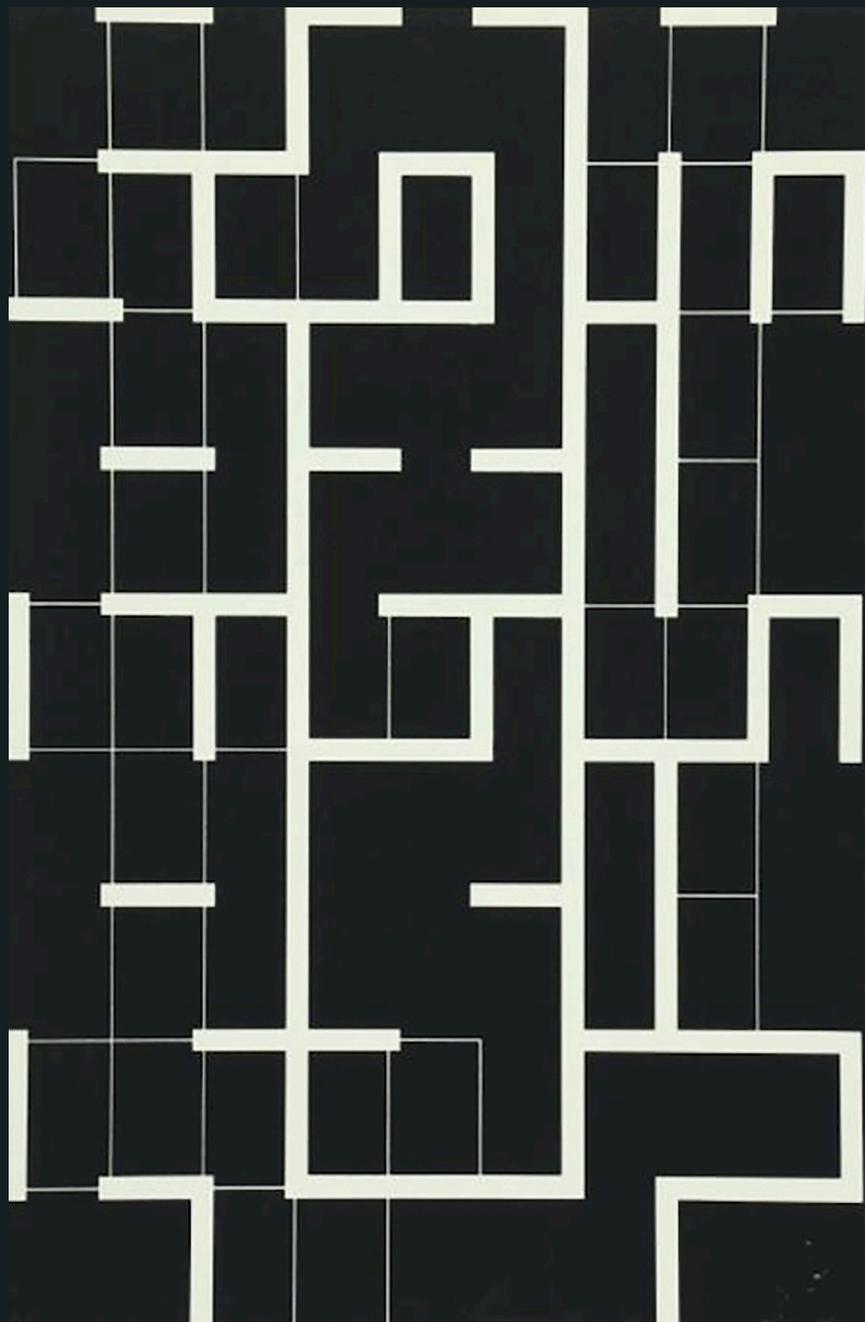


eISSN 2445-4567 • Edita: Departamento de Historia del Arte • Universidad de Granada • 2023

cuadernos de
arte

UNIVERSIDAD DE GRANADA

N.º 54 • 2023



Creada en 1936, es una revista anual publicada por el Departamento de Historia del Arte y la Editorial Universidad de Granada para la difusión de la investigación científica en Historia del Arte, Patrimonio, Urbanismo, Cine, Crítica, Museología, Teoría del Arte y Estética, dirigida a la comunidad científica de estas áreas de conocimiento, instituciones docentes y de investigación tanto públicas como privadas, profesionales y estudiosos en general, de cobertura internacional.

Presidente

President

Rafael López Guzmán, Universidad de Granada, España

Director

Director

Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Universidad de Granada, España

Editores adjuntos

Associate Editor

Dra. D.^a María Isabel Cabrera García

Dr. D. Miguel Ángel Espinosa Villegas

Dr. D. José Manuel Rodríguez Domingo

Dr. D. Miguel Ángel Gamonal Torres

Dra. D.^a Ana María Gómez Román

Dr. D. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

Comité asesor

Advisory Board

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/about/editorialTeam>

Evaluadores

Referees

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/pages/view/evaluadores>

Contacto de la Redacción

Editorial Office Contact Info

CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Universidad de Granada

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

18071 Granada.

e-mail: cuadarte@ugr.es

Distribución

Distribution

Editorial Universidad de Granada (EDUG)

Antiguo Colegio Máximo

Campus Universitario de Cartuja, s/n 18071
Granada (España)

<http://www.editorialugr.com/>

Foto de cubierta

Cover image

Elena Asins. *Scale*, 1991. Museo Universidad
de Navarra

Número 54 (2023)

Enero-Diciembre 2023 | 350 páginas

Sumario Contents

Artículos originales / Research Papers

- 7-21 MARÍA ANTÓN VALENCIA
La imagen de la bailaora flamenca y la fórmula del 'pathos' warburgiana
The image of the flamenco dancer and the Warburgian 'pathos' formula
- 23-42 ANA PÉREZ VARELA
Noticias inéditas sobre cinco plateros compostelanos desconocidos: Esteban
Montero, Alejandro Bermúdez, Andrés Legrande, Jesús Paz e Isolino del Río
*Unpublished news about five unknown Compostela silversmiths: Esteban Montero, Ale-
jandro Bermúdez, Andrés Legrande, Jesús Paz and Isolino del Río*
- 43-58 IRENE VALLE CORPAS
La significación política de lo dialógico en el cine de los sesenta y setenta
The political significance of the dialogic in cinemain the sixties and seventies
- 59-74 DIEGO QUESADA POLO
AXIS MUNDI : el Crucificado del Cementerio de San José de Granada(1922) de José
Navas - Parejo
*AXIS MUNDI: The Crucified in the San José de Granada Cemetery (1922) by José Navas
-Parejo*
- 75-94 SILVIA DOLINKO
Producción e impacto de los grabados de Victor Delhez en Argentina (1926-1943)
Production and impact of Victor Delhez's printmaking in Argentina (1926-1943)
- 95-114 EDGAR ANTONIO MEJÍA ORTIZ
El arquitecto Gaspar Cayón. Algunos apuntes sobre su formación
The architect Gaspar Cayón. Some notes on his training

- 115-133 JOSÉ ANTONIO DÍAZ GÓMEZ
De Cano, Mora, Risueño y Sarabia: piezas inéditas del Barroco granadino
About Cano, Mora, Risueño, and Sarabia: unknown pieces of the Granadan Baroque
- 135-151 JUAN CARLOS APARICIO VEGA
Galerías de pequeño formato en España: el caso de Durero (Gijón)
Small-Format Galleries in Spain: The Case of Durero (Gijón, Asturias)
- 153-172 JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ, MAITE DÁVILA MATA
Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956 -1968)
Elena Asins before Elena Asins: between learning and searching (1956-1968)
- 173-184 VÍCTOR DANIEL REGALADO GONZÁLEZ-SERNA
Ruina y presidio del pintor Lucas de Valdés
Ruin and imprisonment of the painter Lucas de Valdés
- 185-198 SERGIO BOJ BRI
El incendio de la iglesia de Santa Bárbara de Madrid en 1907
The fire of the Saint Barbara's Church in Madrid in 1907
- 199-216 MARÍA NOELIA CAUBET
¿Treinta años sin ópera? Políticas culturales y programas musicales durante el primer peronismo en Bahía Blanca, Argentina (1946-1947)
Thirty years without opera? Cultural policies and musical programs during Peronism in Bahía Blanca, Argentina (1946-1947)
- 217-235 MASSIMO LESERRI, ANDREA NIAMPIRA DAZA, MERWAN CHAVERRA SUÁREZ, GABRIELE ROSSI
Edificios de mercado fluvial en el Caribe colombiano, análisis y restitución gráfica
River Market Buildings in the Colombian Caribbean, Analysis and Graphical Restitution
- 237-254 FRANCISCO PARRA MONTERO
Therese Frare & Peta: una fábula fotográfica durante la crisis del Sida
Therese Frare & Peta: a photographic fabel during the AIDS crisis
- 255-269 CARLOS NAVARRO MORAL
Naturaleza de la investigación basada en arte. Bases y fundamentos para su desarrollo
Nature of art-based research. Bases and foundations for its development
- 271-292 RAFAEL ROSADO DOMÍNGUEZ
La obra de Máximo Moreno y su vinculación a la ciudad de Sevilla
The Work of Máximo Moreno and his Connection with the City of Seville

- 1-2 JOSÉ MARÍA VALVERDE TERCEDOR
López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús; Díaz Gómez, José Antonio y Contreras-Guerrero, Adrián (eds.). *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco hispánico*. Granada: Universidad de Granada, 2021, 428 pp., ilus. col. ISBN: 978-84-338-6898-5.
- 3-5 JOSÉ MARÍA VALVERDE TERCEDOR
López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús; Contreras-Guerrero, Adrián y Díaz Gómez, José Antonio (eds.). *Mecenazgo, ostentación, identidad: estudios sobre el Barroco hispánico*. Granada: Universidad de Granada, 2021, 493 pp., ilus. col. ISBN:978-84-338-6927-2.
- 7-10 MANUELA GARCÍA LIRIO
Bernárdez, Carmen y Vega, Jesusa. *Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental*. Madrid: Cátedra, 2022, 537 pp., 84 ils. ISBN: 978-84-376-4440-0.
- 11-13 DANIELLE DIAS MARTINS
Díaz Jorge, M^a Elena (ed.). *Hecha de barro y vestida de color. Cerámica arquitectónica en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2022, 2 vols. 609 pp., color. ISBN: 978-84-17518-16-5
- 15-17 LAURA FERRER GALBÁN
Díaz Jorge, M^a Elena (ed.). *Sentir la Casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*. Gijón: editorial Trea, 2002, 496 pp., ilus. ISBN: 978-84-19525-47-5
- 19-22 JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Celant, Germano. *The Story of (my) Exhibitions*. Milán: Silvana, 2021, 557 pp., 319 ilus. ISBN: 978-8836647668
- 23-25 SARA RODRÍGUEZ LUNA
Serrano de Haro, A. y Cabanillas, A. *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres*. Zaragoza: Tres Hermanas, Colección Clepsidra, 2022, 208pp. ISBN: 978-84-19243-18-8
- 27-30 LARA ARRIBAS RAMOS
Díaz Moreno, Félix (ed.). *Camino de perfección. Conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Patrimonio Histórico, 2019, 708 pp., ilus. color y byn. ISBN: 978-84-451-3781-9
- 31-33 JAVIER HERRERA VICENTE
Jiménez López, Jorge. *Materializar un manuscrito iluminado en la Italia del Trecento. El «Comentario a las Tragedias de Séneca» de Nicholas Trevet (Salamanca, Biblioteca General Histórica, Ms. 2703)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (col. Historia de la Universidad, n^o 111), 2021. 196 pp. ISBN: 978-84-1311-411-8/DL: S. 70-2021
- 35-38 IGNACIO HENARES
Galante Gómez, Francisco José. *César Manrique y Haría. El artista y la belleza del lugar*. La Laguna: Universidad, Cátedra Cultural César Manrique y Ayuntamiento de Haría, 2023, 152 pp., 128 ilus. color, 22 b/n. ISBN: 978-84-09-48475-1

- 39-41 MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL
De la Maza, Francisco. *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*. Granada: Editorial Universidad de Granada-Universidad Nacional Autónoma de México, 2023, 302 pp., 96 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-7134-3
- 43-45 ANTONIO VARELA MUÑOZ
Nava Rodríguez, Teresa y Pazos-López, Ángel (eds.). *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*. Gijón: Ediciones Trea, 2020, 463 pp., 48 ils. b/n, 30 tablas. ISBN: 978-84-18105-31-9
- 47-52 ERNESTO MENÉNDEZ-CONDE
Mosquera, Gerardo. (ed.). *Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporáneo desde América Latina*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023, 374 pp. ISBN: 978-84-338-6999-9

Tesis doctorales y trabajos fin de máster

Relación de tesis doctorales y trabajos fin de máster 2022/2023

La imagen de la bailaora flamenca y la fórmula del ‘pathos’ warburgiana

The image of the flamenco dancer and the Warburgian ‘pathos’ formula

MARÍA ANTÓN VALENCIA  0009-0004-4661-6131

mariaantonvalencia@gmail.com

Historiadora del Arte

Recibido: 19 de septiembre de 2022 · Revisado: 8 de enero de 2022 · Aceptado: 8 de enero de 2023

Resumen

El artículo que sigue versa sobre el análisis del arquetipo de la bailaora flamenca, tomando como referencia las nociones teóricas de la *Pathosformel*, desarrollada por Aby Warburg. Es así como se ha pretendido esbozar una aparente equivalencia entre la figura andaluza y la de la ninfa clásica, por lo que el estudio de las imágenes en movimiento ha sido fundamental a la hora de comprenderlas como un rizoma que sobrevive en la interioridad de la memoria colectiva cultural. De tal forma, se podría llegar a concluir que la energía que desprenden los movimientos de la bailaora flamenca sería, en consecuencia, la evocación del goce trágico de las danzas dionisiacas de la Antigüedad pagana; la reminiscencia de la *catharsis* mediante la gramática corporal del baile flamenco.

Palabras clave: bailaora, ninfa, Aby Warburg, *Pathosformel*, Andalucía, Antigüedad.

Abstract

The following article deals with the analysis of the flamenco dancer archetype, taking as a reference the *Pathosformel*'s theoretical ideas developed by Aby Warburg. In that terms, an apparent equivalence has been supposed to outline between the andalucian figure and the classic nymph, therefore the study of moving images has been essential when it comes to understand them as a survivor rhizome in the interiority of the cultural collective memory. In such way, it could be concluded that the energy emitted by the movements of the flamenco dancer could be, consequently, the evocation of the tragic pleasure of the dionysian dances of the pagan Antique Age; the reminiscence of the *catharsis* through the corporal grammar of the flamenco dance.

Keywords: flamenco dancer, nymph, *Pathosformel*, Aby Warburg, Andalucía, Antique Age.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ANTÓN VALENCIA, M. (2023). La imagen de la bailaora flamenca y la fórmula del ‘pathos’ warburgiana. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 7-21.

No resulta indiferente a la mirada el hecho de que exista una similitud en los esquemas danzantes de la bailaora flamenca y la ménade griega. El gesto que revelan ambas figuras femeninas en movimiento es el punto de partida a la hora de entablar una correspondencia plástica para descubrir el alma y la pulsión de estas estampas. La curiosidad que despiertan las ejecuciones de las dos identidades nos lleva a disponer un vínculo antropológico entre ellas que, en esencia, no resulta baladí si se analizan, con detenimiento, las imágenes producidas a lo largo de la historia occidental, comprobándose así la exuberancia dramática que presentan.

En la Antigüedad clásica, tanto las ninfas como las ménades, adeptas de un éxtasis dionisiaco, danzaban de una forma desmesurada, elaborando un vocabulario gestual y corporal de una tragicidad abrumadora. Fue así, dentro del origen sagrado de sus danzas rituales, como se concibieron a estos seres mitológicos como el ideal clásico de belleza femenina (Fig. 1). Una visión de hermosura y erotismo que, de igual forma, comenzó a compartir el estereotipo costumbrista de la bailaora por mor de la observación y la recreación de tanto los espectadores como los artistas plásticos, debido a una inagotable búsqueda de lo exótico.



Figura 1. Zoan, A. (ca. 1500). *La danza de cuatro mujeres* [Grabado]. Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

En este contexto, el enfoque de la *pathosformel* se presenta como el mecanismo de análisis más adecuado a la hora de estudiar ambas figuras, ya que el propio Aby Warburg enfatizó en la fórmula del *pathos* como aquella potencia afectiva capaz de sobrevivir a lo largo de los tiempos y las generaciones.

Precisamente, uno de los focos de los estudios warburgianos se centraba en los aspectos motrices, presentados de forma trágica no solo en las artes figurativas, sino en manifestaciones como la danza, donde la acción emotiva se concentraba enérgicamente en el componente corporal. De tal forma, a la hora de analizar las disposiciones gestuales de ambas figuras, a lo que se atiende es, no a un simbolismo figurativo, afín a las teorías de Panofsky y dedicado a revelar el significado de las imágenes, sino a “un

simbolismo dinámico y energético” (Huberman, 2009: 163) que perdura en la memoria colectiva.

En las antiguas danzas orgiásticas del culto dionisiaco las ménades danzaban encarnando lo que Didi Huberman catalogó como la “gracia de lo terrible” y la “embriaguez del sufrimiento” (2009: 132). Es decir, personificaban un deseo desenfrenado que se traducía en una belleza sobrehumana, donde las contorsiones rítmicas de los cuerpos revelaban el estado extático y convulso en el que se encontraban sus protagonistas. En esencia, recreaban una atmósfera donde el *pathos* cobraba todo su significado.



Figura 2. Sargent, J. (ca. 1880). *El baile español* [Pintura]. The Hispanic Society of America (Nueva York).

Esta energía vital y pulsional de los cuerpos se halla, *a fortiori*, en algunas de las improntas gestuales de las bailaoras flamencas, como se muestra en la obra de John Singer Sargent (Fig. 2), donde una pincelada suelta, a la par que vibrante, revela la torsión motriz de las protagonistas, las cuales, como ninfas extáticas, se encuentran inmersas en un estado de frenesí y deleite. Es así como Sargent reproduce lo que, hasta el momento, se viene esbozando como una hipótesis formal; la supervivencia del gesto patético de las antiguas ménades griegas en las bailaoras, tomando como referencia el ámbito coreográfico, marcado por la pulsión erótica y la emoción trágica.

Este componente del *pathos*, de igual forma, se encuentra reunido en el *Panel 32 del Atlas Mnemosyne* del propio Aby Warburg, quien dispuso una serie de imágenes para explorar así el sentido de lo grotesco asociado a las iconografías de bailes populares renacentistas. En estas estampas gráficas y de cerámicas, se advierte una esencia monstruosa y excesiva que Warburg vinculó a la expresividad de la danza ‘*moresche*’¹. Es en este trabajo de análisis del teórico alemán donde comienza a vislumbrar la actual idea del cuerpo y del gesto patético como medio de expresión del ser humano. A través de los asuntos trágico-festivos.

Según Aby Warburg, estas fórmulas primitivas del *pathos* quedan fijadas en la memoria de la humanidad, resurgiendo como fósiles en movimiento a través de los gestos. Por ello mismo, al igual que el componente trágico-festivo de la Antigüedad pervivió en las danzas renacentistas, la complejidad orgánica de la bailaora se podría traducir en una supervivencia del goce patético de las ninfas y las ménades griegas, vista en las articulaciones corporales y en los esquemas gestuales que las tres comparten como expresión directa de sus pulsiones internas.

Estas representaciones formales, según las premisas warburgianas, yacen en el inconsciente de una cultura como si de símbolos fantasmales se tratasen, siendo esto mismo lo que el teórico alemán denominó como *Nachleben*, es decir, como la pervivencia de una potencia expresiva que resurge de los impulsos de los individuos a la hora de proyectar sus pasiones innatas e inconscientes. En relación a este planteamiento, el lenguaje corporal, por consiguiente, estaría vinculado con el afecto y la emoción subjetiva de quien lo expresa a través de sus movimientos.

Por ello mismo, la voluntad creadora del *pathos* en los asuntos trágico-festivos se formaliza en una serie de movimientos corporales que trascienden la mera estética, siendo concebidos como una “fórmula afectiva primitiva” (Huberman, 2009: 163).

Siguiendo la línea de investigación trazada por Alicia Navarro (2015) no resultaría atrevido establecer así un paralelismo formal entre estos personajes femeninos, ya que la misma defiende que no debemos olvidar que el baile flamenco nace como un baile de mujeres, o mejor dicho, nace del bailar de los cuerpos-femeninos, que, como en la

1 Término italiano referido a la danza popular inspirada en los árabes y que es equivalente al “baile de los bufzones”. En la misma, sus integrantes oscurecían sus rostros y se ataviaban con una serie de campanillas en las muñecas y los tobillos para simular, de tal forma, los ruidos de las armas. Parece ser que aludían a las pugnas existentes entre los cristianos y los árabes. Fue ampliamente difundida por Europa entre los siglos XV y XVI.

danza circular de las ninfas, era muy normal verlas en grupo o en parejas. Dicho de otro modo, la bailaora flamenca sería considerada como la *nachleben* de la ninfa clásica, ya que sus formas serpentinas y convulsas surgen del recuerdo inconsciente sobre lo dionísíaco, donde se halla tanto la belleza como el peligro, la fascinación y la agresividad. Es decir, el dramatismo extático de la vida (Fig. 3).



