocho fotografías del lienzo, revelan la construcción y gestación de una obra hecha sin intervención de la mano del hombre, *non manufacta*, una obra *aqueiropoieta*, de origen divino, que se manifiesta inmediatamente, ya desde el estudio de Picasso, como icono de la guerra civil española y como obra llamada a convertirse en punto de inflexión en la cultura y práctica artística contemporánea” (p. 20).

Posteriormente, la compleja dialéctica entre el original y sus copias, realizadas con fines muy diversos, se desplegará en varios frentes. Sin ir más lejos, el MoMA de Barr, produjo en 1942 una copia fotográfica para que pudiera ser exhibida dentro de la itinerancia de la exposición *Picasso: Epoch of his Art*. El cuadro ocupaba un lugar central en la construcción del relato para la modernidad defendido desde el MoMA y desempeñó un papel importante en la redefinición de los objetivos de la institución neoyorquina en el contexto de la II Guerra Mundial, conflicto que desaconsejaba el regreso a Europa de una obra tan valiosa. Como explica Robles: “*Guernica* es un cuadro de guerra, un préstamo de guerra, un trofeo colateral de guerra, del que Barr debe sacar y sacará máximo partido” (p. 46). De hecho, este trató en varias ocasiones de adquirir el cuadro para el MoMA, donde se había expuesto por primera vez en noviembre de 1939 y de dónde saldría definitivamente en septiembre de 1981 para arribar a Madrid. En el museo de Barr, la fuerza política de la boqueante vanguardia europea, que *Guernica* encarnaba de manera paradigmática, sería introducida en un relato formalista unidireccional. Esta narración, en la que los ismos se sucedían en un eje lineal, pronto desembocaría en el triunfo internacional de la abstracción estadounidense —la pintura del “mundo libre”—, en pugna contra el realismo soviético. Paradójicamente, un cuadro antifascista y su autor, comunista declarado,

fueron piezas clave en esa versión domesticada de la modernidad artística occidental irradiada desde el MoMA.

En los años en que el lienzo estuvo depositado en el museo neoyorquino, Picasso jamás se desentendió de él. Robles demuestra el celo con el que Picasso cuidaba los lugares y proyectos en los que el cuadro podía o no exhibirse. El pintor mallagueño era consciente de los estratos de sentido que iban depositándose sobre la superficie del cuadro y de cómo estos podían ayudarle a reconducir su carrera: “*Guernica* también puede ser aprehendido como la historia de un depósito” (p. 25). Es decir, Picasso aparece aquí no solo —no tanto— como un gran artista, sino también como un hábil gestor que nunca renunció a su doble condición de autor y propietario. Desde que fuese descolgado del Pabellón de la República en 1937, *Guernica* viajó sin descanso para ser expuesto en América y Europa: Oslo, Estocolmo y Copenhague (1938), Londres y Manchester (1939), Nueva York y otras veinte ciudades estadounidenses (1939-1943), Milán (1953), Sao Paulo (1954), París, Colonia (1955), Bruselas, Ámsterdam (1956), entre otras ciudades. En cada uno de esos contextos, el cuadro adquiría significados diferentes. No era lo mismo mostrar la obra en Estocolmo, Copenhague y Oslo en el ambiente prebélico de 1938; que en Bruselas, Ámsterdam o, de nuevo, Estocolmo en el clima de reconstrucción, modernización y articulación europea de mediados de los años cincuenta. Durante la guerra civil española, en Londres y Manchester, en Los Ángeles, San Francisco y Chicago, el cuadro pudo verse en muestras organizadas por comités de apoyo a la España republicana. En Milán o Ámsterdam el viaje del cuadro dibujaba un itinerario que “señala puntos de ciudades destruidas durante la guerra. *Guernica* se presentaba en ellas como bandera de redención y reconstrucción; y gran parte de la crítica así lo entendió, también los propios organizadores” (p. 108). Cuando el cuadro fue mostrado en la gran exposición organizada en París en 1955 acababa de estallar el conflicto en una Argelia que luchaba por su descolonización. En Francia, la muestra fue tratada como un “asunto de estado, en el marco de la Guerra Fría y en un periodo de reparaciones materiales y morales” (p. 107). El eco de las *Mujeres de Argel*, que Picasso había comenzado a pintar pocos me-



ses antes de la exposición, conseguía actualizar el mensaje pacifista de *Guernica* redirigiéndolo hacia un conflicto que polarizaba a la opinión pública francesa.

Así pues, podría decirse que, en muchos momentos, en relación al cuadro que nos ocupa, Picasso se comisariaba a sí mismo. Lo cual no quiere decir que el artista controlase todo lo que la obra podía significar en unos años claves para la construcción de un nuevo orden mundial. En los dos polos del eje Europa-Estados Unidos, las distintas sensibilidades estéticas de agentes culturales y públicos, las muy diversas agendas institucionales y los cambiantes posicionamientos geopolíticos de los Estados connotaban el lienzo en direcciones diferentes: “La nueva Europa se identificaba con *Guernica*, ella lo había creado en 1937 y ahora lo había hecho resurgir; ahí *Guernica* era presente, un icono que conservaba y actualizaba su valor simbólico. Para el MoMA, en cambio, en nombre de la institución museo, el cuadro era una categoría plástica, un canon, Historia, preparado para convertirse progresivamente en una reliquia” (p. 117).

En efecto, la forma de exponer el cuadro en el cubo blanco del MoMA contribuyó a convertirlo en una suerte de “pala de altar” (p. 120), un imagen devocional de la modernidad triunfante. No siempre fue así, o, al menos, no siempre lo fue en los mismos términos. Uno de los doce capítulos que integran el libro —quizás el más alejado de su hilo narrativo, aunque no por ello menos interesante— se ocupa del proyecto *Museo para una ciudad pequeña* (1941-1943) que Mies van der Rohe desarrolló por invitación de una revista de

arquitectura. En los fotomontajes que acompañaban al proyecto, el arquitecto incluyó una reproducción del *Guernica*. Mies trataba de “crear un espacio para este cuadro” (p. 70), una pieza difícil de instalar por su tamaño y por su complejidad política: un cuadro refugiado en Estados Unidos se convertía en una especie de cuadro-pared para un museo sin muros en el que ofrecer nuevas experiencias a los visitantes y nuevas posibilidades de exposición en una coyuntura marcada por la guerra y la inminente necesidad de reconstruir ciudades arrasadas.

Todos estos recorridos de —con y a través de— *Guernica* son aquí analizados con el apoyo de una abrumadora selección de fuentes primarias que Robles maneja de manera magistral. No en vano, la profesora de la Universidad Complutense estuvo integrada en el equipo que desarrolló la investigación *Repensar Guernica*, un ambicioso proyecto digital que el Museo Reina Sofía hizo público en noviembre de 2017, coincidiendo con el 80 aniversario de la obra y el 25 aniversario de su llegada al museo, en 1992. En su web (<https://guernica.museoreinasofia.es/>) puede encontrarse abundante documentación sobre la vida de un lienzo que no puede comprenderse sin este *Informe Guernica* y que, a tenor de la densidad de significados que en él concurren, seguirá creciendo en el futuro, con otros acontecimientos, lecturas y reapropiaciones.