Figura 3. Saura, C. (2015). *Mónica de la Fuente y Lorena Martínez en los ensayos de “Flamenco India”* [Fotografía]. Centro Cultural La Malagueta (Málaga).

La danza: un enfoque antropológico

En términos generales, el baile, lejos de entenderse como una mera manifestación estética, se ha constituido desde los albores de la humanidad como un medio de expresión de la energía vital del ser humano, cargada de significación e historia. Es decir, como un fenómeno poético con el que los sujetos han transmitido corporalmente en el tiempo su interioridad y sus placeres. De tal manera, a través de la reunión de los gestos, los giros, las contorsiones, las oscilaciones... se configura una serie de signos representativos, de huellas, que conforman la identidad existencial de una civilización.

Siguiendo la vertiente teórica expuesta hasta el momento, el paradigma coreográfico podría interpretarse, según Aby Warburg, como un ritual antropológico capaz de

expresar en el tiempo la historicidad del ser humano. Es decir, la danza se comprendería como un fenómeno que sobrevive y alumbra la idea de cultura.

No obstante, las imágenes que se recrean, experimentan una incesante reinención de sus formas debido a las continuas alteraciones, olvidos, reapariciones, sublimaciones, etc., reapareciendo fantasmalmente mediante un juego de saltos temporales donde el inconsciente humano lleva a cabo un proceso de recuperación de sus memorias representativas en pos de adaptarlas a su contemporaneidad. Por esencia, estas mismas formas son catalogadas como anacrónicas.

Se descubre así el carácter cambiante de las distintas formas de expresión, lo que Paul Valéry denomina “el acto puro de las metamorfosis” (Huberman, 2006: 27), según el cual la danza, en su propia condición artística, es una manifestación que procede de la misma vida, de la acción dinámica del ser humano en el espacio y el tiempo.

Por su parte, Aby Warburg consideraba a estas representaciones como “un fenómeno antropológico total” (Huberman, 2009: 43), por lo que, indiscutiblemente asocia las representaciones artísticas-visuales con los asuntos fundamentalmente culturales. Como si de un vestigio en la memoria colectiva se tratase, los modelos divinos y paganos perdurarían poderosamente en el inconsciente de la sociedad como una fuerza creadora. Revelándose de una forma irracional como una energía visible.

Es así como Warburg justifica “la fuerza formativa para el surgimiento de los estilos” (Huberman, 2009: 78), ya que las imágenes, además de poseer historia, contendrían memoria y vida. Atendiendo así a estos planteamientos teóricos, se podría presentar el fenómeno del baile flamenco como una manifestación cultural de la condición humana, apreciando sus pasos, gestualidades y fórmulas expresivas como una evolución del virtuosismo de esquemas corporales pasados.

La mujer danzante sería comprendida, a la postre, como una mujer resurgida, cuyos gestos y rasgos perduran de una forma rítmica y vibrante a lo largo de los tiempos. Por lo que, según lo expuesto hasta el momento, es a partir de estas premisas conceptuales cuando surge el presente interés a la hora de relacionar la figura de la bailaora flamenca con los discursos primitivos de otras culturas y tiempos.

En su sinfín de braceos, giros y torneados, hay quienes, además, vieron vestigios de otras tradiciones, similitudes, conectando así la danza flamenca con los bailes orientales, por lo que las connotaciones exóticas y fantásticas se acrecentaron por añadidura. Según viajeros del Romanticismo como Teófilo Gautier, “las almeas moriscas siguen todavía hoy el mismo sistema; sus bailes consisten en las ondulaciones armoniosamente lascivas del torso, las caderas y los riñones, con torcimientos de brazos sobre la cabeza. Las tradiciones árabes se han conservado en los pasos nacionales, sobre todo en Andalucía” (Plaza, 1999: 516). Estos aspectos ondulantes, encarnados mediante la gracia femenina, fueron concebidos como medulares a la hora de establecer una correlación visual entre ciertos territorios artísticos y las circunstancias antropológicas de una cultura. Por lo que a la materialización de lo desconocido en la figura de la bailaora, se le sumó lo sugestivo y misterioso.

Como apuntó Bozal, “las costumbres son de naturaleza histórica: señalan tanto al pasado que se pierde cuanto a la novedad original que se impone. Una novedad que habla de una época nueva y que llama la atención sobre aquellos aspectos a los que es adecuado adaptarse, hacer propios” (1998: 139). Es por ello mismo que, tal y como se indicó al inicio de esta exploración, las improntas patéticas de una cultura sobreviven a través de los tiempos gracias a su potencia visual y rítmica, repensando y transformando sus formas de generación en generación.

La creación del arquetipo

Ciertamente, en España, una de las manifestaciones culturales más distinguidas es la del baile flamenco, cuya naturaleza inmaterial e interdisciplinar permite establecer una conexión directa entre la sociedad y su imaginario ancestral, tal y como se viene subrayando desde el principio de estas líneas. Se presenta como una estampa rítmica articulada en base a una amalgama de movimientos y signos atávicos que, partiendo de su condición efímera y transitoria, persigue la eternidad al acentuar con brío y cadencia las oscilaciones y cimbrados que sus tipos ejecutan apasionadamente.

En este sentido, se podría decir que las desorientaciones y complicaciones de la historia han orquestado una coreografía atemporal donde la sucesión de las fórmulas y gestos del pasado, sobreviven a las impurezas del tiempo para, de tal forma, conformar lo que se reconoce como el estereotipo cultural de “lo español”². De este modo, se hablaría de cultura y del arte flamenco en un sentido anacrónico.

Fue a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX, sobre todo con la corriente del Romanticismo, cuando el baile flamenco y sus elementos danzantes cobraron una gran significación en el imaginario occidental, gracias a los aspectos exóticos que en ellos se encontraban. A medida que siguió el siglo XIX, este esbozo comenzó a cristalizarse en un arquetipo “español”, gracias al acercamiento que las Exposiciones Universales ofrecían de las fiestas nacionales (Fig. 4).

Tal fue el auge que tuvo el paradigma flamenco que, al mismo tiempo que se obtenía cierta rentabilidad económica y comercial de estos espectáculos coreográficos, también se comenzaron a explotar las imágenes como un recurrente pretexto a la hora de crear nuevas propuestas artísticas, ya que el costumbrismo que emanaba de dichas escenas complacía las curiosidades de la sociedad moderna del momento.

2 En algunas ocasiones, se ha empleado esta vinculación de “lo flamenco” con “lo español” como consecuencia de la imagen estereotipada con la que el plano intelectual conoció a España a partir del siglo XIX. No obstante, es necesario recordar que el flamenco es un arte perteneciente a la idiosincrasia andaluza y no a la naturaleza de la propia España. Tal y como expresó el historiador del arte Ángel González, “lo español no debe confundirse con los españoles, ni mucho menos con «las cosas de España»”.



Figura 4. Ludovic Baschet. (1900). *L'Andalouse au temps des Maures. Les gitanes* [Fotografía]. París (Francia).

Uno de los motivos más recurrentes en el plano artístico fue el de la “flamenquería”³, por lo que gracias a la otredad y la fantasía de sus escenas, fruto de las connotaciones culturales y geográficas de la herencia hispanomusulmana, se contribuyó a la definición de una imagen estereotipada del folclore andaluz y a la gestación de un aparente sentimiento de identidad y pertenencia dentro de la cultura andaluza.

El sentimiento de curiosidad que desprendían estos bailes andaluces ante la mirada internacional se vio reforzado por el tratamiento pintoresco de las pinturas realizadas en el momento. Según Valeriano Bozal “las imágenes son pintorescas en los asuntos que representan tanto como en los lugares, indumentarias de los personajes, anécdotas, etc [...] Lo pintoresco agrada” (1998: 133). Si se trasladan estas palabras al presente estudio, el interés que despertaban estas escenas residía en la vivacidad de las formas representadas, en el frenesí, el garbo y la agitación de sus protagonistas, ya que estos temas, desconocidos hasta el momento, activaron la imaginación del público burgués. De tal forma, así es como se puso en alza un motivo que, hasta el momento, era catalogado como marginal.

Fue el propio Addison quien afirmó que “nuestros pensamientos hallan agitaciones y alivio a la vista de aquellos objetos que están siempre en movimiento y deslizándose de los ojos del espectador” (2005; 140). Por ello, según las ideas de Addison, la belleza de los asuntos se encontraba en el movimiento, pero también en lo diferente, en el reflejo de lo diverso (Fig. 5).

3 Término extraído de VIERA, M., *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2020, p. 252.



Figura 5. Sorolla, J. (1914). *Baile en el Café Novedades* [Pintura]. Banco Español de Crédito (Sevilla, España).

En consecuencia, la singularidad que la belleza y la sensualidad de la flamenca causaba en el público era fruto de estas poéticas sobre lo singular ligado a lo popular. Así pues, la fórmula plástica de la bailaora conmovió a un amplio sector de público europeo que, a través de su intelectualidad, encontraba en la expresión individual y danzante del ser humano la multiplicidad de imágenes vivas cargadas de gran virtuosismo. Es esta vida interior de las bailaoras andaluzas la que llamó también la atención de los artistas tanto nacionales como internacionales, quienes encontraban en «lo flamenco» los motivos formales y plásticos con los que experimentar en el plano creativo.

En este sentido, la belleza dinámica de la bailaora se presentaba como un arquetipo metamorfoseado; “andaluza y romana a la vez, flamenca y clásica, ninfa y *femme fatale*, diosa bacante, hada, ángel, encantamiento” (Borja-Villel, 2008: 118).

El síntoma de las imágenes, una forma de expresión humana

Todas estas imágenes serían entendidas como improntas capaces de emocionar al ser humano de generación en generación, fósiles en movimiento que perviven en la memoria tras superar las discontinuidades del tiempo (Huberman, 2009: 182). En este sentido, la *pathosformel* warburgiana se consideraría como un componente vital que sobrevive enérgicamente en el inconsciente colectivo a lo largo del tiempo.

Por ello mismo, a la hora de comprender la historia de las imágenes es fundamental prestar atención a la psicología de la propia expresión humana, ya que esta, según las premisas teóricas de la *Einfühlung*, es la que guía empáticamente las formas de representación en el arte. De este modo, en el siguiente estudio las fórmulas simbólicas del

pathos han sido consideradas como el producto resultante de la proyección sentimental y psicológica -de la *Einführung*- de parte de una sociedad cultural.

Según las afirmaciones del propio Theodor Lipps, “los movimientos son signos de expresión de los afectos” (1923; 102), proyectados desde nuestro interior. Esta proyección sentimental se revela de forma externa a través de los gestos, y estos, a su misma vez, son símbolos cargados de contenidos y significación. Las fórmulas del *pathos*, reflejadas a través de las imágenes en movimiento, son concebidas como los síntomas visibles de un gesto psicológico que perdura desde la Antigüedad (Fig. 6). Por consiguiente, es preciso afirmar que las imágenes poseen, en realidad, una innegable memoria al mantenerse en la interioridad del ser humano y conseguir aflorar externamente a través de una fuerza empática.



Figura 6. Emmanuel, M. (1896). *Ninfas danzantes* [Dibujo]. *La Danse grecque antique*.

Esta psicología de la expresión humana, cultural e histórica en su propia naturaleza, está sujeta a unos determinados motivos, ámbitos y procesos a la hora de esbozar las imágenes en movimiento, tanto la de la ninfa-ménade, como la de la bailaora. El motivo de la supervivencia de estas fórmulas expresivas es la fuerza psíquica contenida en los esquemas del deseo y la tragedia de las escenas dionisiacas; el ámbito, haría referencia al componente patético revelado a través de los gestos; y el proceso se comprendería a través de los rasgos pulsionales que sobreviven en las danzas desde la Antigüedad.

Es así como las imágenes en movimiento actuarían como síntomas del pasado, rescatándose de la memoria colectiva para constituirse como un medio de expresión de la sensibilidad cultural humana. De tal forma, el componente trágico, presente en la fuerza plástica y psíquica del baile flamenco, resurge como una forma anacrónica, a la par que sentimental. Como un síntoma de la memoria inconsciente capaz de revelar la sensibilidad interna de los individuos.

Llegados a este punto, cabría preguntarse, ¿por qué el ser humano recurre a las fórmulas del *pathos* de la Antigüedad cuando trata de expresarse emotivamente? La respuesta a ello se cristalizaría en la idoneidad del componente de «lo extremo» como muestra exacerbada de los sentimientos internos.

En este sentido, la figura trágica es puramente extrema, visceral, ya que se vincula íntimamente a las profundidades de la naturaleza pulsional (Huberman, 2009; 278). Por ello, cabe afirmar que la fórmula del *pathos* es una fórmula afectada que trata de exteriorizar plásticamente la psique y la pulsión interna del ser (Fig. 7).



Figura 7. Saura, C. (1994). *Manuela Carrasco en el rodaje de "Flamenco"* [Fotografía]. Centro Cultural La Malagueta (Málaga, España).

Esta extremosidad, o interioridad dramática, es lo que se denomina en el ámbito del flamenco como «*lo jondo*», lo profundo, donde mediante el compás, la bailaora señala, en la libertad de sus movimientos, algo muy íntimo y pulsional, y que exterioriza para transmitirlo al espectador. En otras palabras, mediante su gramática corporal, formulada en base a las contorsiones, retorcimientos de manos y brazos, torneados, agitaciones y miradas, se recrea la posibilidad de expresar toda una amalgama de sentimientos y emociones que logra conmover a los presentes. Así, es como se refuerza la idea de que el flamenco es un arte expresionista y sus improntas son puramente extremas. Es un ritmo donde el alma grita tanto como calla. La expresión de la algarabía con las bulerías, el dolor de las seguiriyas, la individualidad mediante las soleás o el alborozo de las alegrías, no son más que los estados con los que la bailaora recrea artísticamente su subjetividad interna.

Por ello mismo, la voluntad que se establece entre la esencia dionisiaca de los ceremoniales paganos y la proyección sentimental que inunda el baile flamenco, sería la de establecer una *catharsis*, una válvula de escape que, mediante la tragicidad abrumadora de sus movimientos, permita librar al ser mostrar sus deseos internos.

Y es que al sentido estético del baile flamenco sobre «lo extremoso» se le suma, como un componente más, «lo barroco». Según Eugenio D'Ors “el movimiento permanece, por naturaleza, fuera del campo de la razón; el movimiento es absurdo. Cualquier introducción del movimiento en el proceso de una obra humana exige, para realizarse, un abandono de la razón. La actitud barroca [...] desea fundamentalmente la humillación de la razón” (1993; 81).

Así, «lo barroco» contiene en su esencia el dinamismo de la espontaneidad y la veneración por la desmesura. Actúa como reflejo de la pulsión interna del ser. De este modo, «lo barroco» posee una esencia pagana y dionisiaca, patética, alejada de la racionalidad y lo normativo. Es sinónimo de movimiento y vitalidad. Por ende, esta expresividad se refleja en obras donde la bailaora flamenca aparece ejecutando toda una suerte de movimientos, a través de sus brazos, pies, manos y cabeza que realzan su figura cimbreante.

En esencia, el vigor plástico y psíquico del baile *jondo* se asocia a la corporeidad femenina, a las ondulaciones formales resultantes de su energía interna. Se podría demostrar así la simpatía de la tradición flamenca por la vertiente expresionista, anticlásica, en pos de reflejar el afecto y la vida interior del ser humano, es decir, sus sentimientos. Y, como forma de expresión cultural de esa pulsión interna, se descubre lo que Eugenio D'Ors llama *Barochus vulgaris*, asociado a las manifestaciones populares y del folklore a la hora de describir ese gusto por las formas del paganismo, la naturaleza caprichosa y el artificio (1993; 91), y que, de igual forma, se cristaliza en la potencia enérgica del baile flamenco y su ejecutora.

La bailaora flamenca, por ende, se podría decir que se presenta como un movimiento reminiscente de las antiguas ninfas y ménades. En palabras del propio Didi Huberman, “la bailaora se mueve virtuosa, con paradas de incomparable belleza [...] se disloca, pero logra que mirar su misteriosa condición corporal -trágica- se convierta en una experiencia rítmica inexplicable” (2006; 131). Los gestos que la bailaora ejecuta, en definitiva, son estados multiplicados en un mismo cuerpo, afectado por la esencia agonística de la melodía.

Es así como la supervivencia del gesto patético se reformula plásticamente desde los rituales paganos hasta en los ataques de histeria y en las danzas vernaculares. Las formas agitadas y pulsionales, por ende, se traducen en improntas reminiscentes que sobreviven a los olvidos y las latencias del tiempo. Si se trasladan estas premisas al paradigma del baile flamenco, estos movimientos están expresados desde el recuerdo y, en la bailaora, afloran a través de los gestos afectados. En definitiva, serían signos anacrónicos que sobreviven en el inconsciente de la humanidad como si de un vestigio en la memoria se tratase, rescatándose de las profundidades de la psique de una comunidad cultural en concreto.

Acorde a las teorías de Aby Warburg, las fórmulas del *pathos* son concebidas como improntas fósiles de la Antigüedad, aplicándose el término *Leitfossil* a la hora de referirse a la supervivencia psíquica y gestual de las mismas. Prueba de ello es el lenguaje

motor usado por la bailaora flamenca, mujer fósil, trágica y etérea que se revela en el momento del baile mediante un compendio de fórmulas expresivas barrocas determinadas por el componente dramático. La agitación de las vestimentas como prolongación extática de su ser, el garbo encendido de los gestos, la pulsión de los movimientos o la contorsión catártica de su cuerpo podrían ser concebidos como el recuerdo del alma latente de la Antigüedad encarnada en su propia figura. De tal forma, “mirar una imagen equivaldría a ver bailar todos los tiempos juntos” (Huberman, 2009: 320).

Por otro lado, en los antiguos ceremoniales paganos, a la hora de recrear esta potencia afectiva, tanto las ninfas como las ménades danzaban desmesuradamente elaborando un vocabulario gestual y corporal que lograban intensificar gracias a un elemento matérico; los accesorios animados⁴. La agitación de los tejidos y los cabellos reforzaba tanto el dramatismo ejecutado como la venustez presente en la figura, revelando una impronta etérea, siempre en movimiento. Lo mismo sucede con su equivalente contemporáneo, la bailaora flamenca, cuya gestualidad patética se ve reforzada no solo por el contorno de su cuerpo danzante, sino también por el movimiento de sus vestimentas, mediante los volantes y los flecos, encarnando el carácter volátil y orgánico de las figuras danzantes de la Antigüedad. En esencia, se refleja una mujer danzante de movimientos efímeros a la par que eternos, recreando un espectáculo conmovedor y agonístico; una coreografía misteriosa y pulsional donde sobrevive la impronta de la Antigüedad clásica (Fig. 8).



Figura 8. de Yepes, S. (2016). Sara Baras bailando en su espectáculo “Sueños”. [Fotografía]. Web Sara Baras.

4 Fue Alberti quien, en la época del Renacimiento, manifestó en su *De pictura* que las oscilaciones de los cabellos y el levantamiento de las vestimentas ofrecían cierta gracia a las figuras que se encontraban agitadas, por lo que era necesario disponer plásticamente ciertos elementos que movieran, como si de un soplo se tratase, los paños de las ninfas. Fiel reflejo de ello es la obra de Boticelli, *La primavera*, donde la colocación angular de un Céforo en la composición ayuda a conservar visualmente el movimiento fugaz de las Tres Gracias.

De tal modo, la fisicidad expresiva, y extremosa, de la bailaora flamenca es entendida como una fuerza reminiscente. Es entonces cuando el susurro de las épocas pasadas brota desde el interior de una sociedad cultural mediante la creación de una impresión psíquica y corporal nueva. Las formas simbólicas del baile flamenco, por consiguiente, serían el resultado de una serie de transformaciones del espíritu pagano y mitológico. La proyección coreográfica de la bailaora, en consecuencia, resultaría ser, atendiendo a la mirada de quien contempla, un espectáculo sentimental donde el componente carnal y pulsional, esconde, sencillamente, un halo divino y eterno.

Conclusión

Mediante este cuerpo teórico y formal es como se ha pretendido exponer el motivo principal que atañe al paralelismo formal existente entre ambas figuras femeninas, incidiendo en la importancia del componente extremoso y sentimental como iniciador de la reminiscencia. Ello posibilita las futuras investigaciones que se podrían realizar, no solo sobre el propio campo del baile sino, además, en otras manifestaciones artístico-culturales donde el componente patético sobresalga, generando así un sentimiento de identidad y pertenencia, tal y como es el caso de la relación del flamenco con el contexto andaluz.

Un factor muy importante y que puede contribuir, en gran medida, a profundizar en los estudios de este campo es la actual corriente del *mainstream*, ofreciendo un enfoque más actualizado y experimental de las prácticas artístico-culturales del flamenco para poder acercarlo a nuevos sectores de la sociedad globalizada. Abrir así nuevas vías de investigación sobre diversas experiencias estéticas que demuestren la preferencia cultural de los sujetos por ese componente de lo extremoso.

Ahondar en la naturaleza del baile flamenco como evocación de los rituales dionisíacos, es un reto que, aún, puede seguir formalizándose, dependiendo de la voluntad de los teóricos, por lo que, en este caso, la empatía que el sujeto andaluz mostraría hacia el paganismo de la Antigüedad, de forma inconsciente, debe ser planteada como una fuerza creadora de su estilo. Como un punto de partida a la hora de renovar los discursos estéticos y antropológicos sobre el fenómeno cultural del flamenco. Por ello mismo, en estos casos, donde el componente identitario y sentimental entra en juego, el arte debe contemplarse teniendo en cuenta la potencia interior del ser. Superviviente ante las impurezas del tiempo.

Bibliografía

Álvarez Molina, S. (2006). París: “mecenás” del flamenco finisecular. En Bruña Cuevas, M. (coord.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Antacli, P. (2019). *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso.
- Borja-Villel M. J., (dir.). (2008). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bozal, V. (1998). *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16.
- Didi-Huberman, G. (2006). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Edit. Abada.
- D'Ors, E. (1993). *Lo Barroco*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Lipps, T. (1923). *Los fundamentos de la estética*. Madrid: Edit. Daniel Jorro.
- Michaud, P-A. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: UNA Editorial.
- Murga Castro, I., (edit.). (2017). *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Navarro, A., “El animalismo en el viento que sopla. En busca del gesto de la (pos)ninfa warburgiana, entre rizoma de imágenes animalistas y flamencas. Feminismo expandido”. Disponible en: <http://www.pieflamenco.com/el-animalismo-en-el-viento-que-sopla-en-busca-del-gesto-de-la-posninja-warburgiana-entre-rizoma-de-imagenes-animalistas-y-flamencas-feminismo-expandido/> [Consulta: 09-05-2021].
- Romero, P. G., “El gesto primordial”. *El País*. 14-12-2010. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/12/14/cultura/1292281207_850215.html [Consulta: 02/05/2021].
- Valéry, P. (2016). *Filosofía de la danza*. Madrid: Casimiro.
- Viera, M. (2020). *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Noticias inéditas sobre cinco plateros compostelanos desconocidos: Esteban Montero, Alejandro Bermúdez, Andrés Legrande, Jesús Paz e Isolino del Río

Unpublished news about five unknown Compostela silversmiths: Esteban Montero, Alejandro Bermúdez, Andrés Legrande, Jesús Paz and Isolino del Río

ANA PÉREZ VARELA  0000-0001-7195-1565

ana.perez.varela@usc.es

Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 15 de septiembre de 2022 · Aceptado: 12 de diciembre de 2022

Resumen

La platería, pese a ser una de las disciplinas que configuraron el sistema de artes y oficios de Santiago desde la propia fundación de la ciudad en los inicios del siglo IX, no ha sido estudiada de forma decidida por la historiografía gallega. Nuestra investigación se centra en las fuentes documentales que nos permiten comprender el desarrollo de este arte, especialmente desde un enfoque biográfico y atendiendo a la importancia de los artistas en la Compostela de su época. En este artículo exploramos el contexto del tránsito del siglo XIX al XX desde la prensa histórica a través de cinco plateros desconocidos hasta ahora, dando cuenta de noticias entre las que hemos encontrado las descripciones de suntuosas piezas perdidas que certifican la variedad y calidad de sus trabajos e importancia de sus destinatarios.

Palabras clave: Platería; plateros; Santiago de Compostela; siglo XIX; prensa histórica.

Abstract

Silversmithing, despite being one of the disciplines that shaped the system of arts and crafts of Santiago since the foundation of the city at the beginning of the ninth century, it has not been studied decisively by Galician historiography. Our research focuses on documentary sources that allow us to understand the development of this art, especially from a biographical approach and attending to the importance of these artists in the Compostela of their time. In this article we explore the context of the transition from the nineteenth to the twentieth century from the historical press, through five silversmiths unknown until now, and news among which we have found the descriptions of sumptuous lost pieces that certify the variety and quality of their works and importance of their customers.

Keywords: Silversmithing; silversmiths; Santiago de Compostela; nineteenth century; historical press.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Pérez Varela, A. (2023). Noticias inéditas sobre cinco plateros compostelanos desconocidos: Esteban Montero, Alejandro Bermúdez, Andrés Legrande, Jesús Paz e Isolino del Río. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 23-42.

Introducción

Este artículo recoge todas las noticias que hemos conseguido hallar de cinco nombres de plateros hasta ahora prácticamente desconocidos: Esteban Montero Segade, Alejandro Bermúdez Rodríguez, Andrés Legrande Fuentes, Jesús Paz Regidor e Isolino del Río Areosa. Estos cinco nombres han sido mencionados de forma anecdótica en las fuentes publicadas hasta ahora. En nota al pie en cada uno de los nombres de los apartados, recogemos todas las menciones a los plateros llevadas a cabo por la historiografía que, como observará el lector, han sido escasas y muy escuetas. Se deben principalmente a textos de dos naturalezas. Por un lado, los de tipo *diccionario*, como los de Couselo Bouzas (1932) o Bouza Brey (1962), quienes mencionaron a algunos de estos plateros ubicándolos normalmente en uno o varios años concretos en los que tuvieron noticias de ellos. Por otro lado, en los textos de tesis y tesis de licenciatura de voluntad catalográfica, que a modo de inventarios listaron el patrimonio mueble de arciprestazgos y comarcas, han aparecido de manera frecuente algunos de estos nombres bien en la documentación parroquial, o en las propias marcas de la plata donde en algunos casos se punzonan bien visibles los apellidos de los mismos.

Para conocer más sobre estas figuras hemos acudido principalmente a dos tipos de fuentes inéditas. En primer lugar, la documentación del Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS), que comprende el archivo municipal, donde hemos podido trabajar con el registro civil y hemos hallado las partidas de nacimiento de varios de ellos o de sus hijos, así como sus matrimonios, lo que nos ha permitido reconstruir algunos de sus árboles genealógicos más inmediatos, descubriendo en algunas ocasiones relaciones de parentesco político con otros plateros.

En segundo lugar, hemos acudido a la prensa histórica como fuente hasta ahora inexplorada en el estudio de la platería de Galicia, que alberga una enorme cantidad de información al respecto. El vaciado de más de treinta periódicos de ámbito gallego y especialmente compostelano, durante las décadas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX nos ha permitido conocer una cantidad de noticias alusivas a los plateros de Santiago que supera el millar. En este artículo ordenaremos cronológicamente aquellas noticias relativas a estos cinco artífices en concreto, dando cuenta de datos tan importantes como la hechura y descripción de piezas perdidas realizadas para personajes muy importantes de la época, la ubicación y disposición de sus obradores, su participación en exposiciones, el trabajo conjunto o colaboración de dos o más plateros, sus relaciones familiares y sociales, su participación activa en la sociedad santiaguesa, y por último, aquellas relativas a sus muertes y entierros que constatan la importancia que los plateros tuvieron en Compostela. Entre ellas sobresalen además los anuncios comerciales, donde los propios plateros detallan sus especialidades de género.

Esteban Montero Segade (†1890)¹

Desconocemos la fecha de nacimiento de este platero, pero sí su matrimonio con Vicenta Bermúdez², hija del platero Andrés Bermúdez, familia de plateros a quien corresponde el epígrafe posterior.

La primera obra de la que tenemos noticia en prensa de este platero es un cuadro de plata sobredorada representando a Santiago Apóstol en la Exposición Regional organizada por la Real Sociedad Económica en Compostela en 1875³, y que creemos que se corresponde con la tipología de un cuadro de ofrenda⁴. Hemos confirmado la noticia acudiendo al catálogo de la exposición, donde se certifica la obra “un cuadro oval y en su centro un Santiago Apóstol a caballo, de plata”, y el premio que recibió, la medalla de bronce (El Diario, 1875: 27).

Aunque son pocas más las noticias sobre el platero, una nos llama la atención en concreto, pues hemos podido relacionarla con la obra conservada en la actualidad. En 1875, la revista *Galicia Diplomática* dedicó un reportaje a una miniatura del altar mayor de la Catedral —obra barroca del platero salmantino Juan de Figueroa (Taín Guzmán, 1998)— realizada por Montero. De ella, según la prensa, llamaba la atención “el minucioso trabajo de cincel y filigrana de los pequeños frontalitos y la diminutiva y elegante custodia sobredorada, donde el artista no omitió siquiera el manojito de claveles que suelen colocarse en el remate”. También se indica que “la curiosa alhaja, digna de ser adquirida y conservada con cariño por los recuerdos históricos que despierta y por mérito de su ejecución”, se encontraba adosada a una repisa con balaustrada de hueso realizada por Enrique Fernández, y protegida por un fanal de cristal⁵. La misma obra se vuelve a mencionar diez años después como expuesta en un establecimiento de la rúa do Vilar, causando gran admiración, y creemos se adjudicó en una subasta coincidiendo con las fiestas del Apóstol, a juzgar por otras noticias⁶.

No hemos hallado referencia al resultado de dicha adjudicación, pero en todo caso, la pieza fue a parar al Museo de Pontevedra, donde se conserva actualmente (Fig. 1). El altar, de 42,3 cm de altura por 31,5 cm de anchura, se monta sobre una base de madera moldurada. Tal y como relata la prensa, presenta una fina balaustrada de hueso, aunque

1 Bouza Brey (1962: 16) lo mencionó como platero del siglo XIX; Tilve Jar (1986: 837 y 859) recogió la hechura de la cruz de pendón de Santo Adrián de Vilarinho en 1799 por parte de un Esteban Montero, pero por cronología, debió ser tu abuelo; y Villaverde Solar (2000: 273) documentó la hechura de un cáliz, un ostensorio y un crucifijo para la iglesia de Santa María Magdalena de Ponte Ulla en 1816. Ninguno de estos autores conocía datos sobre el platero.

2 Así lo confirman las partidas de nacimiento de sus cinco hijos: AHUS. Registro Civil. Bautizados, 1855 (AM 749), reg. 535; 1857 (AM 751), reg. 822; 1859 (AM 753), reg. 747; 1862 (AM 756), reg. 35; 1864 (AM 758), reg. 5; 1865 (AM 759), reg. 710; y 1867 (AM 761), reg. 207.

3 *El Ejemplo: Diario de la Coruña*, 13-VIII-1875: 2.

4 Estas piezas suelen ser pequeños cuadros de madera con relieves de plata del Apóstol que generalmente presentan la iconografía de Santiago peregrino o a caballo en la batalla de Clavijo. Servían al propósito de intercambio de regalos diplomáticos con ciertas personalidades nobiliarias, eclesiásticas y del gobierno civil, en especial cuando venían a presentar la ofrenda nacional al Apóstol el 25 de julio o el 28 de diciembre, día de su Traslación. Véase Pérez Varela (2020: 100-105).

5 *Galicia Diplomática*, 11-III-1883: 264.

6 *Gaceta de Galicia*, 27-VII-1885: 2, 29-VII-1885: 3, 5-VIII-1885: 3, 6-VIII-1885: 3 y 10-VIII-1885: 3.

ya no conserva el mencionado fanal de cristal. El altar está reproducido de forma minuciosa, con un uso de la filigrana que no es habitual encontrar en piezas compostelanas conservadas. Gracias a esta pieza y otras de ostentación civil, que hemos hallado también gracias a la prensa, hemos podido constatar que en Compostela siguió empleándose esta técnica preciosista. El altar presenta los pequeños detalles sobredorados, como los candeleros y candelabros del altar, la esclavina y aureola del apóstol sedente, el dios padre de la Gloria, el entablamento, y otros pequeños elementos decorativos. Sin duda se trata de una pieza excepcional que responde al tipo de obras civiles de gusto historicista, entre las que también contamos reproducciones del Pórtico de la Gloria, de la fachada occidental de la Catedral o de la urna de los restos del Apóstol.



Fig. 1. Esteban Montero. *Altar mayor de la Catedral de Santiago* (1875). Museo de Pontevedra. Fotografía de la autora.

Alejandro Bermúdez (†1924)⁷

Conocemos la partida de matrimonio del platero con Dolores Montero, precisamente, la hermana del platero Esteban Montero al que corresponde el epígrafe anterior, y quien ya se había casado a su vez con Vicenta Bermúdez, hija de Andrés Bermúdez y por lo tanto de la misma familia de plateros⁸. Esta relación de parentesco político entre ambas familias, por doble vía, también era ignorada hasta ahora. En su esquila se mencionan tres hijos, Alejandro, Alfonso y Juan, pero cuatro hijas políticas, por lo que hubo de tener un hijo más, ya fallecido⁹. Hemos hallado un José Bermúdez Montero, alumno de Derecho entre 1885 y 1891, que creemos ese hijo¹⁰. En la misma esquila aparece mencionada como viuda Peregrina González Montero, lo cual en principio nos llamó la atención. Asimismo, al buscar a sus hijos Alejandro y Juan, que fueron médicos, aparecen apellidados Bermúdez González y no Bermúdez Montero¹¹. Lo más lógico es pensar que se casó con Dolores Montero, con quien tuvo a José, y en segundas nupcias con Peregrina González, con quien tuvo a Alejandro y Juan. Sobre Alfonso no tenemos más datos, así que no sabemos en cual de los dos matrimonios ubicarlo. En todo caso, no deja de sorprendernos que su supuesta segunda mujer también tenga el apellido Montero, pudiendo ser incluso, prima de su primera mujer.

Hemos hallado alguna referencia relativa a este platero, pero más allá de su cargo de fiel contraste, siendo nombrado en 1901 para sustituir a Manuel Aller¹², y su aparición en una suscripción para regalarle un bastón al rector universitario Jacobo Gil Villanueva¹³, el resto de noticias sobre el platero son relativas a su entierro y sus cabos de año¹⁴.

Los periódicos recogen su muerte en 1924 a los setenta y siete años, por complicaciones cardíacas. Gracias a estas noticias podemos constatar lo querido que fue en la ciudad, habiendo sido también concejal del Ayuntamiento; la ubicación de su obrador en la praza das Praterías, lugar donde habitualmente se situaron los plateros compostelanos; y su cargo como administrador del convento de Santa Clara. Gracias al Archivo Municipal, también hemos sabido que su hermana Dolores fue monja en dicho centro, lo que quizá facilitó su acceso al puesto¹⁵. En su entierro recogieron las cintas Luis Blanco Rivera, rector de la universidad, el director de la Escuela de Artes y Oficios, Heliodoro Gallego, y otras importantes personalidades:

7 Bouza Brey (1962: 16) recogió en su lista de plateros decimonónicos a tres Bermúdez, indicando el año de los que tuvo noticia: Alberto (1844), Vicente (1844) y Alejandro (1899); y Villaverde Solar (2000: 318) documentó el arreglo del viril de San Miguel de Sarandón en 1906.

8 Vicenta Bermúdez y Alejandro Bermúdez no eran hermanos. Vicenta era hija del platero Andrés Bermúdez, mientras que Alejandro lo era del abogado Domingo Bermúdez, pero es muy posible que fuesen primos. AHUS. Reg. Civil. Matrimonios, 1843 (AM 766), reg. 4.

9 *El Compostelano*, 11-II-1924: 3.

10 AHUS. Expedientes personales, 1885-1891 (FU 129), exp. 2.

11 AHUS. Expedientes personales, 1872-1879 (FU 128), exp. 26 y 1911-1918 (FU 128), exp. 25.

12 *Gaceta de Galicia*, 16-IV-1901: 4.

13 *Gaceta de Galicia*, 16-VII-1904: 3.

14 *El Compostelano*, 9-II-1925: 2 y 9-II-1926: 2.

15 AHUS. Expedientes personales, 1885-1891 (FU 129), exp. 2.

En sus primeros tiempos estuvo dedicado al ramo de orfebrería, teniendo su taller en las Platerías. Fue concejal del Ayuntamiento de Santiago, en el que se distinguió por el cariño que tuvo a los asuntos del Municipio en el tiempo que llevó en aquella casa, en la que trabajó con entusiasmo. Era en la actualidad administrador de las monjas de santa Clara, las que lo consideraban, por el celo e interés con que miraba los bienes de la Comunidad. Se le parecía siempre por su honradez, que era una de las condiciones que más le distinguían y su muerte es muy sentida¹⁶.

Andrés Legrande Fuentes¹⁷

Andrés Legrande Fuentes fue el segundo hijo del matrimonio de Celestino Legrande, con Manuela Fuentes¹⁸. En 1882 se señala a este platero como premiado en el certamen de Artes y Oficios organizado por la Real Sociedad Económica el año anterior¹⁹, al que presentó joyas sin especificar²⁰. En la Exposición Regional organizada por el mismo organismo en 1885, coincidiendo con el Año Santo Especial, expuso un “altorrelieve en plata con las armas de España y un cuadro en bronce con los atributos de la Sociedad Económica” realizado conjuntamente con Eduardo Rey²¹. A pesar de nuestros esfuerzos por encontrar dicha obra en la sede actual de dicha Sociedad, no parece haberse conservado.

Más interesante resultan las referencias hechas a su obrador o trabajo como platero, como por ejemplo, la que lo señala como una tienda donde se pueden comprar recuerdos para turistas:

Se nos figura que prestamos un gran servicio a forasteros indicándoles dónde pueden comprar objetos y regalos, como recuerdo de las fiestas del Apóstol. En la platería de D. Andrés Legrande, situada en la esquina del Riego de Agua, número 4, se venden efigies del Santo Apóstol, medallas, joquetes, cuadros y otra multitud de objetos, acomodados a todas las fortunas. Venir a Santiago y no visitar la platería de Andrés Legrande es un olvido imperdonable²².

La prensa también recoge los traslados de su obrador, como en 1893 de rúa do Rego de Agra a rúa do Vilar, 4: “donde se hace todo género de trabajos de joyería y platería, se graba metales, se esmalta de todos los colores, se engastan piedras, se dora y platea, se compone toda clase de objetos de oro y plata, por difícil que sea su compostura a

16 *El Compostelano*, 11-02-1924: 2-3 y 12-II-1924 y *El Pueblo Gallego*, 13-II-1924: 6 y 14-II-1924: 6.

17 Bouza Brey (1962: 16) lo ubicó a finales del siglo XIX. Tilve Jar (1986: 264, 813 y 858) recogió dos trabajos en la zona de Arousa llevados a cabo por Legrande: la hechura de una cucharilla de plata y el dorado de un cáliz en San Ciprián de Vilanova de Arousa en 1901 y la composición del dorado y el viril en San Miguel de Catoira en 1905. Por su parte, Villaverde Solar (2000: 296) documentó la hechura de una corona de metal y potencias para el Niño y la Virgen del Rosario en la iglesia de San Fiz de Sales en 1885-1889.

18 AHUS. Rexistro civil. Bautizados, 1851 (AM 745), reg. 684.

19 *Gaceta de Galicia*, 26-I-1882: 3.

20 *El Independiente*, 1-VIII-1881: 2-3.

21 *El Ciclón: periódico satírico*, 1-VIII-1885: 2.

22 *Gaceta de Galicia*, 24-VII-1890: 3.

preciosa, se compra oro y plata”²³. En 1897 el obrador vuelve a cambiar de lugar: “a la acera de enfrente, esquina de la casa del señor deán”²⁴.

En 1914 se documenta la construcción de una corona para Santa Baia de Araño. De ella se indica que “está admirablemente cincelada, y tanto el trabajo como la pureza de su estilo (renacimiento) patentiza una vez más el gusto artístico y la maestría del señor Legrande, que tiene preferente disposición para todos estos trabajos de orden religioso”. No tenemos más detalles sobre a qué figura iba destinada, pero en la iglesia se conserva actualmente una corona para la Virgen de los Milagros, de plata y piedras engastadas, que lleva precisamente la inscripción de dicho año, con lo que creemos que se trata de ésta²⁵.



Fig. 2. Andrés Legrande. Corona de la Virgen de la Medalla Milagrosa (1914). Parroquia de San Fernando, Santiago de Compostela. Fotografía de la autora.

23 *Gaceta de Galicia*, 16-VI-1893: 3, 1-VII-1893: 3 y 11-VII-1893: 3.

24 *El pensamiento gallego*, 26-IV-1897: 3, 11-V-1897: 3, 13-V-1897: 3 y 18-V-1897: 3.

25 La pieza está grabada además con la frase “Donativo de don José Martínez Ces. Año de 1914. Santa Eulalia de Araño”.

En el mismo artículo se hace referencia a la corona de la Virgen de la Medalla Milagrosa del Hospital Real de Santiago, anterior, y también de su autoría (Fig. 2). A raíz de ambas obras, se le indica como una especie de “platero oficial” de las coronas de las Vírgenes de dicha advocación de los centros de las Hijas de la Caridad, siendo obra de Legrande: “todas las coronas y rayos de las Milagrosas que se veneran en los establecimientos donde prestan sus servicios las meritísimas Hijas de la Caridad, tanto en esta ciudad como en pueblos inmediatos”²⁶. Desde el pasado año de 2021 la talla de dicha Virgen se custodia en la parroquia de San Fernando de Santiago, donde pudimos observar la pieza, que todavía ostenta la gran aureola a la que se refiere la noticia —ya que la pequeña corona imperial línea forma parte de la propia talla—. La obra es una original composición de estilo neogótico compuesta por un halo de doce largas potencias rematadas en las estrellas, que alternan con picas caladas, formadas por ces rococós enfrentadas y acogiendo en cada una interior un adorno floral. La pieza es un ejemplo de la preocupación por el preciosismo y la delicadeza en este tipo de joyas marianas, a las que la historiografía del arte jamás ha prestado atención, y que suponen un variado catálogo de técnicas de orfebrería, engaste de pedrería y exquisitos motivos decorativos.