Juan Albarrán Diego  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7317-8382>  
Universidad Autónoma de Madrid

## IMAGINARIOS Y FIGURAS EN EL CINE DE LA POSTRANSICIÓN

José Luis Sánchez Noriega (Ed.), Laertes, Barcelona, 2019.

303 págs.

ISBN 978-84-16783-71-7

La edición de un nuevo libro sobre el Cine español adquiere una dimensión específica y superior cuando su autor pertenece a la disciplina de la Historia del Arte, caso de José Luis Sánchez Noriega, coordinador de *Imaginarios y figuras en el Cine de la postransición*.

Su larga trayectoria como profesor de Teoría e Historia del Cine en la Universidad Complutense de Madrid, en la que es director del Departamento de Historia del Arte III y coordinador del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, es indicativa de su dedicación a la historia, los conceptos y las circunstancias y problemas de un medio creativo propio del siglo XX y su evolución a medida que se inició el siglo XXI. En ese tiempo, José Luis Sánchez Noriega publicó varios libros especializados, que hoy día pueden contarse entre los referentes imprescindibles de esta especialidad, los principales: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*, en 1996; *De la literatura al cine*, del año 2002; *Historia Del Cine, teorías, estéticas y géneros*, un texto fundamental editado en 2002 y reeditado con revisión actualizada en 2018; *Obras maestras del cine negro*, en 2003; *Universo Almodóvar. Diccionario temático del cine*, de 2004; y *Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, en 2017. Igualmente, ha coordinado con éxito la edición de *Filmando el cambio social; Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)*.

Como es lógico, esa experiencia ha sido fundamental para la edición de este volumen, para la que ha contado con acreditados autores del ámbito nacional. La división en cuatro bloques según afinidades temáticas le proporciona al libro una articulación lógica y eficaz, que permite la

interpretación conjunta de todas las aportaciones. El primero está dedicado a la génesis y el contexto original de ese cine.

Pilar Martínez-Basseur, trata las dificultades para establecer los períodos de este momento y reconoce el corte arbitrario a partir de hipótesis de trabajo fundamentadas, en sintonía con José Carlos Mainer, y teniendo en cuenta los siguientes principios: la cercanía desdibuja los hechos; la crisis y la regeneración del cine español en esos años; y el reencuentro del cine español con su público. A partir de ahí, expone una visión de los cineastas de los noventa en el cine español; y el alcance del cine de autor y el cine comercial para todos los públicos.

El segundo autor de este primer bloque, Fernando Ramos Arenas, nos habla de la transformación de las culturas cinematográficas nacionales a finales del siglo XX, partiendo de la realidad de un cine de calidad. Lo hace planteando las diferencias generacionales y la profunda transformación del cine español detectada entre Pilar Miró y Alejandro Amenábar, evidenciadas en la entrega de los Premios Goya del año 1997. Eso lo lleva a las culturas cinematográficas y el cine nacional y la continuidad en períodos de cambios y las alternativas que rompen con la denominada ley Miró.

Javier Sánchez Zapatero estudia las fuentes narrativas del cine español en las décadas de los ochenta y noventa, en las que reconoce la importancia de los referentes literarios. Para ello, tiene en cuenta el antecedente que supuso la convocatoria de Televisión Española para producir películas del año 1979, y también parte de la

influencia del Real Decreto de Protección del Cine español de 1982, conocido como Ley Miró. Su texto se centra en la aportación de los fenómenos editoriales y las adaptaciones de éstos.

El segundo bloque gira en torno a los espacios, las temáticas y los conflictos de ese momento. Francisco M. Benavent se ocupa de qué hablan las películas españolas, en las que deduce los siguientes temas: la que denomina movida nacional, con el trasfondo de la transición política; la mujer sin la venia marital, en la que reconoce el principio de superación de unos modelos sociales cada vez más desfasados; el cine de quinquis, con sus costumbres heredadas de épocas anteriores; las drogas, el desempleo y el terrorismo, auténticas lacras sociales de la época; el reflejo de la posguerra, el exilio y las migraciones; la preocupación por la educación y la religiosidad; las nuevas relaciones que empezaban a detectarse en las familias, los matrimonios, las parejas, y entre padres e hijos; y la diversión de la juventud, y como derivado, la aportación de los bailes.

María Marcos Ramos afronta un tema duro, la representación de la mujer terrorista y, con esto, el problema de ETA, de la que asegura que no hay película que lo trate de modo definitivo o, al menos, completo. La autora asegura la poca cantidad y la escasa calidad y hondura de la mayoría de esas películas, y valora el hecho de acercarse a un hecho complejo y difícil de representar. Hace un recorrido por los problemas de la sociedad vasca y española a través de los personajes femeninos de las distintas películas que abordan el tema, y lo aprovecha para establecer roles que humanizan a la mujer.

Un tema muy distinto es el que plantea Antonio Checa Godoy, los paisajes rurales reales y fingidos a finales de siglo. Al establecer la relación entre el hombre y la mirada interior de éste sobre el paisaje, saca los aspectos positivos y alaba las virtudes de la aldea frente al éxodo. Deduce de ese cine una mirada muy dura sobre el drama de la despoblación, planteada desde la época de los maquis y la montaña; y la interpretación de esos paisajes con el regreso de los exiliados. De esa manera, adquieren un sentido renovado los lugares ambivalentes. También plantea las posibilidades de los paisajes transformados para representaciones diversas, como los de Almería; el

mundo rural como huida; y, como temas propios de la época, el mundo rural como escape. Concluye con los espacios de subsistencia y trampa por medio de la atracción que ejercen los espacios medievales transformados en la juventud.

Cierra este segundo bloque Gloria Camarero con los cambios e hitos del cine de la transición a través de los decorados artificiales, como la maqueta de Gillo Pontecorvo en *Operación Ogro*, película sobre el atentado del almirante Carrero Blanco, del año 1980. A partir de ahí, plantea el paso del escenario natural al artificial con el cine de Pedro Almodóvar, señalando en ese sentido un antes y un después en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que señala como la película en la que se impuso la artificialidad como argumento creativo. Por último, analiza la teatralización del espacio fílmico y la reutilización del espacio real en el cine de época.

El tercer bloque trata las identidades, los estilos y las personalidades en este cine. Otros cuatro autores se hacen cargo de aspectos relevantes, centrándose en las aportaciones de determinados directores. Gonzalo Pavés Borges, analiza un tema muy concreto, los sueños en el cine de Bigas Luna, en el que identifica secuencias oníricas en sintonía con el escritor surrealista André Bretón. Expone, sobre todo, la expresión de las fuerzas de lo desconocido y lo reprimido; y el alcance de un giro desde el cine intelectual hasta películas como *Lola*; *El sueño de Silvia*; *Jamón jamón*; *Huevos de oro*; y *Yo soy la Juani*.