Tenemos numerosas noticias que certifican la importancia del platero en la Compostela de su época, participando activamente en colectivos y asociaciones, así como en el sufragio de obras y homenajes públicos, muy frecuentes en la época. Fue miembro y vice-secretario del Orfeón Valverde²⁷, e integrante de la Asociación de Caza y Pesca²⁸. Participó en las suscripciones organizadas por la Junta Diocesana²⁹; donó “una imagen del Sagrado Corazón de Jesús de metal blanco” para contribuir a la kermesse de las fiestas del Apóstol en favor de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados³⁰; y “un estuche con trinchante de plata” para la tómbola benéfica de la Mutua de Señoras³¹; contribuyó a los donativos recaudados por la Unión Protectora de Artesanos para las Casas de Obreros en 1907³²; a la suscripción del Casino de Santiago para homenajear a Casimiro Torre con motivo de su nombramiento como presidente de la Diputación³³; y a la propia para el homenaje a Martín de Herrera³⁴. También sabemos que fue organizador de las suscripciones para la construcción de una vía de Ferrocarril³⁵. En 1910 aparece entre los firmantes de una petición elevada a García Prieto quejándose de la política anticatólica del gobierno³⁶.

26 *El Correo de Galicia*, 2-XII-1914: 2.

27 *Gaceta de Galicia*, 24-XI-1890: 2.

28 *Gaceta de Galicia*, 2-V-1899: 3.

29 *Gaceta de Galicia*, 30V-1900: 3.

30 *El Correo de Galicia*, 22-V-1906: 2.

31 *Diario de Galicia*, 4VII-1916:1 y *Gaceta de Galicia*, 5-VII-1916: 2.

32 *Gaceta de Galicia*, 24-VIII-1907: 2.

33 *El Correo de Galicia*, 12-II-1913: 2.

34 *Diario de Galicia*, 7-XI-1915: 3 y *Boletín del Arzobispado de Santiago*, 30-V-1916: 235.

35 *El Correo de Galicia*, 18-III-1907: 2.

36 *Diario de Galicia*, 28-VII-1910: 1.

Además, son de destacar algunos detalles sobre sus hermanos que nos ha proporcionado la prensa. A Celestino Legrande se le menciona como joyero en 1889³⁷, y a Antonio como constructor de coronas residente en Barcelona, premiado en la Exposición Industrial de Madrid (1902)³⁸ y en la Exposición Regional de Santiago (1909), donde obtuvo la medalla de oro³⁹. La revista *Vida Gallega* recoge la fotografía de su instalación en dicha muestra, formada por “coronas, flores y objetos artísticos de metal para la electricidad”, indicando que “allí [en Santiago] ha pasado muchos años de su juventud en el Bazar del Villar, donde conquistó grandes simpatías que todo el pueblo de ahora admiró en la Exposición sus trabajos”⁴⁰.

Sus hermanas también estuvieron relacionadas con las artes decorativas. Concepción y Mercedes obtuvieron una medalla de plata en la categoría de “bordado en blanco” de las Escuelas de la Real Sociedad Económica en 1889⁴¹. La segunda también se menciona ayudando a Aurora Cancela, hija del pintor Juan José Cancela del Río, a bordar un estandarte para el Centro Gallego de la Habana en 1892, realizado conjuntamente con el platero Miguel Bruzos⁴².

Jesús Paz Regidor (†1951)⁴³

Jesús Paz nació en 1861, siendo hijo del sastre José Paz y Manuela Regidor⁴⁴. La primera mención en prensa a este platero lo señala como uno de los artistas que obtuvieron un diploma en la Exposición de Artes e Industrias organizada por la Sociedad Económica en 1881⁴⁵. Las siguientes, de 1896, se refieren a su célebre Pórtico de la Gloria, obra que vendría a unirse a la moda historicista de reproducir obras de arte singulares en miniatura que ya hemos constatado con el altar de Esteban Montero. Hemos hallado un relieve del Pórtico de la Gloria montado sobre fondo de terciopelo en la colección de Patrimonio Nacional, que fue obsequiado a Alfonso XIII en su visita real en 1904⁴⁶. Aunque las noticias no detallan si la obra de Paz fue un relieve de este tipo, habituales en Compostela como cuadro de ofrenda, o una reproducción de bulto redondo, como el caso del altar de Esteban Montero, a continuación explicaremos por qué pensamos que esta obra conservada en Madrid es la del platero. En todo caso, la obra fue presentada a la importante exposición de Industrias Artísticas de Barcelona de 1896, ciudad hasta la que viajó Jesús Paz comisionado por el Ayuntamiento de Santiago. En la misma no-

37 *Gaceta de Galicia*, 19-IX-1896: 2.

38 *La Correspondencia Gallega*, 10-VI-1902: 2.

39 *Gaceta de Galicia*, 6-XII-1909: 2.

40 *Vida Gallega*, 1-XII-1909: 35.

41 *Gaceta de Galicia*, 29-VII-1889: 2 y *Revista de la Sociedad Económica de Amigos del País*, 20-IX-1889: 6.

42 *El Lucense*, 13-IV-1892: 2 y *Gaceta de Galicia*, 19-IV-1892: 1.

43 Bouza Brey (1962: 16) lo ubicó a finales del siglo XIX. Villaverde Solar (2000: 151) lo documentó en relación al arreglo de la cruz de Santa Baía de Cira en 1927. Por lo tanto, hasta ahora no teníamos noticia de ninguna pieza del platero.

44 AHUS. Registro civil. Bautizados, 1861 (AM 755), reg. 629.

45 *Gaceta de Galicia*, 26-I-1882: 3 y *Revista de la Sociedad Económica de Amigos del País* 20-II-1882: 10.

46 Agradecemos enormemente a Amelia Aranda (Patrimonio Nacional) por su amabilidad y su ayuda para localizar dicha pieza.

ticia se da cuenta de que formaba parte del obrador del platero José V. Lorenzo como oficial⁴⁷. En el catálogo de la exposición barcelonesa aparece la entrada: “La Gloria de la Catedral de Santiago de Galicia, 30.000 pesetas” (Thomas, 1896: 160), sin más información. Es de destacar su participación en esta muestra, ya que la práctica totalidad del resto de artífices son catalanes.

En 1897 se da cuenta de “unas preciosas y bien acabadas medallas del Sagrado Corazón de Jesús, que seguramente llamarán la atención de los inteligentes por la perfección y delicadeza con que están ejecutadas”, realizadas por Paz⁴⁸. De hecho, creemos que debió ser especialista en medallas, ya que en los Anuarios de Comercio de la Biblioteca Nacional de Madrid, que recogen a los plateros compostelanos activos en la época, se le menciona como único integrante en la categoría de “Fábrica de Medallas” en Santiago⁴⁹, profesión que no hemos vuelto a encontrar en ninguna otra época o asociada a ningún otro platero.

Lo más interesante es que en 1904 realizó unas medallas con la efigie del rey Alfonso XIII para conmemorar su visita real del Año Santo, y las puso a la venta en su tienda con la opción de personalizar los reversos:

[...] un trabajo delicadísimo que recuerda a aquél de que también es autor (Pórtico de la Gloria en miniatura), y por el que fue premiado con la medalla de Alfonso XII. Nos referimos a las medallas de plata que puso a la venta y que es un trabajo acabadísimo por el exacto parecido y la delicadeza en la ejecución. El busto del rey se destaca en la lámina de oxidada plata, de un modo muy artístico, y alrededor tiene la siguiente inscripción: ‘Alfonso XIII, rey de España. Visita regia a Santiago de Compostela. 1904’. En el reverso puede grabarse lo que se desee alusivo a dicha fiesta⁵⁰.

El mencionado relieve del Pórtico de la Gloria de Patrimonio Nacional (Fig. 3) presenta en la parte superior dos medallas, siendo una de ellas la referida de Alfonso XIII con dicha inscripción. La otra medalla presentaría uno de los posibles reversos con el que el platero cincelaba las medallas, en este caso una batalla de Clavijo, para la que se ha escogido una iconografía con gran tradición en Compostela, la diseñada en 1774 por el escultor José Ferreiro para el tímpano del Pazo de Raxoi en la plaza del Obradoiro, modelo que fue empleado por otros plateros en sus obras (Pérez Varela, 2020: 221). Creemos, por lo tanto, que la obra conservada en Madrid es el Pórtico de la Gloria premiado en Barcelona, o una reproducción del mismo, que el platero regaló al rey en su visita a Compostela conjuntamente con su medalla mencionada.

47 *El Regional*, 3-VII-1896: 2, *Gaceta de Galicia*, 5-VII-1896: 1, 24-III-1896: 2 y *El Eco de Santiago*, 18-III-1936: 3 y 31-III-1936: 3.

48 *El Pensamiento Gallego*, 6 de febrero de 1897, p. 2; y *El Lucense*, 15 de febrero de 1897, p. 3.

49 *Inventario Bailly-Baillièrre-Riera* (REVMICRO/1142), 1912, rollo 3: 2388-2391; 1915, rollo 11: 2430-2431; 1916, rollo 16: 2648-2651; 1917, rollo 21: 2690-2691; 1918, rollo 26: 2836-2837; 1919, rollo 31: 2942-2943; 1920, rollo 36: 3053-3054; 1921, rollo 42: 3037-3074; 1922, rollo 47: 3036; 1923, rollo 52: 3123; 1924, rollo 58: 3135; 1925, rollo 64: 3180-3181; 1926, rollo 69: 3465-3466; 1927, rollo 76: 3589-3590; y 1928, rollo 82: 3778-3779.

50 *Gaceta de Galicia*, 20-VII-1904: 2 y *El Regional*, 22-VII-1904: 2.



Fig. 3. Jesús Paz. *Pórtico de la Gloria* (1904). Colección de Patrimonio Nacional. Fotografía cedida por Patrimonio Nacional.

En 1909 la revista *Compostela* recoge un anuncio del platero en su contraportada: “Platería de Jesús Paz Regidor. Gran surtido de objetos de oro y plata. Rúa del Villar, 64. Santiago”⁵¹. Resulta interesante ya que conocemos muy pocos anuncios comerciales en prensa de los establecimientos de los plateros. De este modo tenemos también ubicado su obrador.

En 1911, Paz realizó las placas para el homenaje regional a los diputados conservadores católicos que se opusieron a la Ley Candado, ofrecidas por las cuatro provincias gallegas. Estas placas eran un obsequio recurrente en este tipo de homenajes que, como ya hemos señalado, fueron muy frecuentes en la época. Las piezas están descritas de forma pormenorizada, lo que podría permitirnos identificarlas si apareciesen en futuras investigaciones:

[...] consisten en unas placas de plata de dieciocho centímetros de largo por once y medio de ancho, en las cuales va concretado nuestro pensamiento en una inscripción, en un lema y en una figura alegórica. Es esta, en relieve, la de un guerrero de la Edad Media, con armadura de hierro, que se destaca de pie al lado derecho de la placa, sosteniendo con la diestra un estandarte y apoyando con su siniestra sobre la lápida que ostenta la inscripción. En el estandarte

⁵¹ *Revista Compostela*, 29-VIII-1909, contraportada.

va grabado el lema que es la siguiente sentencia tomada de una de las epístolas de San Pablo: ‘Ne uno coronabitur nisi qui legitime certaverit’ [...]. Hacia el medio y en la parte superior de la placa, destácase, también en relieve, el escudo de Galicia superpuesta a la cruz del Apóstol Santiago. Una orla sencilla de hojas completa el dibujo de cada placa⁵².

De nuevo, las menciones en prensa a este platero sugieren una importante participación pública en la vida de la ciudad y sus instituciones. Aparece frecuentemente en suscripciones populares para sufragar homenajes como los de Jacobo Gil Villanueva (1904)⁵³, Martín de Herrera (1915)⁵⁴ y el Patronato Benéfico de Compostela (1937)⁵⁵; ayudas a la Caridad (1904)⁵⁶ y la Unión Protectora de Artesanos (1907)⁵⁷; y donaciones de piezas como un “cesto de cristal”⁵⁸, una “pluma de plata con su estuche”⁵⁹, y “un estuche con una pulsera enchapada en oro de 14 quilates”⁶⁰ para distintas kermesses festivas. También aparece en la petición conservadora elevada a García Prieto en 1910⁶¹. Asimismo, fue nombrado “alcalde de barrio” en 1907 con respecto a la nueva organización el distrito⁶².

El platero falleció con noventa años en 1951⁶³. Los periódicos también nos han permitido conocer datos sobre su familia. Sabemos que se casó con Dolores Sanmartín Sánchez, que falleció en 1910 a los cuarenta y ocho años, nombrándola la prensa como «esposa de nuestro estimado amigo el conocido artista D. Jesús Paz Regidor»⁶⁴. Tuvieron diez hijos, que aparecen nombrados en la esquila de la madre: Ramón, Juan, Ventura, María, Estrella, Dolores, Jesús, Manolo y Vicente⁶⁵. No tenemos constancia de que ninguno continuase el oficio familiar.

Isolino del Río Areosa (†1924)⁶⁶

No hemos hallado ningún documento en el registro civil relativo a su familia, y poco sabemos por la prensa. En su esquila se menciona “mujer e hijos” pero no se da el nombre⁶⁷. También sabemos que su viuda y sus hijos continuaron con la platería abierta a

52 *Diario de Galicia*, 25-VII-1911: 1.

53 *Gaceta de Galicia*, 3-VIII-1904: 1.

54 *Diario de Galicia*, 26-X-1915: 3.

55 *El Compostelano*, 5-II-1937: 2 y *El Eco de Santiago*, 5-II-1937: 2.

56 *Gaceta de Galicia*, 18-VIII-1904: 2.

57 *Gaceta de Galicia*, 22-VIII-1907: 2.

58 *El Correo de Galicia*, 14-VII-1906: 2.

59 *El Correo de Galicia*, 7-VII-1913: 2.

60 *El Compostelano*, 16-VI-1921: 3.

61 *Diario de Galicia*, 24-VII-1910: 1.

62 *Gaceta de Galicia*, 4-III-1907: 3.

63 *El Correo Gallego*, 21-I-1951: 5.

64 *Gaceta de Galicia*, 5-XII-1910: 2, *Diario de Galicia*, 6-XII-1910: 3 y 6-XII-1910: 3, *El Correo de Galicia*, 6-XII-1910: 2 y *La Correspondencia Gallega*, 7-XII-1910: 3.

65 *Diario de Galicia*, 7-XII-1910: 2.

66 Al margen de la mención de Bouza Brey (1962: 16) como platero decimonónico, no existen más referencias a este platero.

67 *El Compostelano*, 7 de julio de 1924, p. 3

partir de 1924, por lo que alguno de sus hijos, seguramente más de uno, debió dedicarse al oficio⁶⁸.

En 1899 la prensa ubica a este platero como alumno de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, dando cuenta de un sobresaliente en el examen de dibujo de adorno⁶⁹. En 1905 obtuvo un premio en Modelado y Vaciado en la Escuela de Artes y Oficios⁷⁰, que había sido creada en 1888 (Sousa y Pereira, 1988).

Hasta 1918 no tenemos una noticia referida a su trabajo como platero, en concreto sobre la construcción de un escudo para San Roque de Pontevedra, “un trabajo delicado y de mucho gusto que viene a demostrar como el arte santiagués de orfebrería continúa manteniéndose a la brillante altura que siempre gozó”. La obra se describe con el escudo de Pontevedra labrado en oro, las insignias del santo, y la inscripción “Los que heridos de pestilencia imploran el favor de San Roque, alcanzarán salud. Pontevedra. 1918”⁷¹. No hemos podido ubicar esta pieza actualmente, que seguramente se tratase de un guion procesional.



Fig. 4. Isidro de Benito y Francisco Clivilles. Corona del pueblo catalán a Rosalía de Castro (1917). Paseo da Ferradura, Santiago de Compostela. Fotografía de la autora.

68 *El Compostelano*, 10 de julio de 1924, p. 2; 11 de julio de 1924, p. 2; 12 de julio de 1924, p. 2; y 14 de julio de 1924, p. 3.

69 *Gaceta de Galicia*, 8-VI-1899: 3.

70 *Gaceta de Galicia*, 4-X-1905: 2.

71 *Diario de Galicia*, 7-IV-1918: 2.

El mismo año proyectó la corona de bronce que los gallegos residentes en Cuba ofrecieron al monumento de Rosalía de Castro⁷². En el actual monumento no se conserva dicha corona, aunque es visible que se han ido renovando algunas de ellas. Seguramente fuese similar a la que se conserva de parte del pueblo catalán (Fig. 4), que incluye una placa con la inscripción, escudos decorativos y la corona propiamente dicha, fundida a bronce. Esta obra es importante porque nos habla de la labor de fundidor del platero, poco habitual en la Compostela de la época, ya que solamente nos constaba hasta la fecha la existencia de un taller de función de este tipo de obras regentado por un platero, el de Eduardo Rey Villaverde⁷³.

En 1921 exhibió en Coruña varias piezas en plata que en principio habría realizado para una feria que se había proyectado para Santiago y que finalmente no se realizó. Entre ellas destaca una bandeja con la imagen de Sansón luchando contra un león, y una reproducción del Apóstol Peregrino del altar mayor de la Catedral, en la misma línea de la reproducción en miniatura de obras históricas que hemos venido comentando⁷⁴. Otro periódico da la misma noticia y añade la descripción de alguna pieza más, como “un artístico plato decorado con emblemas de la ciencia y la industria y con los escudos de Galicia y Santiago y una magnífica bandeja de estilo Renacimiento que luce una cabeza de fauno primorosamente interpretada”. También añade: “Un grupo de escritores y artistas de la vecina ciudad se propone dar a conocer la obra de Isolino del Río, sirviendo así a nobles y elevados propósitos [...] merece todas las ayudas porque renueva, con admirables ejecutorias, la tradición de los orfebres compostelanos, que han formado, en tiempos mejores, pujante y gloriosa escuela”⁷⁵. Precisamente, ese empeño de un grupo de coruñeses en dar a conocer su obra se concretó en un extenso reportaje alabando su trabajo, haciendo especial hincapié en la importancia del mantenimiento de la tradición frente a la industrialización del oficio, “por eso hay que echar las campanas a rebato y animarlas en loco ‘carillón’ cuando aparece un temperamento artístico en las cuevas del taller”. Se repasan las obras anteriormente citadas expuestas en la ciudad herculina, así como potes, bomboneras, búcaros, y una escribanía con una liebre saltando⁷⁶. En el mismo año *El Compostelano* publicó un reportaje sobre la orfebrería de Santiago que lo menciona y vuelve a insistir en la importancia de las obras exhibidas en A Coruña⁷⁷.

En 1922 Monseñor De Andrea, obispo de Temnos (Argentina), estuvo de visita en Santiago y adquirió como recuerdo “los dos hermosos platos de plata repujada contruidos hace años por el artista santiagués D. Isolino del Río”, obras de las que se indi-

72 *El Diario de Pontevedra*, 20-VIII-1918: 3

73 *El Compostelano*, 28-V-1932, 1.

74 *El Compostelano*, 17-VIII-1921: 2.

75 *Acción Coruñesa*, 22-VIII-1921: 8.

76 *El Compostelano*, 22-VIII-1921: 3.

77 *El Compostelano*, 29-VIII-1921: 2.

can que van a “enriquecer los museos argentinos”⁷⁸, y que por su poca concreción, no hemos sido capaces de ubicar.

El mismo año le fueron encargadas dos medallas para ser ofrecidas a Humberto de Saboya, príncipe heredero de Italia: “en cuyo anverso llevan, en artístico relieve, el altar mayor de la Catedral con la efigie del Apóstol y en el reverso una expresiva dedicatoria. Estas obras de arte serán ofrecidas por el Sr. Magnoni a Humberto de Saboya, príncipe heredero de la corona de Italia, como recuerdo de la visita que hizo a Santiago”⁷⁹. Esta noticia certifica su faceta de medallista, al igual que Jesús Paz, y estamos seguros de que dichas obras también se ofrecieron como recuerdo en su establecimiento, teniendo en cuenta la costumbre de la época de vender medallas conmemorativas de las visitas de personalidades y las distintas festividades compostelanas.

También ese año construyó el anillo pastoral para el obispo de monoñedo, Justo Rivas Fernández, mientras que el platero Bernardino Otero había realizado el pectoral. El anillo fue regalado al prelado por los alumnos de derecho de la Universidad Pontificia de Compostela, y llevaba “una preciosa amatista engarzada en oro con brillantes”⁸⁰.

Asimismo, en 1922 realizó un cáliz para un presbítero de Viveiro, don Pascual Villasenín Rivas, “de plata oxidada, estilo Renacimiento”, en cuyo pie se leía una dedicatoria alusiva a tal personaje. A pesar de haber examinado la platería de la parroquia no hemos hallado esta pieza⁸¹.

En 1923 participó en la III Exposición de Arte Gallego con una vitrina de varios objetos de plata al lado de varias piezas de azabache del célebre Enrique Mayer, “que vienen a demostrar que la tradición artística de Galicia, representada de un modo preeminente por las ‘artes industriales’ o ‘bellos oficios’, como hoy se dice, no se ha quebrantado en nuestros días”⁸². Esta noticia demuestra de nuevo la importancia de las exposiciones en la Compostela de la época, donde se daban cita los artífices de las artes industriales y suntuarias junto con pintores y escultores.

En 1924 el *Almanaque Gallego* publicó el grabado de una bella bandeja del platero con la iconografía de Tulia pasando sobre el cadáver de su padre⁸³ (Fig. 5), indicando que está construida en plata repujada, pero sin más información⁸⁴. Gracias a la imagen podemos conocer una pieza extraordinaria entre las obras de platería gallega que no ha llegado hasta nosotros, ya que es muy poco habitual hallar este tipo de iconografía clásica. El modelo está copiado de forma literal del bajorrelieve del escultor catalán Agustín Querol, obra presentada en la exposición de la Academia de España en Roma de 1886. Representa el momento en el que la hija del rey romano conduce su carro sobre

78 *El Compostelano*, 22-IV-1922: 2.

79 *El Compostelano*, 13-X-1922: 2.

80 *El Ideal gallego*, 16-XI-1922: 2.

81 *El Ideal Gallego*, 26-XI-1922: 2.

82 *El Compostelano*, 26-IX-1923: 1.

83 Aunque el periódico indica “Tulio pasando sobre el cadáver de su padre”, en realidad Servio Tulio, sexto rey de Roma, era el padre y el episodio se refiere a su hija, Tulia, quien junto a su segundo marido, Tarquinio el Soberbio, orquestó el asesinato de su padre.

84 *Almanaque Gallego*, año 1924: 60.

los restos de su padre asesinado, escena adaptada a la bandeja cuadrangular de lados achaflanados, orlada por una orilla de adornos plásticos de raíz modernista, con finos tallos curvados que rematan en cabezas de animales fantásticos.



Fig. 5. Isolino del Río. *Bandeja de Tullia pasando sobre el cadáver de su padre* (1924). Paradero desconocido. Grabado publicado en: *Almanaque Gallego*, año 1924: 60

El mismo año se dio noticia de que había construido un estuche con un juego de plata para el director de la banda del regimiento de Zaragoza, Modesto Rebollo, “presente con que le obsequiarán los músicos mañana por celebrar su fiesta onomástica su competente maestro”⁸⁵.

Como el resto de plateros, las noticias nos indican su participación en la vida pública de la ciudad, integrando varias suscripciones populares para sufragar eventos y ayudas a la caridad⁸⁶, o su participación en la Junta Municipal de Asociados⁸⁷. En 1921 se encargó de conducir el estandarte del Rosario con la imagen de la Divina Pastora en la procesión del convento de San Paio de Antealtares⁸⁸, noticia que certifica el reconocimiento que había adquirido en la ciudad. En 1922 y 1923 asistió a los banquetes que se celebraron para homenajear a los célebres artistas Francisco Asorey⁸⁹, Juan Luis López⁹⁰ y el músico Chané⁹¹.

El platero falleció en 1924 tal y como recogen los periódicos. Uno en concreto incluye un repaso a su carrera y nos da algunos datos interesantes como que fue aprendiz en el obrador de Emilio Bacariza y alumno de la Escuela de Artes y Oficios. Se mencionan

85 *El Compostelano*, 23-II-1924: 3.

86 *El Compostelano*, 25-III-1922: 3 y 27-VIII-1923: 2.

87 *El Compostelano*, 3-X-1923: 1.

88 *El Compostelano*, 25-VIII-1921: 2.

89 *El Compostelano*, 19-VIII-1922: 2.

90 *El Ideal Gallego*, 19-IX-1922: 1.

91 *El Compostelano*, 14-V-1923: 1.

algunas obras importantes como una bandeja para el marqués de Alhucemas otorgada en los Juegos Florales de 1914, un cáliz votivo para la primera peregrinación gallega al santuario del Santo Cristo de Limpias (Cantabria) y el ostensorio del Hospital Real, pieza a la que se le perdió la pista al desacralizarse la capilla a mediados del siglo pasado. Es de destacar la cantidad de halagos que se le hacen al platero insistiendo en que “La muerte de este artista produjo verdadero sentimiento en Santiago, donde el finado era estimadísimo”. Las cintas de su féretro fueron recogidas por los plateros compostelanos Augusto Otero, Santiago Rey Montero —hijo de Eduardo Rey— y el vigués Ramón Fernández. En el duelo, además de otras personalidades importantes, iba el platero Manuel Bacariza, hijo del que fuera su maestro⁹².

Pocos días después de su muerte, su viuda e hijos se apresuraron a asegurar que la platería seguiría abierta en su establecimiento de praza de Cervantes, 11⁹³. Está claro que el establecimiento siguió funcionando y produciendo obras importantes, ya que ese año se indica que entregó un sagrario para los dominicos de Padrón, que seguramente hubiese comenzado el artista⁹⁴. *Vida Gallega* publicó la fotografía de la obra al año siguiente indicándolo como “para los dominicos de Coruña”⁹⁵. En efecto la pieza nunca llegó a estar en Padrón, ciudad para la que pudo proyectarse en un principio, y se conserva actualmente en el convento de Santo Domingo de la ciudad herculina, en su altar mayor (Fig. 6). Se trata de una pieza clásica en la que destacan los dos ángeles que, a modo de atlantes, sostienen las columnas que flanquean el viso central, donde se repuja un cáliz sobre nubes del que beben dos palomas. El remate semicircular está asentado en una bella orla geométrica, y contiene en su centro un adorno en forma de concha, subrayando la filiación compostelana de la pieza. El remate es una cartela mixtilínea de tipo rococó, con el Sagrado Corazón, coronado por una esquemática cruz. Se trata de una obra muy importante de las conservadas del artista, ya que gracias a examinarla hemos hallado la única marca conocida hasta ahora del platero, “Y/DEL RIO”. Está escrita en dos líneas, troquelada a la manera tradicional con un contorno de perfil recto. La inicial de su nombre “Y”, indica que o bien, y como ya hemos señalado, fue el propio platero el que empezó la obra, o que su hijo también se llamaba Isolino, o que quiso emplear la marca de su padre.

En 1930 se celebró una Exposición de Arte en la que se exhibió una vitrina póstuma del artista⁹⁶, y una crónica de la exposición reza: “Es lástima que la orfebrería se encuentre hoy un poco desvirtuada. Pero bastaría para volverla a su antigua grandeza la observación atenta por parte de los actuales orfebres compostelanos de la obra de Isolino del Río, allí expuesta”⁹⁷.

92 *El Compostelano*, 7-VII-1924: 3.

93 *El Compostelano*, 10-VII-1924: 2, 11-VII-1924: 2, 12-VII-1924: 2 y 14-VII-1924: 3.

94 *El Compostelano*, 17-XI-1924: 2.

95 *Vida gallega*, 5-III-1925: sin p.

96 *El Eco de Santiago*, 23-VIII-1930: 2 y *El Pueblo Gallego*, 24-VIII-1930: 20.

97 *El Pueblo Gallego*, 10-IX-1930: 6.



Fig. 6. Isolino del Río. Sa-grario (1924) y detalle de su marca. Convento de Santo Domingo, A Coruña. Fotografía de la autora.

Conclusiones

En este artículo hemos pretendido dar a conocer cinco figuras de la platería compostelana olvidadas o hasta ahora ignoradas, situación extensible a todo el arte en sí mismo. Pero no hemos querido solamente rescatar sus nombres y ubicarlos cronológicamente, sino sentar las bases para un estudio presente y futuro que, tomando como punto de partida estos enfoques biográficos, ahonde en la producción artística de los artistas pero sobre todo en su contexto. Para ello resulta fundamental el vaciado de los archivos de la ciudad, pero especialmente el trabajo con la prensa, una fuente habitualmente empleada en otros géneros artísticos, y todavía sin explotar en el campo de las artes in-

dustriales y suntuarias compostelanas. La mera presencia de la platería en una cantidad tan extensa de noticias en prensa, nos habla por sí sola de la importancia que tuvo este arte y estos artistas en la época.

Entre estas noticias sobresalen aquellas que nos hablan de obras desaparecidas tales como cuadros de ofrenda, placas conmemorativas, cubiertas de álbumes, reproducciones arquitectónicas y escultóricas en miniatura, coronas, además de todo tipo de piezas de ajuar litúrgico con las que los plateros compostelanos nutrían a las iglesias del arzobispado. Estas noticias sirven para constatar una gran cantidad de información sobre la platería compostelana de la época, tales como la variedad tipológica, hasta ahora ignorada por la poca cantidad de platería civil que ha llegado hasta nosotros, especialmente la accesible a los investigadores. Hemos conocido el empleo preciosista de algunas técnicas suntuosas de estas piezas, tales como la filigrana, el esmaltado, el engaste de piedras y perlas, el sobredorado... En cuanto a los temas, algunas de ellas como las reproducciones nos hablan, por del gusto historicista por copiar modelos artísticos célebres en el imaginario compostelano de la época —Pórtico de la Gloria, Santiago sedente del Altar Mayor, el propio Altar, la urna del Apóstol—, y por otro lado, de la inclusión de iconografías clásicas o de episodios históricos en enormes bandejas conmemorativas y placas, una producción inédita de la que no han quedado prácticamente ejemplos y que hasta ahora son desconocidas en Santiago, como por ejemplo, la bandeja con Tulia pasando sobre el cadáver de su padre de Isolino del Río, que damos a conocer.

En todo caso, nuestro trabajo último ha sido rastrear todas aquellas piezas mencionadas para lograr ubicarlas hoy en día, habiendo encontrado algunas de ellas que hasta ahora se creían anónimas, como el extraordinario relieve del Pórtico de la Gloria regalado Alfonso XIII en 1904 y conservado en la colección de Patrimonio Nacional de España.

También las noticias nos han permitido constatar la colaboración habitual entre plateros o plateros y otros artistas para llevar a cabo obras conjuntas, su participación en exposiciones, o los anuncios de las platerías, que ubican los obradores y ofrecen una lista de especializaciones dentro del ramo. Dentro de este sentido destaca la especialidad de medallistas de algunos plateros como Jesús Paz, de quien dos modelos de medallas se conservan junto con el citado Pórtico regalado al rey, y ejemplifican una constante en la Compostela de la época del renacer de las peregrinaciones, como fue la de ofrecer estas piezas realizadas en serie para conmemorar los Años Santos.

Además, otras noticias relativas a la vida de los plateros nos hablan de la importancia que éstos tuvieron en las estructuras económicas y culturales de la ciudad, formando parte de asociaciones y agrupaciones de este tipo, participando en los homenajes y suscripciones populares para conmemorar a las grandes figuras de la época, recaudando fondos para causas caritativas, o tomando parte en los festejos de la urbe. Son varias las noticias que hemos hallado relativas al pesar que causó en la sociedad compostelana la muerte de alguno de ellos, personajes verdaderamente queridos en la ciudad, que tuvieron entierros solemnes y reportajes exclusivos en los periódicos.

En definitiva, seguir explorando esta vía de investigación nos permitirá rescatar del olvido más nombres de plateros compostelanos, periodizar su cronología, concretar su producción, determinar sus características estilísticas, y especialmente, relacionarlos con el importante papel que jugaron en la escena artística compostelana.

Bibliografía

- Bouza Brey, F. (1962). *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento.
- Couselo Bouzas, J. (1932). *Galicia artística en el siglo XVIII y el primer tercio del XIX*. Comostela: Imprenta, librería y Enc. del Seminario.
- El Diario (imp.) (1875). *Exposición Regional Agrícola e Industrial y Artística de Galicia en 1875: premios concedidos por la Sociedad Económica de Amigos del País*. Santiago de Compostela: Est. Tipográfico El Diario.
- Pérez Varela, A. (2020). *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*. Santiago de Compostela: Andavira y Consorcio de Santiago.
- Sousa y Pereira (1988). *Historia de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago*. A Coruña: Editorial Diputación Provincial.
- Taín Guzmán, M. (1998). “Monroy e a ourivería do altar do apóstolo, o sentido da magnificencia”. En Singul Lorenzo, F. (dir.). *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: obxectos devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (pp. 253-302). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Thomas, J. (imp.) (1896). *Catálogo ilustrado de la tercera Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas*. Barcelona: J. Thomas.
- Tilve Jar, M. A. (1986). *Aportación al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Arousa (siglos XVI-XX)*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Villaverde Solar, M. D. (2000). *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*. A Coruña: Edinosa.

La significación política de lo dialógico en el cine de los sesenta y setenta

The political significance of the dialogic in cinema in the sixties and seventies

IRENE VALLE CORPAS  0000-0001-5153-5994

irenevalle1991@gmail.com

Universidad de Granada

Recibido: 11 de noviembre de 2022 · Aceptado: 2 de octubre de 2022

Resumen

Este artículo es un repaso por la noción de diálogo o encuentro en las artes y el pensamiento de los sesenta y setenta del siglo XX, divididas históricamente por el episodio de 1968. Mantendré que en las artes, lo dialógico representó una estrategia política por partida doble: la conversación y el encuentro eran tanto un vector de ruptura con los modos de entender el hecho artístico, como un procedimiento para construir una presencia corporal y común considerada perdida y/o necesaria. En este itinerario tendré preferencia por el cine aunque aludiré asimismo a la irrupción de lo dialógico en la literatura o la filosofía. Concluiré comentando en qué sentido el diálogo se presenta como una de las claves de la filosofía política actual.

Palabras clave: diálogo; “yo”; alteridad; cine; Nuevas Olas; Mayo del 68.

Abstract

This article is a review the notion of dialogue, relationship or encounter in the arts and thought of the 1960s and 1970s, historically divided by the episode of 1968. I maintain that in the arts, the dialogical represented a double political strategy: the conversation and the encounter were both as a vector of rupture in the ways of understanding the artistic act, as well as a procedure to build a corporal and common presence that was considered lost and/or necessary. This itinerary prioritises for the cinema, although I will also refer to the irruption of the dialogical in the literature or philosophy. Next, I shall revise in which way dialogue is considered to be one of the keys to current political philosophy.

Keywords: dialogue; “I”; otherness; cinema; New waves; May 68.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Valle Corpas, I. (2023). La significación política de lo dialógico en el cine de los sesenta y setenta. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 43-58.

Lo que pienso no lo he pensado solo.
Georges Bataille

Introducción

“El cine ha muerto. Ya no puede haber más películas. Si les parece, pasemos al debate”. El aserto es hartamente conocido. Lo es, de fijo, porque se debe a ese francotirador de la cultura de nombre Guy Debord, quien lo ideó para lanzarlo en una sala repleta de un cineclub parisino en 1952 como parte de unas de sus tantas intervenciones de guerrilla intelectual. Con ellas, el filósofo agitador se lamentaba de que, a consecuencia del avance de la sociedad de consumo, las imágenes estaban adquiriendo una capacidad creciente para convertirnos a todos en títeres pasivos del espectáculo y a la realidad en un cliché. Suele acudir a esta sentencia con la intención de ilustrar los recelos hacia la cultura visual y el cine que albergaron primeramente los *situs*, y posteriormente una pléyade de sociólogos, psicoanalistas, realizadores y críticos. Por entonces, a juicio de muchos, esa cueva uterina que era el “dispositivo cine” ejercía un pernicioso poder de arrastre y manipulación de los espectadores. Presas mudas y pasivas, estos quedarían enredados en una telaraña, donde encontrarían un desfile de fetiches, objetos parciales, simulacros, seducciones, voyerismo, ilusiones vanas y *crímenes perfectos*. La inquietud que entre los pensadores de las décadas de los sesenta y setenta suscitaban las imágenes de los medios de comunicación, siempre unidireccionales, fabricadas por otros y listas para ser consumidas calladamente, no la aplacarían el tiempo. El anhelo de algunos por anunciar la muerte del cine, tampoco. Antes bien al contrario: con la llegada de la iconosfera posmoderna, de la era digital, de las redes sociales y de sus plataformas de visionado en el fin de siglo, estas controversias irían ganando cada vez más audiencia, ramificándose e infiltrándose en otras discusiones sobre la cultura o el control social.

Dicho eso, quizá valga la pena obviar, aunque solo sea por un momento, esta polémica sobre los peligros de la sala de cine o aquella otra sobre los excesos de las imágenes. Quizá también, hoy, haya llegado la hora de hacer oídos sordos a los gritos cáusticos de los maquis situacionistas, seguir leyendo, saltar por encima de su rabia destructiva y situarse al otro lado de la cita de Debord. El interés no es otro que tomarse en serio y calibrar la fortuna histórica que tuvo su exhortación final, más constructiva, a “pasar al debate”. Pues sostenemos que, fundamentalmente en el cine, aunque también en otros ámbitos, la idea de diálogo fue vista como una herramienta teórica, estética y política emancipadora (o revolucionaria, como aún se decía entonces). Con ello, cobró cada vez más significación hasta erigirse en una clave conceptual obligada, al menos durante buena parte de esas dos décadas, los años sesenta y setenta, marcadas por transformaciones sustanciales y divididas históricamente por el episodio del 1968. Y no sin razón y sentido histórico, esta valoración del debate y del diálogo fraguada en esos años agueridos en lo artístico y lo político, ha vuelto hoy con energías revividas. Solo que, quizá ahora, en su defensa, la voz cantante la lleve la filosofía. Desde este dominio son

constantes en nuestros días las apelaciones al debate, al diálogo, a la confrontación y a la escucha como principios comunitarios con los que remedar una maltrecha sociabilidad dado un mundo en abierta campaña contra lo común y lo distinto. Por ello, la incitación a pasar al debate y entablar un diálogo —en un sentido alargado, vale decir, con los otros y sus cuerpos, con el mundo y con los rincones oscuros y desconocidos del propio yo— se encuentra con facilidad en escritos actuales. En obras que, en un ejercicio de refundación de ciertas corrientes fenomenológicas, no dejan de subrayar la necesidad de sostener una visión relacional del sujeto y apelar a la potencia política de la alteridad. Este artículo está pensado como un repaso por la noción de diálogo, relación o encuentro en el cine, las artes y el pensamiento de los sesenta y setenta, cuando lo dialógico es apreciado tanto por ser un vector de ruptura en los modos de apreciar y vivir lo sensible, como por representar un procedimiento útil para someter el individualismo, recuperar una presencia corporal y común perdida.

Cine, arte y estrategias dialógicas en los sesenta y setenta

Así pues, anotemos para comenzar que, pensándolo detenidamente, resulta tan paradójico como interesante reparar en que fue precisamente este impulso por debatir, juzgar, criticar y hablarlo todo el que fundó, pocos años después de la *boutade* debordiana, ese cine moderno que tanto detestaría el padre de la IS. *Pasemos al debate sí, pero con las cámaras*, parece que dijeron, en respuesta, la hornada de cineastas que en el borde de la década de los cincuenta se preparaba para saltar a escena y cambiar por completo la faz del séptimo arte. Pensemos, por ejemplo, en esas películas de Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Pier Paolo Pasolini, François Truffaut entre otros, que no son más que una reunión de largas conversaciones sobre preocupaciones corrientes. Estas se convierten rápidamente en debates filosóficos, con los que los personajes nos irán desvelando su desasosiego, miedos o meditaciones. En las pantallas de las Nuevas Olas los personajes se sientan en el suelo y meditan, se encuentran en el café, fuman interminables cigarrillos mientras parlotean en la cama, andurrean por la calle charlando, monologan y sueltan discursos a la cámara. Hacen cualquier cosa y en cualquier sitio pero sin parar de hablar, de cuestionar cuanto ven y sienten, de hacerse preguntas en voz alta que, en eco, nosotros los espectadores habremos de responder o, al menos, formularnos. A juicio de Deleuze “el neorrealismo y sobre todo la *nouvelle vague* redescubrieron la conversación, la interacción: de un modo positivo, paródico o crítico” (Deleuze, 2015: 305).

Por tanto, el diálogo, la conversación y sobre todo la formulación de preguntas a los personajes y por extensión al espectador, supuso un mecanismo para fracturar los modos de percibir la realidad. O dicho de otro modo: preguntar, hablar y pensar en el cine eran otra manera de poner en cuestión el mundo. De ahí que la cinta pudiera ser una

encuesta con la que dar a hablar y dar que pensar sobre las cosas corrientes y comunes: por ejemplo sobre la felicidad —*Chronique d'un été*, (*Crónica de un verano*, Jean Rouch y Edgar Morin, 1961) (Fig. 1), o *Le Joli Mai*, Chris Marker (1963)—; sobre la sexualidad —*Comizi d'amore* (*Encuesta sobre el amor*, Pier Paolo Pasolini, 1965) (Fig. 2); o una falsa encuesta —*Masculin/féminin* (*Masculino, femenino*, Jean-Luc Godard, 1966) (Fig. 3)—.



Fig. 1. Fotograma de *Chronique d'un été*, (*Crónica de un verano*), Jean Rouch y Edgar Morin, 1961.



Fig. 2. Fotografía de Pier Paolo Pasolini rodando *Comizi d'amore* (*Encuesta sobre el amor*), 1962 y fotograma de la película.



Fig. 3. Escena de la “encuesta falsa” en *Masculin/féminin* (*Masculino, femenino*), Jean-Luc Godard, 1966).

Por otra parte, es lógico que, dada esta tendencia dialógica del cine moderno, encontremos también la película-comentario sobre las vivencias personales (como sucede en los diarios de Jonas Mekas), o las notas cinematográficas y el ensayo, “ideológico y poético” a la manera de Pasolini, o “etnográfico” como se proponía Jean Rouch. El diálogo como núcleo que da sentido al film, se encuentra hasta en Michelangelo Antonioni, aunque sea *sensu contrario*, o sea, en forma de diálogo fallido que explora el vacío, el frío y el silencio como signos del extrañamiento y la imposibilidad de la comunicación entre los sujetos solitarios del mundo moderno. Esos mismos seres frágiles serán los que se van a embarcar en interminables y destructivos *cara a cara* con sus propias máscaras en las obsesivas y locuaces cintas de Ingmar Bergman (Fig. 4). De este último comentaba un crítico:

La dialéctica de la pareja, enmarcada en encuentros y diálogos de los protagonistas del filme sirve para plantear varias cuestiones fundamentales al psicoanálisis ¿Cómo habitar el niño que fuimos? ¿Cómo aceptar la vejez? ¿Cómo enfrentarse al desencuentro de los sexos? ¿Cómo distinguir entre el ser y el semblante? (Farago, 1999: 26).