El propio José Luis Sánchez Noriega analiza las aportaciones de los directores de los años noventa con un estilo próximo al televisivo y empeñados en superar la desconfianza de una parte del público hacia el cine español. Distinguió entre la continuidad y la innovación de Alex de la Iglesia, Enrique Urbizu, Gómez Pereira y Calparsoro; el cine personal de Julio Medem, J. L. Guerín y A. Villalonga; y el realismo comprometido de raíz europea de Fernando León de Aranoa, Ana Díez, Benito Zambrano, Iciar Bollain y Montxo Armendariz. Igualmente, destaca que estos directores no asisten a las escuelas de cine y hacen un cine de calidad y con decidida ambición estética; y establece un nuevo concepto y compromiso de la realidad, en la que los puntos de mira y los avances quedan subordinados a los hechos reales. Para él, fueron fundamentales dos conceptos,

la elección de actores y no actores; y el hecho de vivir las situaciones en vez de interpretarlas.

Gérard Imbert, estudia el cine de Agustín Villalonga y la proyección del horror en la memoria histórica, individual y colectiva. Deduce que el director remonta al origen histórico y proyecta el problema en la sociedad y situaciones actuales; y, con esto, la universalidad del tema. En su texto puede seguirse la identidad del mal y el horror como fondo; y, con un matiz distinto, la monstruosidad y la banalidad del mal; el trauma y la expiación de ese mal; y la guerra como máquina de matar el deseo o pervertirlo.

Cierra este tercer bloque Jean-Claude Seguin, que analiza la infancia en las películas de Agustí Villaronga, identificando espacios complejos en los que se refleja el deseo de la carne, las tensiones y la violencia. El autor identifica en sus películas lecturas y bodegones que equivalen al cine de pintura; y aprehende el poder de la luna en los planos de los ojos y las venas azules, con los que alude a la perversión y la inocencia.

El cuarto y último bloque juega con los conceptos de cine de géneros y géneros de cine. M. Magdalena Brotons, analiza el equilibrio entre el trabajo como cineasta y la labor docente de José Luis Guerin. Lo hace desde sus primeras películas, incluidos los cortometrajes de sus comienzos. Aquí plantea el cine como descubrimiento y el interés en la fotografía estática y el montaje de la película, a través de lo que llega al conflicto entre la razón y el romanticismo como recuerdo y proyección de lo conocido. También se interesa por los lugares de la infancia; y por la importancia que dio este director a la música de vanguardia como banda sonora.

Bénédicte Brémard también analiza el cine de José Luis Guerin, esta vez a partir de su cuarta película y con una estética próxima al género documental, con las que asegura que el director exploró nuevas vías de narración cinematográfica a contracorriente de la generación anterior. Lo sitúa en un camino distinto e independiente de la comedia madrileña de Fernando Trueba; del cine liberado de la censura de Pedro Almodóvar; del realismo de Armendáriz, León de Aranoa y de Iciar Bollain; y de la proyección internacional de

Alejandro Amenábar y Coixet, en contacto con Víctor Erice. En definitiva, destaca un posicionamiento personal que puede interpretarse como un auténtico palimpsesto de la memoria, capaz de mostrar los poderes del cine.

Ernesto Pérez Morán nos habla sobre las últimas comedias de Mariano Ozores, circunstancia que le permite reflexionar sobre la modernización del país en sintonía con el gobierno socialista de Felipe González. Aun reconociendo un éxito popular y decreciente, el autor advierte sobre el logro de la identificación directa entre la realidad sociopolítica tratada con oportunismo y los títulos; los roles del hombre en enredos de adulterios y corrupción, en los que pasa del *macho* reprimido al *macho* asustado e igualmente infiel. Como conclusión principal, tiene claro que la escasa variedad de temas, pese a los numerosos títulos, no fue un problema para que abordase la corrupción y la especulación que los directores comprometidos no supieron (o no quisieron) ver.

Cierra el libro el capítulo de Laura Pacheco Jiménez dedicado a las mujeres en el cine criminal español de los años ochenta, en el que es frecuente que aparezcan como sumisas en sus distintas variantes, o como prostitutas y manipuladoras. La autora asegura que no es un género novedoso; aunque, sí de actualidad en España desde entonces. Elige ocho películas de la década mencionada y analiza el contenido sexual de los personajes femeninos, y divide a la mujer en dos categorías: negociables y consumibles, dilucidando cambios de roles en diversas profesiones.

En definitiva, un libro fundamental sobre una de las etapas más importantes de nuestro Cine, en la que José Luis Sánchez Noriega muestra su magisterio tanto en la organización y la coordinación de los contenidos como en el capítulo que le corresponde; y los autores que intervienen mantienen el elevado nivel, con el que son reconocidos como los principales expertos en la materia en nuestro país.

Andrés Luque Teruel

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3807-9239>

Universidad de Sevilla

## ELOGIO DEL ANTROPOCENO (VESTIGIOS, ARTIFICIOS, RESIDUOS, PRODIGIOS)

J. Martimore [heterónimo de Juan Martínez Moro], Editorial Milrazones - Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria, Santander, 2019. 184 págs. ISBN 978-84-947555-6-9

La obra reseñada es una rareza bastante inclasificable. Para valorar su transversalidad basta ver las etiquetas con las que aparece descrita en alguna web: ensayo, distopía, ciencia ficción, futurista, arqueología, antropología, ser humano, humanidad, libros ilustrados, literatura española, etc. Todos esos palos (y algunos más: historia, arte, sociología, antropología, ecología, literatura, filosofía, estética, psicología, ciencia, deporte, etc.) toca este singular libro, que participa de varios géneros y que es, al mismo tiempo, un ensayo futurista, una distopía literaria y una propuesta artística con aspecto de memoria arqueológica. Tan misteriosa obra no lo es más que su autor: un tal J. Martimore, que se presenta como arqueólogo *amateur* que escribe desde una fecha indeterminada, vagamente situada unos “centenares de años” después del apagón digital del año 2245.

En sus primeras páginas el libro se presenta como “un singular trabajo de sabiduría *amateur*, tomada esta palabra en su sentido más emocional e inteligente, levantado desde una óptica predominantemente artística, es decir en libre apertura tanto poética como lúdica y provocadoramente disruptiva”. Todas estas -nada improvisadas- palabras merecen varias aclaraciones y advertencias. La primera es bastante obvia: se trata, desde luego, de una obra lúdica, un divertidísimo e inteligente juego de desciframiento de unas tramposas pistas artístico-arqueológicas con las que Martimore, a la manera de un arqueólogo distópico, reconstruye irónicamente las formas de vida y cultura en un “periodo a caballo entre los siglos XX y XXI”. Pero también es “provocadoramente disruptiva” pues, al interpretar nuestro presente

desde el otro lado de un “horizonte de extinción”, nos enfrenta a los peligros aparentemente irreversibles de la era del Antropoceno.