Fig. 2.



Por todo, el diálogo o la conversación (frustrada o no), fueron caminos para dar al traste con las manidas reglas para narrar del cine clásico o del “cine de papá” —por recuperar la fórmula de Truffaut—, siempre tan lineales y plácidas para un ojo poco inquieto y nada dado a los saltos narrativos. Pero también representaron una manera de hacer entrar al cine en un registro reflexivo. Que el cine se llenase de coloquios, improvisados o sesudos, era consecuencia directa del único pero ineludible mandato que los modernos se impusieron: acercar el cine a la vida real y “la vida al pensamiento”. Son palabras del pensador francés Bruce Parain, arrojadas en una charla con Nana, la heroína de *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962), en un pasaje muy conocido de la cinta por su alta carga simbólica. Tras el diálogo, Nana parece haber encontrado el punto para poder pensar su propia vida y su actitud en la película empieza a cambiar. En efecto, “Nana hace filosofía sin saberlo”, como advertía el intertítulo que preside la escena. “El cine está hecho para pensar, justamente porque está hecho para relacionar”, defendía Godard

(Fig. 5). El cine es como la vida y en la vida se habla, solo que hablar con alguien es también un ejercicio de pensamiento. En definitiva, las nuevas olas pueden ser descritas como un inmenso elogio de la conversación, de la sobremesa, de la confrontación, de la crítica, del pensar hablando y de la discusión.



Fig. 5. Fotogramas de *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962) de Jean-Luc Godard.



Con el tiempo, tanto más el cine no solo no murió sino que *se hizo debate* cuando, a partir del 68, se convirtió en el receptáculo de todas esas conversaciones que obreros, manifestantes y militantes mantuvieron en aquellos días en los que pareciera que el mundo iba a cambiar de base, en lo que va de una primavera a un verano. El credo del cine del 68, el de los grupos militantes, alternativos, feministas o subalternos (no hagamos ahora muchos distinguos), no era otro que el de pegarse e incluso diluirse en las nuevas formas de sociabilidad. Esto es, aproximarse a esas nuevas voces, la de las mujeres, los jóvenes y trabajadores que surgían por todas partes y adaptarse a las temporalidades de sus conversaciones, ya fuesen cortas y directas o interminables y confusas. “En Mayo —decía Maurice Blanchot— al contrario que en las revoluciones tradicionales no se trataba solamente de tomar el poder para reemplazarlo por otro, ni de tomar la Bastilla... ni tampoco de invertir un mundo viejo, sino de dejar que se manifestara, más allá de cualquier interés utilitario, una posibilidad de ser juntos” (Blanchot, 2002:

59). El cine se embarcó de lleno en este deseo por fabricarse un nosotros que guiara el ideario de los insurgentes, ensayando los modos de hacerse un cuerpo colectivo y una comunidad afectiva, de acercar parcelas y personas que permanecían separadas. En el cine ello se efectuará jugando con el montaje como principio rector para unir lo alejado y sobre todo, sumergiendo a los autores desprovistos ya de tal estatuto, en una masa anónima de cuerpos y voces. De modo que los realizadores quisieron diluirse en la palabra colectiva y hacer del visionado de sus piezas un ágora pública o esfera de discusión crítica donde encontrarse y hablar, donde ser juntos. Este hablar y hablar juntos de los primeros momentos del motín, no carente de tintes eróticos, se prolongaría por toda la década de los setenta, por cuanto suponía una manera de seguir interrogándose sobre las normas, instituciones y relaciones (económicas, sexuales, afectivas y de poder) que tejen la vida social. Con ello quedaría demostrado que aún estaban por hacerse, por reconfigurarse, en suma, por discutirse. La conversación era el arte de la disonancia, el camino más corto para sentar al sujeto y a la sociedad en el diván, analizarlos y con suerte cambiar algo el estado de las cosas. Así que, citemos a esa otra generación de autores que, herederos del ímpetu de las nuevas olas, se dieron al cine discursivo y verborreico en el *après mai*: Marguerite Duras, Anne-Marie Miéville, Jean Eustache, Éric Rohmer, Philippe Garrel, nuevamente Jean-Luc Godard e Ingmar Bergman o Rainer Werner Fassbinder y algo después, aunque en ocasiones paródica y ridículamente, Woody Allen.

De esta nómina de autores destaca, una vez más, el nombre de Godard. Si en sus primeras cintas el elemento reflexivo a través de la palabra y en la forma de encuestas, entrevistas o charlas era ya relevante, a partir del 68, el suizo inaugura toda una saga de trabajos en los que se elevará a la estatura de pensamiento cinematográfico el mero hecho de dialogar con una persona cercana. Es el caso de ese encierro de cinco hechizados por la dialéctica en un piso franco en *La Chinoise* (*La china*, 1967), o esa película-conversación que es *Le Gai Savoir* (*La gaja ciencia*, 1969), en la que una pareja de jóvenes revolucionarios se aísla en un set de televisión y decide interrogarse sobre todo, sobre el lenguaje, sobre las imágenes y sobre las relaciones mismas para después disolverlo y organizarlo todo de otro modo. Este modelo será repetido en su futura *Soft and Hard*, un experimento de vídeo para la televisión francesa realizado mano a mano con su esposa Anne-Marie Miéville en 1985. Si bien, algo antes, el episodio *Leçon de choses* de la serie *Six fois deux / Sur et sous la communication* (1976) es quizá la culminación en esta línea (Fig. 6). Se trata simplemente de una charla entre el realizador y un amigo en una mesa y con dos tazas de café delante. Hablan sobre lo que ocurre en el exterior, sobre la sociedad, el trabajo, etcétera y van combinando imágenes y extrayendo ideas nuevas sobre las cosas sobre esa mesa de cocina convertida en pantalla. Y aunque dicha conversación pueda parecer —como se dice en la cinta— una pérdida de tiempo que quizá no lleve a ninguna parte (*nulle part*), solo así, discutiendo en común las cosas corrientes, incluidas las imágenes que de ellas tenemos, podremos empezar a quebrar nuestra habitual manera de mirar. En Godard la conversación es ese tiempo y espacio específico del otro,

de la diferencia, del disenso y el desacuerdo —este último según el cariz que da Jacques Rancière a tamaña palabra. En su cinematografía funcionará como instrumento con el que hacer hablar en pantalla a aquellos que por sus ideales o condición social no tienen cabida en los canales hegemónicos, así como será útil para tensar la visión que sostenemos de las normas sociales, desaprenderlas:

[Hago películas] para que la gente pueda hablar, algo de lo cual no estoy seguro, y hablen un poco entre ellos. Se peleen o no, el fin se habrá logrado, si es que existe un fin, cuando la gente se ponga a discutir de sus problemas, de algo en concreto, ya sea del trabajo, el salario, etc., porque la película los ha ayudado. (Godard, 2010: 112).

Siempre me pregunto cómo alguien puede decir “yo” así. [...] El sujeto es proyectarse hacia fuera, hacia el otro, hacia el mundo. [...] Solo somos cuerpos humanos y los cuerpos humanos están a la mitad, nunca enteros. [...] Siempre somos dos en uno y nos convertimos en uno solamente gracias a los otros y cuando nos hemos encontrado con ellos. [...] De hecho, admitimos que somos impotentes. Por otra parte, tenemos la intención de mudarnos, avanzar, proyectar, tocar a los demás. Y los otros, por su parte, también ponen sus mejores intenciones para venir y encontrarnos. Existe la predisposición para un encuentro: eso es el cine. El cine es el amor, el encuentro, el amor por nosotros mismos y por la vida... (En Mulvey y MacCabe, 1980: 360, 201, 290, 249).

Godard perfila así una consciencia antiontológica y abierta —rota o deshilachada, si se nos permiten los términos— del cine. Urdida gracias a sus lecturas fenomenológicas y existencialistas y reforzada con el impacto que el comunitarismo del 68 tuvo en sus convicciones, según su concepción, el cine no tiene ninguna especificidad más que la de aproximar y provocar nuevas relaciones entre las cosas. Para el suizo, no se trataba solo de que el film pudiese ser el recipiente o detonante de monólogos o duetos discursivos, sino que el diálogo en tanto que relación y acercamiento de elementos es la esencia misma del cine: “El cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, es lo que hay entre una persona y otra persona, entre tú y yo, y luego en la pantalla, está entre las cosas” (Godard, 1998: 430).



Fig. 6. De derecha a izquierda: primer fotograma de *Soft and Hard*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1985. Los dos fotogramas restantes son del episodio *Leçon de choses* de la serie *Six fois deux / Sur et sous la communication*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1976.

Según esta consideración —típica de la modernidad cinematográfica— el cine, como el sujeto, es diálogo, la simple predisposición para el encuentro. Por lo que representaba políticamente, el director suizo luchó desesperadamente por conservar el cine como elemento primordial dentro de una esfera pública crítica. Cuando paulatinamente a finales del siglo XX el cine como encuentro en un espacio físico fue desapareciendo y derramándose hacia cualquier otro dispositivo, las imágenes audiovisuales perdieron cierto poder de agencia política a pesar de haber ganado en expansión —ya no queda un lugar abstracto o real donde debatir las obras que todos hayamos presenciado porque consumimos cada cual una cinta distinta y a solas en nuestros cuartos privados—. Por ello, primaba seguir ideando nuevos espacios y centros donde pueda estar presente y conectado al cuerpo social (véase Aumont, 2013).

Antes de llegar a tales términos, siguiendo en esos incipientes setentas, hemos de añadir que esta valoración del arte como un diálogo con el que crear lazos, como una táctica para sacar a relucir las discordancias con el mundo o como una indagación propia, no es, evidentemente, exclusiva del cine, ni de Godard, sino que se desarrolló con fuerza en distintas parcelas. Pensemos, por ejemplo, que si nos desplazamos al terreno de las “artes visuales” —si es que tales epítetos se sostuvieron en pie en esos años de hibridez continua—, los artistas del Povera, también estaban explorando la desintegración del objeto artístico y su mutación en un simple lugar o mesa de encuentro. A nadie se le escapa que la aparición constante de mesas y superficies horizontales en las propuestas de nombres como Michelangelo Pistoletto o Mario Merz apuntaba en esta línea de hacer de la pieza excusa mínima para concebir un espacio propicio a la discusión (Fig. 7) (Lumley, 2020: 44-63).



Fig. 7. Gran mesa en la obra *La natura è l'arte del numero* (*La naturaleza es el arte del número*) de Mario Merz, 1976.

En otro terreno, el del teatro, tampoco nos cogería por sorpresa entonces que, en esos mismos años, el dramaturgo polaco, Jerzy Grotowski —de quien los italianos tomaron el nombre para su movimiento— inventara el “teatro pobre” y afirmara: “El meollo del teatro es el encuentro”. Grotowski representaría entonces esa otra vertiente no brechtiana del teatro radical de los años sesenta que, en la línea de Antonin Artaud, no procura las distancias ni teme a los encuentros, sino que antes bien los propicia, porque son el nacimiento de un cuerpo colectivo¹. Por otra parte, el encuentro corporal, pero no ya con la carne de los demás, sino con los otros que me habitan, o con el “yo como exterioridad”, será buscado constantemente en las primeras incursiones de los artistas en el vídeo. Quienes por aquel entonces se acercaron a este nuevo medio propiciaron una experiencia desfamiliarizada del propio cuerpo, estableciendo una suerte de negociación (normalmente truncada) entre sus distintas partes, sometándolo a desdoblamientos o paradojas visuales y movimientos imposibles. Lo hicieron sirviéndose del poder del vídeo para producir una imagen simultánea, o sea, para generar un diálogo².

Asimismo, desde parámetros conceptuales diferentes, en el año 1967 nace en Inglaterra el colectivo de artistas conceptuales *Art and Language*, cuyo propósito definido era hacer de la conversación un lugar de trabajo. Para este grupo, la génesis de un modo de socialización o de una comunidad de ideas reunida en torno a una mesa y una revista, se presentaba entonces como una práctica artística en sí misma perfectamente válida³. Esa mesa y esa conversación potencialmente inacabable, sirve a dos finalidades: no solo pone en entredicho el estatuto del objeto artístico, sino que sobre todo, funciona para analizar los discursos y sus mecanismos de construcción que se producen en una sociedad basada en la transmisión y circulación de mensajes y códigos. Por otra parte, esa mesa de *Art and Language* se parecería mucho a la mesa de montaje de cineastas que como Harun Farocki tratarían de hacer lo propio con las imágenes, para ver cómo actúan en nuestro paisaje mediático tan saturado de ellas. En ese sentido —como se ha dicho— en su cine, Farocki pone en marcha un principio dialógico, “un tipo de pensamiento que va más allá de un mero sentido comparativo: implica acercarse a cualquier

- 1 Como comenta Rancière hay dos actitudes fundamentales en la dramaturgia del XX: «el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Para el uno, el espectador debe tomar distancia, para el otro, debe perder toda distancia. [...] Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los hace conscientes de la situación social que la ocasiona y también les infunde el deseo de actuar para transformarla. Según la lógica de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, arrastrados hacia el círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva. [...] No obstante, ya iría siendo hora de cuestionar la idea de que el teatro es por sí mismo un lugar comunitario». (Rancière, 2010: 12-21). Cerremos esta nota diciendo que esta tensión entre la distancia y el encuentro revelada primero en la época de entreguerras con la pajera Brecht/Artaud y recuperada después en los sesenta, sigue siendo hoy uno de los nudos más interesantes en las polémicas filosóficas sobre el carácter político del arte, solo que ahora bajo el ropaje del reparto, corte o vivencia de lo *sensible*. De ahí quizá que los filósofos que se han embarcado en tales disputas, especialmente Rancière y Didi-Huberman no dejen de acudir al cine y al teatro para iluminar sus ideas más políticas, pues ambos son artes en los que *a priori* el problema no es la representación sino, inevitablemente, la inmersión en la *presencia* humana tanto en la pantalla como en la sala.
- 2 Véase para esto (Posada Varela, 2016). También (Bigorri, 2007). Y (Krauss, 1976).
- 3 Véase el trabajo de investigación de Carles Guerra *Art y Language. Un modelo dialógico de práctica del arte* defendido en la UCM.

fenómeno a través de la constelación de relaciones discursivas que articulan su significado y, en último término, lo definen” (Sánchez, 2016: 153). La pretensión última de Farocki no sería otra que la de hacernos pasar al debate sobre esas imágenes, que a menudo nos producen y nos miran más que nosotros a ellas, o lo que es lo mismo, favorecer un espectador crítico. Se hace evidente que esta otra noción del diálogo y del cine no ya solo como encuentro con un otro (que, de otra parte, me constituye), sino más bien como instrumento dialéctico con el que dilucidar el funcionamiento de un todo mayor, entronca con esa obsesión por el lenguaje, las estructuras y los aparatos tan propia del momento. Eran, o habían sido también, los años del auge de la teoría de la comunicación de Jürgen Habermas, de la gramática generativa de Noam Chomsky o de la intertextualidad de Julia Kristeva, quien retomando el dialogismo de Bajtín, llegará a sostener que la crítica es un “diálogo, encuentro de dos voces” (En Dosse, 2004: 71).

Situándonos en otro dominio, no podemos dejar de aludir a *Mil mesetas*, ese libro-faro de la filosofía de los setenta que en su momento de aparición en 1972 cayó como un auténtico meteorito en el ambiente intelectual y filosófico francés, tan escorado entonces hacia el estructuralismo y el psicoanálisis. Radicalmente heterogéneo e inclasificable en ningún género al uso, fue “escrito a dúo” o a cuatro manos por Gilles Deleuze y Félix Guattari en un ademán que recuerda mucho a esas películas-conversación del suizo:

Sólo éramos dos, pero lo que contaba para nosotros no era tanto trabajar juntos como el hecho extraño de trabajar entre los dos. Uno dejaba de ser autor. Y este entre-los-dos remitía a otras personas, diferentes para uno y para otro. Todo el mundo habla a nivel de opinión, decimos “yo” o “soy una persona” como si dijéramos “ha salido el sol”. Pero nosotros no estamos seguros de ello, no creemos que sea un buen concepto. Félix y yo, como muchos otros, no nos sentimos exactamente personas [...] Incluso cuando uno cree que escribe solo, lo hace siempre con otro, que no siempre puede identificarse (Deleuze y Parnet, 1980: 21).

Por su parte, el primero de este dueto, Deleuze, aseguraba en *Conversaciones* que “gracias a la filosofía todos nos encontramos constantemente en conversaciones o negociaciones y en guerra de guerrillas con nosotros mismos” (Deleuze, 1995: 3). Como es lógico, Deleuze engasta su valoración del diálogo dentro del cuadro general de sus consideraciones sobre el devenir y el ser extranjero a sí mismo y a la propia lengua. O sea, dentro de sus movimientos para desplazar al ser en preferencia por los estados fronterizos:

Una conversación podría ser eso, el simple trazado de un devenir [...] Un encuentro quizá sea lo mismo que un devenir o que unas bodas. Encontramos personas (y a veces sin conocerlas ni haberlas visto jamás), pero también movimientos, ideas, acontecimientos, entidades. Y aunque todas estas cosas tengan nombres propios, el nombre propio no designa ni a una cosa ni a un sujeto. Designa un efecto, [...] algo que está entre las dos, fuera de las dos. [...] Da igual en filosofía que en una película o en una canción: no ideas justas, justo ideas. Justo ideas, eso es precisamente el encuentro, el devenir, el robo y las bodas, ese “entredós” soledades. (Deleuze y Parnet, 1980: 6, 11, 13).

O como en la Literatura, que “sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo” (Deleuze, 1996: 13). Quedémosnos en este campo de la literatura y en ese año de 1972. Fue entonces cuando vio la luz una larga conversación entre Marguerite Duras y Xavière Gauthier en *Les parleuses*, un conjunto de entrevistas en las que la querencia de “estar entre mujeres” tan sentida en el esplendor del feminismo de Segunda Ola, toma cuerpo en este texto que navega entre lo oral y lo escrito, de modo que pareciera también estar *entre l’écriture*, por robarle el título a Hélène Cixous (Cixous, 1986). Tanto en esta obra como en otras firmadas por Duras, el modo dialógico sirve para dar al traste con cualquier obediencia a los corsés literarios tradicionales y sus ceñidos códigos, pensados para definir la norma de La Literatura, así, en abstracto y singular (como se hacía con La mujer, por otra parte). En su lugar, con el diálogo, Duras nos sitúa en una zona de interferencia, un lugar *entre* lo poético, lo teatral, el ensayo sobre la escritura y la situación política o la reflexión subjetiva. En la escritura y el cine durasiano, la conversación desborda la literatura como simple ficción y crea un espacio de amistad entre géneros y personas donde intercambiar la vida, un terreno incierto en el que las débiles voces de sus personajes, normalmente femeninos, ensayan la construcción de una relación distinta con el otro (Borgomano, 2004: 1-15) (Fig. 8).



Fig. 8. Dos personajes femeninos conversan en una mesa en *Nathalie Granger*, película de Marguerite Duras, 1972.

En su literatura —como en la de muchos y muchas otras de estos años— la apuesta por el diálogo y el habla sujeta a la contingencia ahonda en su preferencia por voces cargadas de dudas, voces que por momentos desaparecen para callar, llenas de pregun-

tas sin respuesta, omisiones, repeticiones, fallas, blancos y balbuceos que, por tanto, muestran la misma fragilidad que tiene el habla. Voces que, en todo caso, se encuentran en las antípodas de ese narrador tradicional, centrado y normalmente masculino que todo lo sabe y lo recita sin faltas⁴. Aquí, contrariamente, lo que se busca es un hiato entre lo propio y lo extraño: “[Estas entrevistas] abundan en repeticiones, desvíos, frases inconclusas, dejadas en suspenso [y en] hiatos. [...] Nuestros dos discursos se encabalgan, se superponen, se interrumpen uno al otro, se responden como en eco, concuerdan o se ignoran” (Duras y Gauthier, 2005: 7). En virtud de esta riqueza de la conversación no es de extrañar que la misma Duras repitiese la experiencia: son sonados sus diálogos con el propio Godard⁵, su amistad literaria con Jeanne Moreau (Delmar, 2008) y hasta sus conversaciones con los niños en *Marguerite Duras parle avec des enfants*⁶ o en *La vie matérielle*. Este último es un texto por ella definido como “de escritura flotante”, supuestamente destinado a su hijo y hecho de palabras y conversaciones cotidianas y aparentemente banales con las que, empero, Duras dice haber logrado una “ida y vuelta entre yo y yo, entre ustedes y yo en ese tiempo que nos es común” (Duras, 1987: 8). Esto es: el tiempo de la vida cotidiana.