A lo largo de lo que llevamos del siglo XXI esta denominación ha ido ganando fuerza entre la comunidad científica para designar el tiempo geológico que sucede al Holoceno, producto indeseable del significativo efecto del comportamiento humano sobre la Tierra en el último siglo. En este punto resulta curioso que, a lo largo de 2020, venga celebrándose en el Museo Patio Herreriano de Valladolid una exposición con estimulantes paralelismos con la propuesta de Martimore: *2120. La Colección después del Acontecimiento* (Comisario: José María Parreño. Museo de Arte Contemporáneo Español. Salas 3, 4, 5, 6 y 7 del 22 de febrero al 29 de noviembre). Javier Arnaldo ya pone en relación la exposición y el libro que nos ocupa con la llegada del Antropoceno al mundo de las artes (“Pasado y presente en un futuro sin porvenir”, *El Cultural*, 19 de junio de 2020, pp. 22-23. En línea: <https://elcultural.com/pasado-y-presente-en-un-futuro-sin-porvenir>; consultado el 1 de octubre de 2020). En ambos un observador, situado en un futuro distópico tras el “Acontecimiento”, investiga nuestro inquietante presente para intentar explicar, a través de objetos, un pasado culpable de romper “la armonía entre el ser humano y la Naturaleza”. Una conciencia sobre el “horizonte de extinción” que, para más inquietud -como señala Arnaldo-, coincide con la crisis planetaria de una pandemia que “ha provisto de argumentos al visitante de *2120*” (o, añadido, al lector de *Elogio del Antropoceno*) para situarnos ante estas



propuestas “menos supeditado(s) a la naturaleza distópica de su(s) discurso(s)”.

Si acudimos a los créditos del libro nos encontramos con que el tal Martimore es, en realidad, un heterónimo de Juan Martínez Moro, que aquí firma como miembro del *Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria IIIPC* (*Gobierno de Cantabria, Universidad de Cantabria y Banco de Santander*). El propio IIIPC cofinancia además la cuidada edición, puesta en las hábiles manos de Milrazones, una editorial -también santanderina- especializada en ensayo no académico y una referencia en el mundo del álbum infantil ilustrado, experiencia que se aprecia en la alta calidad del diseño editorial. De hecho, formalmente la publicación es también bastante engañosa pues, tras su aspecto intencionadamente humilde, como de cuaderno de campo, se oculta un libro de Arte con un papel de gran calidad (que permite negros intensos en las sugestivas y abundantes imágenes) y una cubierta de cartón reciclado con un delicado (aunque inquietante) grabado en seco con la calavera que ilustra el epígrafe titulado “Cofre”. El resultado es un libro para ver, leer y tocar, sutil e inteligente, lleno de artificios, guiños y juegos, que se puede leer de un tirón o en cómodas “pastillas”, sin saber muy bien si son microcuentos, apuntes en un cuaderno de campo arqueológico o fichas comentadas de un catálogo delirante de *objets trouvés*.

Pero nada de eso es fruto de la casualidad. En realidad, Juan Martínez Moro, el autor tras el heterónimo, además de colaborador científico del Instituto de Investigaciones Prehistóricas es un reputado artista, docente apasionado, inteligente ensayista e investigador y catedrático de Dibujo de la Universidad de Cantabria. Formado en Salamanca (Licenciado en Psicología) y en el País Vasco (Bellas Artes), fue durante años profesor de Grabado y Estampación en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo), antes de volver a su Santander natal. Es bastante inusual que la triple condición de artista, ensayista e investigador se mantenga de forma tan continua y competente, como autor de publicaciones excelentes en editoriales y revistas de impacto y como artista premiado (destaca el Premio Nacional de Grabado, que concede la Calcografía Nacional, en 2000), con una larga, reconocida y sostenida

carrera, especialmente en el ámbito de la Gráfica, en la que se ha reinventado varias veces.

La honda reflexión teórica es un aspecto insustituible en su producción, que alterna palabra e imagen, producción escrita y grabada. Su vocación docente e investigadora ha forzado una sólida indagación sobre los fundamentos teóricos del grabado y la ilustración. Hasta el momento esta línea de trabajo ha dado a luz una buena colección de textos, entre los que destacan su Tesis Doctoral *Ilustrar lo sublime* (Bilbao, 1996), *Un ensayo sobre grabado. A finales del siglo XX* (Santander, 1998) y *La ilustración como categoría* (Gijón, 2004). Esta última obra muestra ya claramente la comunidad de intereses existente entre su propia obra y las esencias de la ilustración gráfica, una disciplina que le atrae pues, históricamente, «ha cumplido el papel de reunir, de manera concurrente, los intereses de la estética, la información y el conocimiento». Pocos artistas se han comprometido con un recorrido tan minucioso no sólo por los límites técnicos y creativos del grabado, sino por los fundamentos teóricos e históricos de la tradición artística en la que su obra se sitúa. Ambos esferas de actividad se han interrogado mutuamente en una fecunda labor de resultados contundentes.

Después llegó su conexión con el mundo de la arqueología científica (disciplina en la que admira la solidez argumental y metodológica), que le ha llevado a ser miembro del citado *Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria*. Producto de ese contacto es una de sus más recientes estudios: *Arqueología del arte moderno. Cuerpo, objeto y lugar en un horizonte de extinción* (Santander, Eds. La Bahía, 2015) donde, irónicamente (el artista altermoderno se resiste aún a abandonar la ironía posmoderna), dice querer hacer una arqueología sensorial y feliz del arte moderno, reconocer su deuda con el legado arqueológico y proponer una arqueología cognitiva (inspirada en la obra de Colin Renfrew) de algunos objetos y creaciones, una suerte de puente transhistórico muy inspirado y complejo que convierte el arte moderno en un yacimiento de experiencias sensoriales y aporta fundamento a ese acercamiento.

Además, y para mayor énfasis en ese desdoblamiento vital, separa esas dos carreras para-

lelas tras sendas personalidades, firmando su obra artística como Juan M. Moro (véase <https://juanmoro.com>) y sus investigaciones y ensayos como Juan Martínez Moro (véase <https://unican.academia.edu/JuanMart%C3%ADnezMoro>). Ahora suma una tercera *alter ego*, más libre aún, con este historiador y arqueólogo aficionado llamado J. Martimore -otro guiño, aquí a la novela negra- que recibe un "insólito legado de sus progenitores", integrado por un "gran baúl de oscuro cuero y herrajes oxidados" que contiene "toda suerte de pertrechos, cachivaches y singulares artilugios", una "*cápsula del tiempo* en forma de valija" que "habría permanecido generación tras generación vinculada al linaje de su actual custodio". En ese linaje se reconoce, precisamente, a dos supuestos antepasados: un J. Martínez, de "profesión docente", y un tal J. Moro "artista y diletante". A partir de ahí su *alter ego* futurista juega, literalmente, con todo tipo de teorías especulativas sobre lo que él mismo denomina la *Saga/fuga de J.M.*, donde asoma una primera conexión con Torrente Ballester (al que escuchó y admiró en Salamanca) y donde resuena otra obra del ilustre maestro gallego: el *Quijote como juego*.

Una muestra de la cultura humanista que destila la obra, y una auténtica declaración de intenciones sobre estos "juegos de ingenio", es abrir el libro con la dedicatoria a Tomás Moro del *Elogio de la locura* de Erasmo: "Se me ocurrió componer, por divertirme, el elogio de la Moría", recordando el parecido de su apellido More con el vocablo Moría (en griego: locura, necedad). Ahora otro Moro, posiblemente también "por divertirse", compone este nuevo *Elogio* (¿de la locura?) *del Antropoceno*, convocando constantemente a los clásicos en vertiginosos juegos cargados de humor y talento, donde el artista altermoderno se mueve con pasmosa soltura por la tradición humanista, la retórica barroca, la literatura ilustrada, la cultura pop o la ironía posmoderna. Uno de los epígrafes, titulado "The supreme vice", recuerda la famosa sentencia de Wilde: "El vicio supremo es la superficialidad" y a pesar de que Martimore se presenta como *amateur*, diletante o autodidacta, todo el texto desprende un aire crítico, multidisciplinar y complejo, de cultura de alta gama (atinada, contenida, nada exhibicionista). Por sus páginas asoman

Freud, Proust, Ortega, Skinner, Picasso, Borges, Quevedo, Duchamp, Banksy, Hokusai, Magritte, Goya, Baudelaire, Wilde, Bourriaud, Kavafis, Dalí, Buñuel, Rodin, Platón o Lévi-Strauss. Todos ellos, siempre con la cita precisa, ayudan a contextualizar e interpretar, a veces con aparente ingenuidad, otras con sarcasmo, esos "vestigios, artificios, residuos y prodigios" del baúl de Martimore, que resumen arqueológicamente la cultura antropocénica de este nuestro "periodo a caballo entre los siglos XX y XXI".

En el libro de Martimore, la reconstrucción arqueológica de ese pasado culpable se hace desde el autodidactismo deliciosamente ingenuo de un arqueólogo *amateur*, con unos conocimientos mínimos pues, en el mundo post-Antropoceno del refundado planeta "Gaia-Gea II", el fin de "uno de los periodos más siniestros de la historia de la humanidad" se une con el fin de la Historia como disciplina, dado -como reconoce Martimore- el "generalizado desafecto que, en el presente, se tiene por la desprestigiada historia de nuestros antecesores, cuya cerril irresponsabilidad fue culpable de algunas de las más drásticas transformaciones sufridas en la fisonomía y la ecología de nuestro amado planeta". Limitado por la "carencia de modelos, escuelas o paradigmas disciplinares de referencia" y por la imposibilidad de consultar registros electrónicos -tras la "definitiva debacle electromagnética"-, Martimore se encuentra con que la única fuente posible de conocimiento del pasado humano reside en el "encuentro fortuito de documentos y vestigios tangibles de cultura material". Debe, por tanto, enfrentarse de forma autónoma a tan colosal tarea, con el único auxilio de su viejo baúl, esa cápsula del tiempo que contiene una limitada aunque elocuente treintena larga de objetos minuciosamente ilustrados y comentados. En la delicada calidad de las ilustraciones reside gran parte del protagonismo del libro y asoma, en realidad, el J. Moro artista, componiendo un fascinante catálogo de "arte-factos", entre los que abundan los *objets trouvés* y *ready-mades* al modo duchampiano, los objetos de inspiración dadaísta-surrealista o los caligramas. Por su parte, los textos de J. Martínez Moro (disfrazado de Martimore) dialogan y se complementan con las imágenes, multiplicando sus significados. Todo queda organizado en torno a 9 capítulos:

Antropométrica, Cultos, Sociedad, Doméstica, Arte, Bélica, Artificios, Residuos y Prodigios. En sus páginas se entremezclan las creencias (Planeta pelota), las costumbres sociales, el mundo doméstico, el sexo (Cuerpo al culto) y la violencia (con recuerdos a Dalí y Buñuel), el Arte (la pipa de Magritte, la mierda de Manzoni) o el estudio de esos residuos que a menudo centran la labor del arqueólogo y definen, en el caso que nos ocupa y quizá mejor que cualquier otra cosa, el legado del Antropoceno (desternillante la descripción de la U.B.A. antropocénica: Unidad Básica de Alimentación).

Quizá, en este momento de nuestra evolución humana, desde un horizonte de extinción que acecha y al que nos resistimos, cabría recordar, para terminar, el viejo concepto astronómico de paralaje (el movimiento del sujeto observador conduce a un cambio aparente del objeto

observado). Si todos nos movemos y cruzamos nuestras miradas con los productos del arte moderno y, en general, con los objetos cotidianos, un punto de vista alternativo y original, como el que nos propone Juan Martínez Moro, puede completar e interpelar nuestra visión, a menudo tan confusa y distraída.

Y poco más se debería adelantar aquí. Un libro, en definitiva, fascinante y envolvente, en ocasiones apabullante, siempre divertido e ingenioso, culto y bien plantado (material e intelectualmente). Una provocadora apuesta creativa y una sonora bofetada para estos tiempos de tribulación pandémica en las inquietas y atormentadas tierras del Antropoceno.

Luis Sazatornil Ruiz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1787-9205>

Universidad de Cantabria

## POLÍTICA EDITORIAL

QUINTANA é unha revista de Historia da Arte, cunha periodicidade anual, que publica traballos orixinais de investigación sobre calquera das especialidades relativas ao campo das Artes, sen desbotar as aproximacións interdisciplinarias que enriquezan o seu estudio.

A publicación dos traballos de investigación se estrutura en dúas seccións: a primeira – TEMA – ten un carácter monográfico e o seu contido é planificado de antemán polo Comité de Redacción, invitando a destacados especialistas no tema escollido, mentras que a segunda - COLABORACIÓNS - está aberta a aportacións de temática libre.

Os traballos presentados á sección de COLABORACIÓNS someteráanse a avaliación empregando un sistema de revisión externa baseado no dobre anonimato (double-blind peer review). A revista empregará dous revisores, membros do Comité Científico ou outros especialistas, para avaliar cada artigo recibido, acudindo a un tercer revisor en caso de discrepancia. Os artigos finalmente publicados incluírán as datas de recepción e aceptación. A responsabilidade final do proceso de selección e aceptación de traballos recaerá na Dirección da revista e no seu Comité de Redacción, comunicando aos autores as decisións editoriais adoptadas.

Os autores aceptan que a revista QUINTANA poida difundir os textos publicados nela, soamente con fines científicos e sen proveito comercial, por calquera medio, incluído Internet, e asemade incorporalos nas bases de datos electrónicas nas que QUINTANA vaia integrándose cos devanditos fines. Esta difusión entenderase como unha cesión de forma non exclusiva e só para esta finalidade, sen límite temporal nen territorial, dos dereitos que lles correspondan como autores.

## NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ORIXINAIS

Os traballos presentados deben ser orixinais e inéditos, comprometéndose os autores a asinar unha declaración de orixinalidade na que conste que o contido principal non foi publicado previamente nin se enviará a calquera outra revista mentras se atope no proceso editorial de QUINTANA.

Os artigos poderán ser escritos en galego, castelán, catalán, portugués, italiano, francés ou inglés. A extensión máxima será de 15 a 20 páxinas para o texto principal, a espacia e medio e por unha soa cara, en papel de formato DIN-A4. O título do traballo, o texto, as notas ao final e a bibliografía escribiranse cunha letra Times New Roman de corpo 12; as citas longas escribiranse cunha letra de corpo 10 nun parágrafo á parte e sen entrecomillar.

Os traballos deberán ir encabezados do seguinte modo:

- título do artigo: centrado, con maiúscula negra de corpo 12.
- nome e apelidos do autor: debaixo do título, centrado, con minúscula cursiva de corpo 10.
- universidade (ou centro) ao que pertence o autor: debaixo do nome, centrado, con minúscula de corpo 10.
- identificador ORCID seguindo o formato recomendado por *ORCID organization*: <https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>
- email institucional
- breve resumo do artigo: de extensión non superior a 200 palabras.
- palabras chave do artigo, cinco como máximo.
- tradución do resumo ao inglés (abstract) non superior ás 200 palabras.
- tradución das cinco palabras chave ao inglés (keywords).

As notas presentaranse sempre ao final do texto (non se admiten notas ao pé), numeradas correlativamente e dentro do mesmo arquivo electrónico do texto principal. As chamadas das notas dentro do texto principal realizaranse en superíndice. As referencias bibliográficas das obras consultadas teñen que aparecer nas mesmas notas ao final.

O corpo ou texto principal coas notas ao final non presentará láminas ou figuras insertadas.

Os pés de láminas - coa posición indicada no texto sempre co formato (fig. 1), (fig. 2), etc - se incluírán nun documento Word separado.

Xunto cos arquivos do texto principal e os pés de láminas, o envío terá que acompañarse dun arquivo específico coa lista de referencias bibliográficas ("Referencias"). A lista das referencias bibliográficas estará ordenada alfabeticamente polos apelidos dos autores. Cada entrada de bibliografía incluírá: nome do autor (apelidos, separando o nome completo cunha coma), ano de publicación separado por puntos, título da publicación (en cursiva os títulos de libros; os artigos pechados entre marcas de cita "artigo."), e datos da publicación (lugar de edición e editorial).

Como norma xeral de presentación, os traballos enviados deben seguir o Chicago Manual of Style, como se amosa nos exemplos incluídos a continuación. Prégase seguir escrupulosamente estes exemplos para compilar e dar formato ás referencias de bibliografía, tanto nas notas ao final como na lista de referencias en arquivo Word específico.

### Libros:

Smith, Zadie. 2016. *Swing Time*. New York: Penguin Press.

D'Agata, John, ed. 2016. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press.

Grazer, Brian, and Charles Fishman. 2015. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster.

### **Cita de libros en notas ao final, con indicación de páxinas:**

Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (New York: Viking Press, 1958), 128.

### **Capítulos de libro:**

Alarcos Llorach, Emilio. 1970. "Perfecto simple y compuesto." In *Estudios de gramática funcional del español*, 13-39. Madrid: Gredos.

Thoreau, Henry David. 2016. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167-95. Minneapolis: Graywolf Press.

### **Cita de capítulos en notas ao final:**

Henry David Thoreau, "Walking," in *The Making of the American Essay*, ed. John D'Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177-78.

### **Citas nas notas a unha obra xa referenciada previamente**

CMOS non recomenda usar "op. cit." Como alternativa se aconsella empregar a forma abreviada para autor e título:

Smith, *Swing Time*, 3.

Alarcos Llorach, "Perfecto simple y compuesto," 3.

A fórmula "Ibid." sí é admisible, seguida do número de páxina ou páxinas, pero só para unha única publicación citada na nota precedente:

Ibid., 401-2.

### **Artigos e actas de congresos:**

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. 2017. "Expanding College Access in Taiwan, 1978-2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring): 1-34.

Satterfield, Susan. 2016. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April): 165-76.

Bravo, Elena, Raul Barco, and Adrian Bullón. 2010. "Anatomic study of the abductor pollicis longus: A source for grafting material of the hand." *Clinical Orthopaedics and Related Research* 468 (5): 1305-09.

### **Teses doutorais e traballos académicos:**

Rutz, Cynthia Lillian. 2013. "*King Lear* and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago.

Gázquez González, Manuel Jesús. 2010. "Caracterización y valoración de residuos generados en la industria de producción de dióxido de titanio." PhD diss., Universidad de Huelva. Departamento de Física Aplicada.

### **Textos antigos:**

Epictetus. 1916. *Dissertationes*. Ed. Heinrich Schenkl. Stuttgart: Teubner.

### **Diccionarios:**

*Dictionary of the Middle Ages*. 1982-89. Ed. Joseph R. Strayer et al. 13 vols. New York: Scribner.

### **E-Books:**

Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. 1987. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Melville, Herman. 1851. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>

### **Artigos de internet e xornais:**

Manjoo, Farhad. 2017. "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Mead, Rebecca. 2017. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.



Costa, Jordi. 2007. "Vetusta posmodernidad." *El País* (Madrid), Noviembre 2, 2007.

### **Páxinas web:**

Biblioteca de la Universidad de Sevilla. "Guías de la BUS: Herramientas y guías para encontrar y gestionar la información." Accessed May 1, 2014. <http://guiasbus.us.es/guias>

Google. 2017. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

### **Citas de artigos e webs nas notas ao final:**

Susan Satterfield, "Livy and the Pax Deum," *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 43.

"About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

### **Pes de ilustracións:**

Fig. 1. Gisbert Pérez, Antonio, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888. Óleo, Museo Nacional del Prado, Madrid

Para casos que non aparecen indicados aquí, prérgase consultar o Chicago Manual of Style (17ª edición): [http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html)

A sangría da primeira liña dos parágrafos, tanto no texto como nas notas, farase coa opción específica do menú formato ou deseño de parágrafo. Os mapas, gráficos, debuxos, planos (sen enmarcar) e fotografías irán numerados consecutivamente en caracteres arábigos (fig. 1), (Fig. 2), etc. Os pés correspondentes deben ser o máis completos posible (autor, obra, cronoloxía, localización e copyright se fora necesario). Os debuxos realizaranse sobre papel branco de boa calidade. As fotografías presentaranse en formato TIFF ou JPEG cunha resolución mínima de 300 ppp. En cada artigo poderán incluírse ata 15 figuras.