Pequeña coda: la actualidad del diálogo, de la alteridad y el cuerpo común

Huelga decir que toda esta necesidad de hablar y de hacer y pensar las cosas en común para reconocer que, en el fondo, tan solo somos mitades solitarias que tantean completarse, fue consecuencia de la plenitud de la que gozaban ciertas tendencias teóricas, entre las cuales destacaba el psicoanálisis. En esa querencia que cristaliza en el 68 por buscar *otras relaciones con los otros*, encarnada en la imagen del diálogo que descentra al sujeto, tuvo mucho que ver la insistencia psicoanalítica por desposeer al yo de su autonomía. El psicoanálisis desafió al clásico sujeto dueño de sí mismo y de su lenguaje que había constituido desde el siglo XVII el ideal del hombre universal. Al drenar al sujeto, al señalar —como ya hicieran Rimbaud y los surrealistas— que el yo siempre es otro, que el yo es una *relación* y por tanto que no es que esté en condiciones de elegir

4 Idea tomada de (Noguez, 2001: 79).

5 Recogidos en (Béghin, 2014).

6 Y es que nadie puede negar que los niños y la escuela serán otro de los grandes temas de los años setenta. Descubrir, mirar y comunicarse con los niños, valorar sus formas de hablar y aprender, se volvió fijación en las artes y las ciencias humanas. Las motivaciones pueden ser varias. Quizá porque son ese otro que fuimos o puede que porque en ellos es más fácilmente observable cómo se llega a ser individuo y cómo actúa la sociedad sobre el mismo: cómo adquirimos el lenguaje o nos amoldamos a las normas sociales, etc. Es decir, ya fuere desde el psicoanálisis y las filosofías de la otredad, desde la crítica al estado, sus aparatos y su pedagogía institucional o desde la obsesión por el lenguaje, esto es, desde los grandes problemas de los años setenta, pero el hecho cierto es que la querencia por hablar y observar a los niños fue constante. Hay, por ejemplo, un cine que se interesará enormemente por el mundo de los niños y la escuela con una mirada tan fascinada como recelosa por los procesos de aprendizaje regulados: desde el Truffault de *L'enfant sauvage* (*El pequeño salvaje*, 1970) y *L'argent de poche* (*La piel dura*, 1976), a la godardiana *France/tour/détour/deux/enfants* (1977) o *En rachâchant* (1982) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Y, en otra latitud, los niños en Abbas Kiarostami.

vivir junto-contraincima-al-lado-de los demás, sino que no le queda más solución que pensarse en esa interdependencia con los otros, el psicoanálisis, como todo el resto de corrientes estructuralistas, apuntaló una visión dialógica del ser. No por ello, claro está, exenta de contradicciones. No en vano el psicoanálisis era el arte de la escucha y la transferencia que presta sus oídos a los demás y da sentido hasta a los silencios.

Claro que, salvando las diferencias y sin entrar muy a fondo en el asunto, tal experiencia de coimplicación del sujeto era algo que mucho antes había puesto sobre la mesa la fenomenología, mayormente en relación con el cuerpo. Así, por ejemplo, afirmaba Merleau-Ponty que la vida está envuelta en una suerte de atmósfera regida por una implicación inextricable, y que lo que llamamos mundo sensible es un “revoltijo de cuerpos y mentes, promiscuidad de los rostros, las palabras, las acciones...” (Merleau-Ponty, 1964: 115). En su fértil aplicación del pensamiento de su compatriota al estudio del espacio, Henri Lefebvre agregaba: “El espacio —mí espacio— [...] es en primer lugar mi cuerpo, y después el homólogo de mi cuerpo, el “otro” que le sigue como su reflejo y su sombra: la intersección movediza entre lo que toca, penetra, amenaza o beneficia a mi cuerpo, y todos los otros cuerpos” (Lefebvre, 2013: 230-231).

Solo que, estas precepciones resuenan hoy en eco. Por ejemplo, embarcada en una recuperación del pensamiento del Merleau-Ponty —como del de Blanchot—, Marina Garcés añade:

Más allá de la dualidad unión/separación, los cuerpos se continúan. Donde no llega mi mano, llega la de otro. [...] Si la conciencia puede entrar en relaciones *dialógicas* de reconocimiento, el cuerpo, en virtud de su finitud, está ya siempre inscrito en relaciones de continuidad. No le hace falta hacer presente al otro, frente a frente, para reconocerle. En la vida corporal, el otro está ya siempre inscrito en mí mismo mundo (Garcés, 2013: 30 y 46).

Resulta revelador apreciar cómo hoy este es uno de los mayores desvelos del pensamiento más cercano a la filosofía política. Voces como las de Marina Garcés, Byung-Chul Han, Francisco Berardi, Alain Badiou, Emmanuel Lévinas, Jean-Luc Nancy o Jacques Rancière señalan que urge recobrar ese empeño dialógico por reconocer la experiencia de la alteridad, aquella que en el preciso momento en el que escinde funda al sujeto en su misma carne. El reconocimiento de la alteridad orientó a buena parte de la teoría, el arte y la contracultura de los años sesenta y setenta —quienes, a su vez, no hacían sino releer a los más díscolos analistas de la subjetividad de los años veinte, de Bataille a Freud o Heidegger—. Así, por ejemplo, Byung-Chul Han afirma: “El diálogo representa una bella forma de conclusión. Por eso puede fundar sentido. Es una comunicación con un tú” (Han, 2016). La pertinencia de crearnos formas de ser y estar juntos que sirvan para salir de la fijación narcisista del yo hiperproductivo de nuestros días, al igual que tantas otras heridas abiertas por Mayo y sus vidas anteriores, sigue supurando actualmente. No es fortuito entonces que en los últimos años se hayan redoblado las llamadas al diálogo, a la apropiación del tiempo o de la palabra y de tantas otras cosas que nos son comunes; que se hayan multiplicado los elogios y/o refundaciones del amor y de

la amistad o las censuras al cesarismo del individuo; que se hayan hecho llamamientos a la conversación genuina y pausada o que se oigan clamores por reconstruir una presencia corporal en el mundo⁷. Las propuestas de los años sesenta y setenta, entre ellas, el encuentro, siguen formando parte de nuestro horizonte vital. No llegando jamás a cumplirse, las proclamas del 68 aún están por debatirse. La apelación a la trasgresión del sujeto y al encuentro ha adquirido una auténtica vida posterior —como diría Ross (2008)—, que no póstuma, en nuestro tiempo. La significación política de lo dialógico permanece intacta.

Bibliografía

- Aumont, J. (2013). *Que reste-t-il du cinéma?* París: Vrin.
- Badiou, A. (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Baigorri, L. (2007). *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria.
- Béghin, C. (ed.) (2014). *Duras/Godard. Dialogues*. París: Post-Editions.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional.
- Borgomano, M. (2004). Le dialogue dans l'oeuvre de Marguerite Duras, une zone de turbulences. *Loxias*, (4), 1-15.
- Cixous, H. (1986). *Entre l'écriture*. París: Des femmes.
- Debord, G. (2019). *Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2015). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Delmar, M. (2008). *L'une est l'autre: Duras-Moreau, une amitié littéraire*. París: Scali.
- Dosse, F. (2004). *Historia del estructuralismo. Tomo II, El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días*. Madrid: Akal.
- Duras, M. (1987). *La Vie matérielle*. París: P.O.L.
- Duras, M. y Gauthier, X. (2005). *Las Conversadoras*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Farago, F. (1999). La mort comme propédeutique à la vie. En Esteve, M. (ed.), *Ingmar bergman 2 la mort le masque et l'être*. París: Lettres Modernes, 19-49.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Godard, J-L. (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.

7 Véase para ello, entre otros: (Badiou, 2012), (Han, 2014), (Levinas, 1993).

- Godard, J-L. (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984-1998*. París: Cahiers du cinéma.
- Han, B. (2014). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Han, B. (2016). *Por favor, cierra los ojos. A la búsqueda de otro tiempo diferente*. Barcelona: Herder.
- Krauss, R. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*, (1), 50-64.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.
- Lévinas, E. (1993). *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós.
- Lumley, R. (2020). Mario Merz: mesas y casas, tiempo y espacio. En *Mario Merz. El tiempo es mudo*, 44-63. Madrid: MNCARS.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- Montero Sánchez, D. (2016). Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki. *L'atalante*. (21), 191-201.
- Mulvey, L. y MacCabe, C. (eds.) (1980). *Godard: Images, sounds, politics*. BFI. Londres.
- Noguez, D. (2001). *Marguerite Duras*. París: Flammarion.
- Posada Varela, P. (2016). *A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología*. Madrid: Bru-maria.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ross, K. (2008). *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Antonio Machado Libros.

AXIS MUNDI : el Crucificado del Cementerio de San José de Granada(1922) de José Navas - Parejo

AXIS MUNDI: The Crucified in the San José de Granada Cemetery (1922) by José Navas -Parejo

DIEGO QUESADA POLO  0009-0009-7101-3304

quesadapolodiego@gmail.com

Investigador

Recibido: 24 de febrero de 2023 · Aceptado: 26 de mayo de 2023

Resumen

El presente estudio tiene como centro el mausoleo nº 103 del Cementerio Municipal de San José-Granada, encargo de Dña. Rosario Agrela López-Barajas tras fallecer su esposo el Sr. Jiménez de la Serna.

Una parada por un espacio significativo de la ciudad, descanso de muertos y deleite de los vivos, en un enclave privilegiado en la Dehesa del Generalife, dentro del recinto de la Alhambra.

En D. José Navas-Parejo recaerá el encargo de diseño y ejecución de este conjunto escultórico atrevido, con la suficiente carga emocional y fuerza para integrar este Crucificado en un espacio donde la muerte convive con el recuerdo y la vida se abre a la esperanza.

El Crucificado-AXIS MUNDI, es una impresionante escultura que intenta unir la tierra y el cielo. Su monumentalidad nos obliga hacer un ejercicio interior, levantar la mirada, contemplar y sentirnos acogidos por aquel que lo ha dado todo, impulsándonos a seguir viviendo desde la esperanza.

Palabras clave: Escultura funeraria; Mausoleo; cristológica; Crucificado, José Navas-Parejo, Granada; Cementerio San José, Siglo XX.

Abstract

The present study has as its center the mausoleum nº 103 of the Municipal Cemetery of San José-Granada, commissioned by Ms. Rosario Agrela López-Barajas after the death of her husband Mr. Jiménez de la Serna.

A stop for a significant space in the city, resting for the dead and delighting the living, in a privileged enclave in the Dehesa del Generalife, within the Alhambra enclosure.

D. José Navas-Parejo will be entrusted with the design and execution of this daring sculptural ensemble, with enough emotional charge and strength to integrate this Crucified in a space where death coexists with memory and life opens up to hope.

The Crucified-AXIS MUNDI, is an impressive sculpture that tries to unite the earth and the sky. Its monumentality forces us to do an interior exercise, to look up, contemplate and feel welcomed by the one who has given everything, prompting us to continue living from hope.

Keywords: funerary sculpture; Mausoleum; Christological; crucified, José Navas-Parejo; Grenada; San Jose Cemetery; 20th century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Quesada Polo, D. (2023). AXIS MUNDI : el Crucificado del Cementerio de San José de Granada(1922) de José Navas -Parejo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 59-74.

Navas-Parejo , bosquejo biográfico

José Navas-Parejo nació en Álora (Málaga) en la calle Escribanos, el 22 de octubre de 1883. Hijo de Juan de Dios Navas Pérez y de María Dolores Parejo López, oriundos de Granada, fue uno de los menores de entre veintidós hermanos. Se trasladó a Granada, junto con su familia, cuando contaba siete años de edad. Allí vivió hasta su muerte, acaecida el 10 de marzo de 1953.

Con tan sólo quince años muestra unas excelentes capacidades artísticas que le conducen a formar parte como alumno aventajado en la Escuela de Artes Industriales de Granada, no pasando desapercibidas sus sólidas aptitudes en pintura, modelado y escultura.

En 1909 contrajo matrimonio con Dña. María Sáez Ponce de León, del cual nacieron dos hijas y cinco hijos, siendo estos en un futuro la parte activa de los Talleres Navas Parejo. Destaca Luis en la especialidad de pintura y policromía, Emilio en relaciones comerciales, Enrique en orfebrería, José en escultura y Agustín en contabilidad .

D. José Navas Parejo se va fraguando a base de una rica experiencia dentro de su gran taller, sin eludir la tarea docente en la especialidad de modelado y vaciado. Artista versátil, rico en habilidades sociales, emprendedor para aventurarse en sólidos proyectos empresariales que le hicieron progresar y proyectarse más allá del entorno local, enriqueciendo el panorama nacional e internacional¹.

Entre su rica producción de retablos, esculturas procesionales, pasos, imágenes, proyectos de restauración, orfebrería, joyería..., merece mención especial la centrada en los mausoleos y escultura funeraria ubicada en el cementerio de San José de Granada. Son todos ellos de una ejecución técnica y artística inefable en los que el maestro supo plasmar en un bloque de mármol profesionalidad, dominio de la técnica, emoción... que nos invitan un siglo después al recuerdo, espiritualidad y admiración².

No tardará José Navas Parejo en ir cosechando reconocimientos en el ámbito artístico, que le conllevaron como empresario un incremento de encargos y proyectos de considerable dificultad a los que él supo hacer frente gracias al taller que dirigía con maestría, diligencia, trabajo interdisciplinar de artistas-aprendices que configuran la plantilla, sin olvidar la ayuda inestimable de sus tres hijos. Hoy podemos decir con certeza que fue uno de los talleres granadinos más fructíferos y originales de Andalucía en la primera mitad del siglo. XX (Aróstegui y López, 1974), comparables a los Talleres Granda en Madrid³.

- 1 No tenemos ninguna biografía de Navas Parejo, tan sólo encontramos pequeñas reseñas que se han ido yuxtaponiendo con múltiples errores. Cfr. ANÓNIMO (1930). "El trabajo fecundo de Navas Parejo". En : Programa de las Fiestas del Corpus y Guía del Forastero de Granada. Granada: Urania. pp. 17-23.
- 2 Interesante tesis doctoral donde el autor hace un recorrido minucioso por los distintos talleres de escultura en la posguerra, haciendo una notable aportación del taller de Navas Parejo en su última etapa (Castro, 1996).
- 3 El clérigo Felix Granda y Buylla funda estos talleres en Madrid con un corte social, recuperación de oficios artísticos y renovación del arte religioso, muy influenciado por las ideas de John Ruskin y William Morris. Interesante el catálogo que él mismo escribió "Talleres de Arte Granda" (1911).

Influencias artísticas

Para entender las claves artísticas y profundizar de forma objetiva en la obra de Navas-Parejo, es imprescindible conocer los antecedentes de la escultura granadina, su entorno e influencia en los artistas de los siglos XIX y XX, herencia estimable en la configuración estética, creación y evolución profesional. Hay que remontarse al siglo XVII granadino con los grandes maestros; Alonso de Mena y Alonso Cano, siendo éste el que más repercusión tendrá en la escuela granadina (Pita, 1978)⁴ No es razón de nostalgia o de empoderar una iconografía que está supeditada al tiempo, técnica y pensamiento, por el contrario es una reivindicación en favor del artista Navas-Parejo, el cual supo plasmar más allá de la belleza homogénea de las formas representadas con audacia, la impronta personal, maestría, y técnica adherida que proyecta con sutileza en sus creaciones artísticas. Sin duda podemos afirmar que fue el contacto directo con las obras de arte de su entorno donde se inicia, desarrolla y encontrará su estética en los diferentes discursos artísticos creativos.

Granada es el gran estudio de escultura por el que a todo buen escultor le gustaría deambular buscando la inspiración, brindando muchas oportunidades a los artistas de gran talento, manifestado a lo largo del tiempo, sabiendo conjugar la tradición con su sello innovador persistente, no borrado por el paso del tiempo, prevaleciendo la fuerza conmovedora y transgresora que en su día impactó en nuestro artista, siendo referentes del Taller Navas-Parejo, destacando: Alonso de Mena, Pedro de Mena (Gila, 2007), José de Mora (Gallego, 1958), Risueño (Wethey, 1983: 75-80), de ellos captó la habilidad de expresar sentimientos, emociones, y la capacidad de conmover al espectador, característica acentuada en sus obras.

Hablar de Cano (Orozco, 1970:11), en referencia a las esculturas de Navas-Parejo, no es casual, sus maestros: D. Francisco Morales González (Bermúdez, 2017; Galán, 2017), D. Pablo Loyzaga o D. Manuel Gómez- Moreno, ya lo tenían asumido plenamente, de ahí los constantes guiños que el artista hace a sus maestros, que se sostienen en los mismos referentes plásticos. Una etapa formativa donde la tradición y los cánones clásicos son un referente, hay que contextualizar a algunos artistas decisivos: Francisco Morales González y su discípulo Pablo Loyzaga. El ambiente artístico (Aróstegui y López, 1974)⁵ y formación del joven escultor José Navas Parejo estaría incompleto sin la figura polifacética del maestro, mentor, pintor y erudito D. Manuel Gómez- Moreno González (Henaes y Moya, 2003), que despierta en el discípulo la necesidad de salir de un ambiente

4 El autor nos pone en antecedentes para llegar a la rotunda afirmación: "*La llegada de Alonso Cano al panorama artístico español y más concretamente a Granada, supuso toda una alteración igual que lo fue: Ribera en Valencia, Zurbarán en Sevilla o Velázquez en Madrid. Su arte polifacético caló en la Granada del XVII tan acertadamente, que su huella fecunda sobrevivió algunos siglos más*".

5 El contexto cultural granadino es amplio y heterogéneo, si bien hay una continuidad con los cánones heredados de la tradición barroca granadina, existieron artistas con un deseo renovador que participaron de lleno de las vanguardias formando grupos intelectuales muy interesantes en nuestra ciudad. No es el caso de Navas Parejo que optó por la tradición y demanda social, auspiciada por un sector burgués, empresarial e iglesia católica.

local para experimentar y conectar con artistas, ambientes y experiencias que enriquecerán su obra plástica. Entre las más elocuentes está su participación en la Exposición Hispano-Francesa (Zaragoza 1908), estancia en los Talleres Rius (Barcelona 1908-1909), admiración y contacto con Jose Llimona, Agustín Querol y Subirats, Mariano Benlliure o José Capuz, sin duda no son reflejo de la obra que se trata aquí, pero sí que refleja la riqueza técnica y expresión.

Más recurrente es cuando hablamos de escultura funeraria, donde las emociones son un componente importante para conectar con el espectador, describir el momento y perdurar en el tiempo. Tres elementos que estaban en cierta forma unidos a la escultura barroca a la que nuestro autor no duda en apelar y deleitar de esta fuente tan sugerente.

El cementerio Municipal de San José en Granada

El Cementerio Municipal de Granada, enclavado en la Colina Roja, al este de la ciudad, por encima de la Alhambra y dentro de la Dehesa del Generalife, cuyos terrenos fueron testigos del Palacio de los Alixares (siglos XIII-XIV)(Brasa y Jiménez, 2004), del fortín estratégico de las Barreras con sus canalizaciones de agua (realizadas por las tropas francesas en el siglo XIX) y tierra dedicada al cultivo de olivos y vid, cuyo propietario sería el Marqués de Campotéjar⁶, hasta su utilización como espacio de enterramiento de la ciudad. Hoy día forma parte de un conjunto protegido de la Alhambra, destacando sus connotaciones culturales, sociales y paisajistas.

El siglo XIX trajo una normativa que supondrá un cambio en los espacios destinados al enterramiento, su decoro y costumbres. Se trata de la Real Cédula promulgada por el Rey Carlos III en 1787 que estableció la construcción de cementerios en espacios ventilados fuera de las poblaciones y que *“solo trata de evitar enfermedades, epidemias y pestilentes que se creen nacen del aire de las Iglesias corrompido por los cadáveres que se entierran en los pavimentos”* y *“se evite el más remoto riesgo de filtración o comunicación de las aguas potables del vecindario”* (Díaz y Díaz, s/f: 177-195). Era una necesidad en cuanto a espacio y salubridad pública. Esta medida fue acogida satisfactoriamente por gran parte de la población y de las autoridades civiles. No ocurría así con las autoridades eclesiásticas, especialmente con el Cabildo de la Iglesia Metropolitana de Granada. A raíz de la promulgación de la Real Cédula se formó una comisión de médicos para el estudio de la idoneidad de terrenos en los que ubicar el nuevo cementerio⁷.

6 Este documento describe parte de la finca y expropiación al Excmo. Marqués de Campotéjar de cara a la ampliación que se desea hacer del cementerio. Archivo Histórico Municipal de Granada- AHMG (15/04/1891).

7 Artículo de Francisco de P. Valladar. En el Cementerio. "Nuevas esculturas de Navas Parejo". Una acertada reseña de este espacio funerario para conocer su historia desde su origen hasta el año 1922, destacando las nuevas esculturas de Navas Parejo. (...) *De los últimos monumentos que se han erigido, merecen mención especial tres, obras primorosas del infatigable artista Navas Parejo. Me refiero a los de la familias de don Manuel Pérez García, don José Herrera López y doña Rosario Agrela y Jiménez de la Serna(...)* otras dos obras: *el mausoleo de don Juan López Trujillo (...)* y *el panteón de don Antonio López (...)*. GACETA DEL SUR. Diario Católico de Granada. Año XV 01/11/1922.