## **ENVÍOS**

A integración da revista QUINTANA na plataforma Open Journal Systems, xestionada dentro do Portal Dixital de Revistas da Universidade de Santiago de Compostela - <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana> -

fai posible o envío directo dos artigos para a sección de COLABORACIÓN. Para iso é necesario rexistrarse como autor na sección "Autores" do menú superior, e a continuación seguir as indicacións para cargar arquivos de textos e imaxes.

Recoméndase que os autores revisen a inclusión completa dos metadatos correspondentes a título, nome do autor/a, afiliación e datos de contacto, resumo, palabras chave e código ORCID.

Como orientación xeral, os traballos rexistrados antes do 31 de xaneiro de cada ano terán preferencia para ser admitidos no número dese mesmo ano.

Os artigos, con título, resumo e palabras chave, deben incluír os seguintes datos e arquivos :

- Título, nome e afiliación do autor, código ORCID e email, xunto co resumo e palabras chave
- Arquivo de texto principal gardado como Word, coas notas ao final (non se admiten notas ao pé)
- Lista de referencias bibliográficas en arquivo específico baixo o título "Referencias"
- Lista de ilustracións cos pés correspondentes, numeradas como Fig. 1, Fig. 2, etc...
- Arquivos de imaxes numerados (Fig. 01, Fig. 02, ...) e en formato JPEG ou TIFF

Os editores resérvanse o dereito de facer leves alteracións nos traballos recibidos coa única finalidade de corrixir erros mecánicos ou lingüísticos. Se as modificacións necesarias fosen considerables, consultarase ao autor para pedirle a súa aprobación para tal efecto. Os editores tamén se reservan a non publicación das figuras que carezan da calidade suficiente.

As probas de imprenta serán revisadas polos autores, os cales efectuarán os cambios mínimos necesarios, corrixirán os erros de impresión e devolveranas nun prazo dunha semana a partir da data de recepción. O atraso na devolución das probas implicará a súa publicación sen as correccións do autor.

## **NORMAS PARA O ENVÍO DE RESEÑAS DE LIBROS**

QUINTANA acepta publicar reseñas de libros baixo a condición de que o autor da reseña non comparta a mesma afiliación académica ou institucional co autor do libro. As reseñas serán aprobadas e aceptadas polo Comité de Redacción.

As reseñas terán un máximo de 3.000 palabras (incluíndo título, autor, editor e datos de publicación, ISBN e número de páxinas)

Para calquera dúbida ou consulta, contactar coa revista: [revistaquintana@gmail.com](mailto:revistaquintana@gmail.com)

Páxina Web: [www.usc.es/revistas/index.php/quintana](http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana)

## EDITORIAL POLICY

QUINTANA is a journal on History of Art, issued annually, which publishes original research papers about any of the specialities related to the Arts, including interdisciplinary approaches that enrich their study.

The publication of research papers is structured in two sections: the first one – SUBJECT – is of a monographic character, and its content is planned beforehand by the Editorial Board, who invites well-known specialists in the chosen theme, whilst the second one – ARTICLES – is open to contributions about any theme.

The papers which are presented in the ARTICLES section will be subjected to assessment using a double-blind review process with anonymity for both authors and reviewers (double-blind peer review process). The journal will use two reviewers, members of the Scientific Committee or academic experts, to assess each article received, and will resort to a third reviewer in the case of discrepancy. The articles which are finally published will include reception and acceptance dates. The journal's Director and the Editorial Board will have ultimate responsibility for the selection process, and will communicate the editorial decisions to the authors.

The authors accept that QUINTANA could diffuse the texts which are published therein, only to serve a scientific purpose, and without commercial profit, for any media, including Internet, and to incorporate these contents in the electronic databases of scientific journals. This diffusion must be understood as an assignment for the use of, “non-exclusive” cession, and only for this purpose, with temporally and territorially unlimited cession of the rights that correspond to the authors.

## NORMS FOR THE PRESENTATION OF ORIGINAL PAPERS

The papers must be original and unpublished. The authors undertake to sign a declaration of originality stating that the paper was not previously published, and that it will not be sent to any other journal while it is under the editorial process of QUINTANA. Papers may be written in Galician, Spanish, Catalanian, Portuguese, Italian, French or English. The maximum length will be 15-20 pages for the main text, using one and a half spaces and written only on one side of DIN- A4 sheets. The paper's heading, the text, the endnotes and reference list will be written in Times New Roman size 12 type; long quotes will be written in size 10 type in a separate paragraph and without quotation marks.

The papers must be headed in the following way:

- Title of the article: centered, block capitals in bold, size 12
- Name and surnames of the author: below the title, centered, with small letters in italics of size 10
- University (or centre) to which the author belongs: below the name, centered with small letters of size 10
- ORCID identifier, according to the ORCID organization format:  
<https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>
- Institutional email
- Abstract of the article, no longer than 200 words
- Keywords from the article, maximum five
- Translation of the summary in English (abstract)
- Translation of the keywords in English (keywords)

The notes will be presented always at the end of the main text (footnotes are not accepted), numbered consecutively. The indications to the notes within the text itself will be done in superscript. Bibliographic references to works consulted must be included in endnotes, numbered consecutively.

The main body of text with endnotes will not present figures inserted.

The list of captions with their numbers – position indicated in the main text following the format (fig. 1), (fig. 2), etc - will be included in a separate Word document.

The main body of text with endnotes and the list of captions must be accompanied by a “References” list file. The list of references should be alphabetized by author's last name. Each bibliographic entry should include: author name (last name first, separating last and first name with a comma), year of publication, title of work (italicized for books, but articles enclosed in quotation marks instead), and publication information (location and publisher name - not enclosed in parentheses).

As a general standard of presentation, submissions must follow the Chicago Manual of Style, as in the examples below. Please follow these examples scrupulously when compiling and formatting both your endnotes citations and reference list in order to avoid citing incorrectly.

### Books:

Smith, Zadie. 2016. *Swing Time*. New York: Penguin Press.

D'Agata, John, ed. 2016. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press.

Grazer, Brian, and Charles Fishman. 2015. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster.

### Books cited in the ednotes, with page numbers:

Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (New York: Viking Press, 1958), 128.

### Book Chapters:

Alarcos Llorach, Emilio. 1970. "Perfecto simple y compuesto." In *Estudios de gramática funcional del español*, 13-39. Madrid: Gredos.

Thoreau, Henry David. 2016. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167–95. Minneapolis: Graywolf Press.

### Book chapters cited in endnotes:

Henry David Thoreau, "Walking," in *The Making of the American Essay*, ed. John D'Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177–78.

### Citations in the endnotes to a previously cited publication:

CMOS does not recommend using "op. cit.". Instead it is advised to use the abbreviated form for author and title:

Smith, *Swing Time*, 3.

Alarcos Llorach, "Perfecto simple y compuesto," 3.

The "Ibid." is admissible, followed by the number of page or pages, but only for a single publication already mentioned in the previous endnote:

Ibid., 401-2.

### Journal article / Conference proceedings:

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. 2017. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring): 1–34.

Satterfield, Susan. 2016. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April): 165–76.

Bravo, Elena, Raul Barco, and Adrian Bullón. 2010. "Anatomic study of the abductor pollicis longus: A source for grafting material of the hand." *Clinical Orthopaedics and Related Research* 468 (5): 1305-09.

### PhD. / Thesis:

Rutz, Cynthia Lillian. 2013. "*King Lear* and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago.

Gázquez González, Manuel Jesús. 2010. "Caracterización y valorización de residuos generados en la industria de producción de dióxido de titanio." PhD diss., Universidad de Huelva. Departamento de Física Aplicada.

### Ancient texts:

Epicetus. 1916. *Dissertationes*. Ed. Heinrich Schenkl. Stuttgart: Teubner.

### Dictionaries:

*Dictionary of the Middle Ages*. 1982–89. Ed. Joseph R. Strayer et al. 13 vols. New York: Scribner.

### E-Books:

Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. 1987. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Melville, Herman. 1851. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>

### Internet articles / Journals:

Manjoo, Farhad. 2017. "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Mead, Rebecca. 2017. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Costa, Jordi. 2007. "Vetusta posmodernidad." *El País* (Madrid), Noviembre 2, 2007.

## Web pages/Websites:

Biblioteca de la Universidad de Sevilla. "Guías de la BUS: Herramientas y guías para encontrar y gestionar la información." Accessed May 1, 2014. <http://guiasbus.us.es/guias>

Google. 2017. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

## Articles and web pages cited in endnotes:

Susan Satterfield, "Livy and the Pax Deum," *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 43.

"About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

## Figure captions:

Fig. 1. Gisbert Pérez, Antonio, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888. Óleo, Museo Nacional del Prado, Madrid

Please refer to the complete Chicago Manual of Style (seventeenth edition), for issues that are not covered by these instructions: [http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html)

The indentation of the first line of the paragraphs, both in the text and in the endnotes will be done with the "format" or "paragraph design" specific options from the toolbar. The maps, graphs, drawings, plans (without framing) and photographs will be numbered consecutively with Arabic numerals (e.g. fig. 1, fig. 2, etc.). The corresponding list of illustrations must be as complete as possible (author, work, chronology, location and copyright if need be). The drawings will be done on good quality white paper. The photographs will be presented on format TIFF or JPEG with a minimum resolution of 300 dots per inch. Up to 15 figures may be included in each paper.

## SUBMISSION GUIDELINES

QUINTANA is integrated in the Open Journal Systems, managed within the Portal Dixital de Revistas da Universidade de Santiago de Compostela - <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana> -. Each paper for the ARTICLES section must be presented by means of this OJS access. The authors need sign in -"Autores" in the main bar menu - and proceed with the indications to upload texts and illustrations.

It is highly recommended that the authors check the complete inclusion of the metadata corresponding to title, name, affiliation, contact, abstract, keywords, and ORCID identifier.

The papers, with title, abstract and keywords, should be registered before January 31th of every year.

Submissions must include:

- Title, name, and author's institutional affiliation, email and ORCID, with abstract and keywords
- Manuscript, saved as Word document with endnotes (not footnotes)
- References list, saved as Word document
- List of captions, numbered Fig. 1, Fig. 2, ...
- Image files, JPEG or TIFF numbered files

The editors reserve the right to make slight alterations to the papers received, with the sole objective of correcting mechanical or linguistic mistakes. If the modifications needed were significant, the author would be consulted to request his/her approval. The editors also reserve the right to not publish any figures which they consider to be of poor quality.

The printer's proofs will be reviewed by the authors, who will make the pertinent changes, correct printing errors and send them back within a week of reception. Any delay in sending back the copy will mean that the article will be published without the author's corrections.

## NORMS FOR THE SUBMISSION OF BOOK REVIEWS

QUINTANA accepts reviews of books on condition that reviewers do not share the same academic or institutional affiliation that the authors of the books. Reviews will be accepted by Editorial Board.

Reviews are limited to a maximum of 3.000 words (includes book title, author, editor or publisher data, ISBN and number of pages)

Contact E-mail: [revistaquintana@gmail.com](mailto:revistaquintana@gmail.com)

Journal Website: [www.usc.es/revistas/index.php/quintana](http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana)

**TEMA: As medidas da desorde. Reflexións sobre canon, orde e proporción nas artes**

VIDAL DE LA MADRID ÁLVAREZ

El orden subyacente: arquitectura y órdenes clásicos en Asturias durante la Edad Moderna

FERNANDO QUILES

*No hay mal que por bien no venga.* Del caos a un nuevo tiempo artístico (Sevilla, de 1650 a 1660)

CAROLINA DE FALCO

Socialità, identità e "disordine" nei quartieri popolari del secondo dopoguerra in Italia

GERMÁN GAN QUESADA

Entre la necesidad y el azar. Nuevos datos para el estudio de la obra de Cristóbal Halffter entre 1957 y 1962

**COLABORACIONES**

ASIER ARANZUBÍA COB E NIEVES LIMÓN SERRANO

El toro por los cuernos. Símbolos de lo español en un videoclip de Rosalía

BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO

Préstamos, intercambios y robos competitivos en el cubismo sintético parisino de finales de los años diez

GEMMA DOMÈNECH I CASADEVALL

Arte en prisión. Jordi Tell en el penal de A Coruña

VALERIANO DURÁN MANSO

Propaganda en el cine del *New Deal*: los personajes de *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941)

FRANCISCO JOSÉ FALERO FOLGOSO

Belleza y legitimación del arte contemporáneo (reflexiones a partir de Arthur C. Danto)

RUBÉN GARCÍA LÓPEZ

Fragmento / Política / Representación: *Contactos* (1970) de Paulino Viota

ELENA MONZÓN PERTEJO

Las *mujeres caídas* como herederas de María Magdalena en el audiovisual (1910-1919)

LUZ MARINA ORTIZ AVILÉS

Perlov-Guerin: resonancias

ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS

Historia de una bóveda albaicre: la capilla funeraria de Gonzalo López de la Fuente en el convento de la Concepción Francisca de Toledo y de cómo pasó a llamarse de san Jerónimo

CRISTINA SANZ MARTÍN

El paisaje en la era del Antropoceno: el videopaisaje tecnorromántico

LOLA VISGLERIO GÓMEZ

Operar en el límite: "Plus Ultra", una propuesta curatorial crítica dentro de la Expo'92

ANNA WENDORFF E ANETA PAWLOWSKA

Descripción curatorial y audiodescripción de las obras de arte. Un estudio comparativo

MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ E RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ

La arquitectura teatral del siglo XVIII. El caso de Burgos y el proyecto de Fernando González de Lara

MENG ZHOU

Fuentes chinas del marfil hispano-filipino: comercio, migración e intercambios culturales

**ESCRITOS SOBRE...**

José López Calo

ISSN 1579-7414