Según el expediente de 18 de abril de 1805, cuatro son los espacios donde se depositaban los cadáveres: San Antonio (cerca de Fajalauza), Tinajerías y Pozo de Almengor, Camino de los Abencerrajes, y el de las Barreras o Haza de la Escaramuza (Olmedo, 2001: 202-216). De entre ellas se consideró la más apropiada, el denominado Cementerio de las Barreras, construido de forma provisional en 1804, que gozó de las preferencias de los ciudadanos granadinos, lo que unido al obligatorio cierre por diversas causas de los otros propuestos, lo convirtió en el nuevo cementerio general de la ciudad mediante proyecto elaborado en 1844 (López-Guadalupe Muñoz, M.L., 2006:190-193).

En este contexto el Ayuntamiento de Granada se vio en la necesidad de redactar un protocolo con diferentes apartados a seguir por los ciudadanos interesados en la adquisición de terrenos dentro del cementerio y su posterior visado del proyecto constructivo y ornato. Con las epidemias del siglo XIX los enterramientos se incrementaron de forma desordenada y excesivamente abigarrada como podemos ver en el patio tercero. Era apremiante por parte de la institución municipal intervenir de cara a la planificación urbanística y recaudar fondos para las arcas municipales (López-Guadalupe Muñoz, 2006: 19-38).

El expediente municipal del mausoleo López-Agrela (1918-1920)

Se establece un procedimiento riguroso y ordenado de cara a la adquisición, construcción y decoro de los mausoleos.

1. Solicitud por parte del interesado o representante al Negociado de Cementerio del Ayuntamiento de Granada con la intención de adquirir terreno en el Cementerio Municipal, especificando: lugar, metros y proyecto.
2. Paso del expediente al Negociado y Delegado de Cementerio, el cual daba el visto bueno en base al cotejo de metros, medianería, proyecto y ornato.
3. Ingreso de cartas de pago (impuestos)⁸.
4. Notificación por parte del jefe del Negociado de su concesión previo pago, informando a la persona que figuraba como representante.
5. Memoria detallada del mausoleo junto al proyecto arquitectónico correspondiente, representando: planta, alzado y perfil realizada por un arquitecto municipal.
6. Informe del Arquitecto Municipal, donde se recoge el visto bueno o las diferentes correcciones a realizar desde el punto de vista técnico.

8 Una apreciación de cara a valorar el gasto que suponía el adquirir una propiedad en el Cementerio de San José. En 1920 el salario medio en Granada era de 2,76 pesetas (0,02 €). Una fosa tenía una superficie aproximada de 1,20 m², su coste oscila en torno a 832 pesetas de media. No se ha encontrado la carta de pago de este mausoleo, pero si lo comparamos con los documentos que obran en el AHMG referente al expediente del mausoleo de la Familia de D. Manuel Conde Alcalá (03/07/1929) situado en el segundo patio con una superficie similar a la de la Familia Jiménez de la Serna con la apreciación de estar mejor ubicado este enterramiento, el coste oscilaría en 5.825 pesetas tan sólo la adquisición de terrenos y licencias municipales, a esto habría que sumarle la construcción parte estética del mausoleo en sí y su ornato.

7. Aprobación por parte de la Comisión de Fomento y Obras; pasando por pleno y con el visto bueno del Sr. Alcalde e informando al Negociado de Cementerío además de a la Comisión de Fomento y Obras de tal decisión para su construcción.

El mausoleo de la Familia Jiménez de la Serna y Agreda, es deseo de Dña. Rosario Agreda López-Barajas tras fallecer su esposo en 1915 en Granada. La expansión del cementerio a comienzos del siglo XX es significativa, numerosas familias adineradas de la ciudad adquieren terreno dentro del único espacio funerario existente en nuestra ciudad de titularidad municipal para perpetuar suntuosamente la memoria de sus seres queridos (Sánchez-Mesa, 2006:401-431). En este enclave encontramos los enterramientos de D. José María de la Serna y Damas (1867-1915), condecorado con la Cruz de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo, siendo Comandante de Estado, casado en Granada el 27 de diciembre de 1900 con Dña. María del Rosario Agreda López-Barajas, (1874-1955) junto a sus hijos: Valentín Jiménez de la Serna y Agreda (1907-1921) y José Jiménez de la Serna y Agreda (1903- ¿?) casado con María Consuelo Moreno de Zayas Fernández de Córdoba (1905-¿?).

Se conserva el expediente municipal. Iniciado en 1917 y concluido en 1920, en una carpeta donde se deposita toda la documentación del proyecto de mausoleo de la familia, cuya carátula reza Negociado de Cementerios Ayuntamiento de Granada; EXPEDIENTE: Formado a instancias de D. José Navas Parejo en representación de Dña. Rosario Agreda López Barajas Vda. de Jiménez de la Serna, solicitando licencia para construir un mausoleo en el 1^{er} patio del Cementerio⁹. En el expediente se incluye la siguiente documentación:

- 04-09-1917: “Sr. Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de esta capital. Don José Navas Parejo, escultor, domiciliado en esta calle Ancha de Santo Domingo nº 1, con cédula personal que exhibe, en representación de Dña. Rosario Agreda López Barajas-Viuda de Jiménez de la Serna, con el debido respeto a V. S. suplica- que previos trámites necesarios, me conceda licencia para la construcción de un mausoleo a la entrada del primer patio del Cementerio público, en los siete metros de terreno que tengo adquiridos, según carta de pago n.º 3.246 en 30 de Julio próximo pasado y con arreglo a los planos adjuntos del Sr. Arquitecto D. Ángel Casas-pues gracia que espera recibir de V. S. cuya vida guarde Dios muchos años(...)”¹⁰.
- 10-09-1917: “Se da cuenta a la Comisión de Fomento”. Fdo. el Alcalde D. Manuel Sola Segura¹¹.
- 12-09-1917: “En Sesión de la Comisión de Fomento y Obras... conceda la licencia solicitada... pasando los antecedentes a la Comisión de Cementerios”.

9 A.M.G.R. Leg 1025, Pieza 5. Portada de la carpeta del expediente abierto en 1917 por el Negociado de Cementerios del Ayuntamiento de Granada, donde figura el contenido de la petición.

10 A.M.G.R. Leg 1025, Pieza 5 S. 4-9-1917. D. José Navas Parejo en representación de la Dña. Rosario Agreda, súplica previos trámites se conceda la licencia de construcción de un mausoleo y con arreglo a los planos presentados por el arquitecto D. Ángel Casas.

11 A.M.G.R. Leg 1025, Pieza 5. El alcalde firma el documento dando cuenta a la comisión.

- 13-09-1917: “Dese cuenta a la Comisión de Cementerios”-Firmado el Alcalde. D. Manuel Sola Segura.

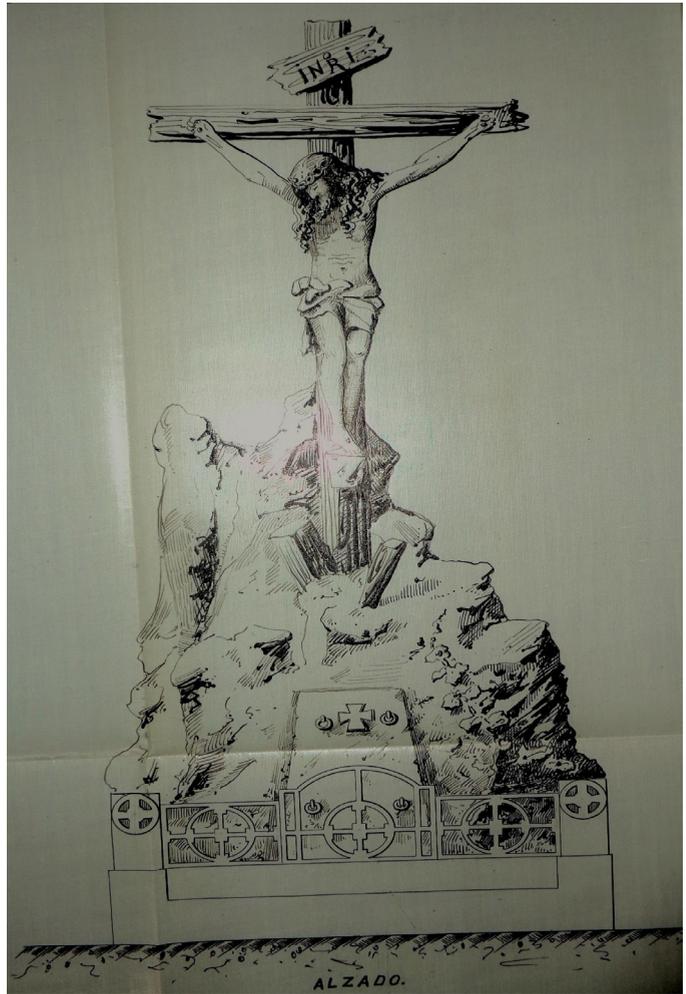


Fig. 1. A.M.G.R. Proyecto del Arquitecto D. Ángel Casas para el Mausoleo Jiménez de la Ser-na. Dibujo, técnica a tinta china sobre papel vegetal.

- 06-10-1917: “En Sesión de la Comisión de Cementerios celebrada en segunda cita en Granada seis de octubre de mil novecientos diez y siete presidida por el Sr. Teniente Alcalde Don José Figueroa Robles y con asistencia del Sr. Guiral dada cuenta de la que antecede se acordó proponer al Excmo. Ayuntamiento que acceda a lo solicitado. Así consta del acta”. Fdo.E. Jedunaci¹².
- 12-10-1917: Sesión de la Comisión de Fomento y Obras de Granada. Se acuerda proponer: Que procede conceder la licencia que solicita D. José Navas Parejo en representación de Doña Rosario Agrela López Barajas para la construcción de un mausoleo a la entrada del

12 A.M.G.R. Leg 1025, Pieza 5. Se reúne la comisión de cementerios para dar cuenta del expediente del mausoleo de la familia.

primer patio del Cementerio, con planos del arquitecto Sr. Casas, pasándose los antecedentes a la Comisión de Cementerios. Así consta en el acta¹³.

- 13-10-1917: “Dada cuenta del anterior informe de acuerdo como la comisión propone (...) Así consta en el acta”.
- 18-10-1917: “Ejecútese el anterior acuerdo, comuníquese a Don José Navas Parejo, como representante de Dña. Rosario Agrela y al Conserje del Cementerio. Firmado por el Alcalde. D. Manuel Sola Segura”¹⁴.

Un Cristo señero en el cementerio de Granada

En un bosque de piedra, donde comparte espacio de forma abigarrada sarcófagos, mausoleos, panteones, cenotafios sepulturas y enterramientos y vegetación (Sánchez, 2006: 433-489), localizamos una extensa producción de esculturas y lápidas del versátil escultor Navas Parejo, en su inmensa obra escultórica destaca dos obras significativas el “San Agustín” (Iglesia de los Hospitalicos PP Agustinos, Granada 1908) y este crucificado del cementerio de San José¹⁵.

Nos encontramos ante un mausoleo de grandes proporciones, ubicado en el primer patio, lateral izquierdo, dando la bienvenida a cuantos acceden a este espacio. La iconografía, monumentalidad y volumen no pasa desapercibido, siendo objeto de admiración y contemplación por cuantos visitan este espacio funerario.

Se trata de una composición sin espacio que consta de tres partes bien diferenciadas, donde cada una tiene identidad propia y a la vez es parte sustancial de todo el conjunto monumental, en cuanto elementos, técnica artística y función: basamento, montículo y crucificado sobre sólida cruz.

13 A.M.G.R. Leg 1025, Pieza 5. La Comisión de Fomento y Ornato del Ayuntamiento de Granada, acuerda y comunica a D. José Navas Parejo concesión de licencia solicitada.

14 A.M.G.R. El Sr. Alcalde da el Vº Bº para realización del mausoleo.

15 La prensa granadina hace elogios de esta obra “(...) *El panteón de doña Rosario Agrela, es la última obra artística colocada en el Cementerio. El aspecto es magnífico. Un hermoso Crucifijo alzase sobre un montículo, que significa el Calvario. Todo el monumento tiene la altura de seis metros y se recorta hábilmente sobre un poético grupo de árboles y flores. El Cristo es tal vez la obra más estudiada y mejor comprendida del inteligente artista. No se parece en particular a ninguno de los crucifijos conocidos nos recuerda, sin embargo, las glorias pasadas de la estatuaría religiosa granadina por la oración, la meditación, invitan al creyente(...)*. GACETA DEL SUR. Diario Católico de Granada. Año XV. 01/11/1922.

Reseña de prensa. Bendición de un mausoleo. “*Nuestro Prelado, excelentísimo señor don Vicente Casanova y Marzol, en una visita hecha a la Necrópolis bendijo el mausoleo de la familia de doña Rosario Agrela, en el cual un Santo Cristo labrado en mármol, obra del genial artista granadino don José Navas Parejo.*” Recorte periodístico de la Familia Enrique Navas Parejo. Granada 14/12/2022.



Fig. 2. Imagen actual del mausoleo Familia Jiménez de la Serna. Fotografía del autor. 2013.

La fuerza que adquieren, tanto la iconografía como las formas representadas, son fieles al momento abrupto de la muerte de Cristo “*exhaló su aliento*”, instante que Navas-Parejo recoge para despojar a la obra de tensiones y carga emocional.

La serenidad de este crucificado conecta extraordinariamente con el entorno, donde lo fácil hubiese sido optar por una composición de carga emotiva desgarradora. Pero no ha sido así y el artista se ha inclinado por una representación donde el dolor deja de ser hiriente para dar paso a la paz, silencio, calma para aquellos que están experimentando la pérdida de un ser querido o viven sumidos en el duelo....conectando extraordinariamente con el que contempla.

Esta imagen de Cristo crucificado, vinculado con la Historia de la Salvación cristiana, hace referencia al momento de expiración y entrega del Hijo de Dios por amor a la humanidad, centrándose toda la atención en el cuerpo con un estudio minucioso de anatomía, denotando maestría en el cincelado pulido, volumen naturalista y proporción equilibrada. Los demás elementos que acompañan a la obra son secundarios y un tanto artificiosos como el promontorio donde se apoya la cruz, restando gracia a la composición por la proporción desmesurada.

Dado el carácter funerario, se ha optado por materiales nobles de gran resistencia al tiempo y climatología: mármol blanco de Macael para el Crucificado y piedra caliza ocre claro para el Calvario; el basamento y pedestales son de mármol gris de Sierra Nevada (según el proyecto) confiriendo a la obra contrastes cromáticos.

Novedosa es la cadena que protege todo el conjunto funerario, hierro con enganches de diseño modernista, ejecutada con diferentes alambres metálicos que se trenzan entre sí de forma original, dotándolos de plasticidad, con connotaciones simbólicas referidas a la vida, unidad y fortaleza ante la dificultad.

Se aprecia una técnica escultórica, con diferentes acabados según el elemento representado, dotándolo de significado dentro de la composición. Es interesante visualizar cómo el artista juega con las texturas y formas diversas (cortantes, lisas, pulidas, agrestes, ondulantes, estrías) con una intención: narrar la escena y entrar en diálogo con el espectador; denota gran maestría en ejecución y dominio de los materiales.

La centralidad es Cristo, eje vertebrador de la composición y por consiguiente del trabajo minucioso de Navas Parejo a base de su peculiar cincelado fino, bien pulido capaz de integrar las formas anatómicas en tensión, apreciando un modelado suave e idealizado.

Al elemento simbólico de la cruz, muy encajonada en la forma geométrica, se le confiere una textura rayada, con ciertas formas ondulantes que nos evoca al Árbol de la Vida del cual corre la savia por su interior. No deja de ser demasiado volumétrica y un tanto artificial para la iconografía representada.

El montículo (Calvario) es la parte abrupta, los prismas irregulares de piedra se van encajando unos con otros configurando la base de donde emerge la cruz. La utilización de diferentes texturas y técnicas se manifiestan abiertamente, con la libertad del cincel espontáneo, confiriendo a la superficie contrastes y fuerza ejemplar.

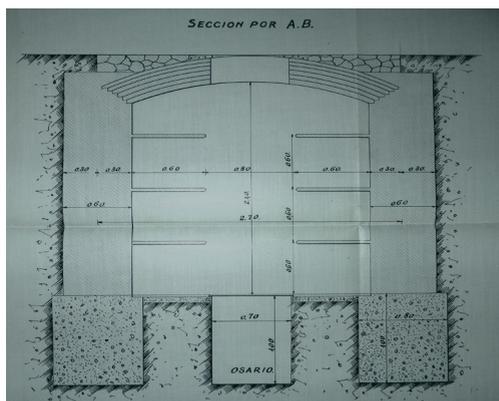
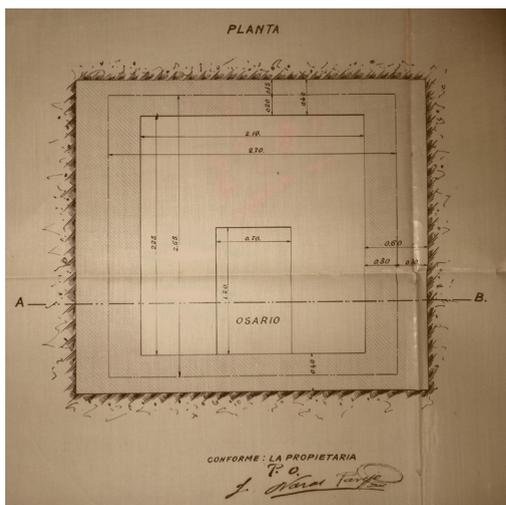


Fig. 3 y 4. A.M.G.R. Proyecto del Arquitecto D. Ángel Casas para el Mausoleo Jiménez de la Serna.

Dibujos técnicos realizados con tinta china sobre papel vegetal.

La cripta, como podemos apreciar en el proyecto del arquitecto municipal D. Ángel Casas¹⁶, es un espacio de 2.25 m. x 2.10 m. y altura 2.70 m. La sección muestra una distribución en cuatro compartimentos a izquierda-derecha de 0.60 m. x 0.60 m., quedando en el suelo un osario de 1.20 m. x 0.70 m. x 1.00 m. de altura.

Se cubre la cripta con bóveda, el cerramiento es hormigón con cimientos de 0.80 m. x 1.00 m. y muros de 0.6m. Todo este proyecto fue supervisado por el arquitecto municipal Ángel Casas¹⁷.

Se trata de una composición adaptada al espacio arquitectónico construido (cripta), sobre el cual el artista tiene que someterse y superar algunos inconvenientes (altura de entrada a la cripta, peso y volumen de la escultura), con el fin de hacerla funcional, sin perjuicio de su expresión compositiva y estética.

Aparentemente es una composición sencilla, ascendente-triangular, bien equilibrada, aunque la integración de los diferentes elementos ha sido resuelta con poca maestría, resultando un tanto desproporcionadas algunas de sus partes (montículo-cruz), restándole a la imagen del Cristo protagonismo.

16 Reseña de D. Ángel Casas-Arquitecto 1882-1943. <https://www.ideal.es/hemerotecadegranada/granada-angel-casas-20170708185824-nt.html>.

17 A.M.G.R. Nos encontramos en el expediente del mausoleo López de la Serna, esta sección y alzado de construcción del arquitecto D. Ángel Casas.



Fig. 4. El Arzobispo de Granada, el Sr. D. José Meseguer visita el Taller de José Navas Parejo, supervisando el mausoleo de la Familia Jiménez de la Serna, le acompaña su sobrino el canónigo Luis López Dóriga (primer personaje de la izquierda) junto a él Navas-Parejo con su hijo menor, el resto de personas no están identificadas. Foto: navas-parejo.com.

La composición arranca desde la cripta, con un basamento cuadrangular de mármoles. En sus cuatro vértices se han colocado cuatro pilares de planta cuadrada y alzado rectangular, terminación angular, rematando sus cuatro frentes con una cruz griega en hueco relieve, muy característico del autor a la hora de enmarcar y diferenciar su obra del entorno inmediato, creando un espacio simbólico-privado que rodea a toda la obra.

El montículo (evocación al lugar donde fue crucificado Cristo, en el Calvario) es un elemento que destaca visualmente dentro de la composición, por su carácter volumétrico y por su resolución con grandes sillares desordenados de forma irregular, con cavidades cortantes, impregnadas de claroscuros e inmensa teatralidad a la hora de incidir la luz natural. A esto debemos añadir el tratamiento de texturas abruptas, toscas, con ciertas texturas lineales e incisiones en forma de estrella (recurso muy utilizado por el autor en sus composiciones), rompiendo la monotonía, rigidez y efecto repetitivo en el tratamiento del acabado. El resultado es una enorme montaña capaz de envolver y ocultar los diferentes obstáculos a los que tuvo que hacer frente la composición (entrada al mausoleo, altura suficiente para poder maniobrar a la hora de introducir el féretro en este espacio funerario), además de sustentar y dar estabilidad a la gran cruz que sostiene al Cristo.

La imagen del Cristo es el tema central, escultura un tanto idealizada, bien proporcionada. Destaca la composición triangular, simétrica, de gran belleza, suavidad y sin tensión a la hora de trabajar la anatomía; es en las manos, pies y rostro donde el autor ha querido dejar su maestría, ofreciendo una lección de introspección ante la experiencia del dolor, entrega y fidelidad.

Llama poderosamente la atención este crucificado, suspendido por tres clavos, donde la fuerza de la gravitación corresponde a su estado de exánime; de la misma forma, el paño de pureza que cubre sus partes, está resuelto con cierta linealidad, en el tratamiento de pliegues, realzando el ritmo y movimiento del crucificado.

Es de elogiar el trato que ha dado al cuerpo, en cuanto al contenido movimiento; esto hace que el Cristo se desprege de la cruz, obtenga más flexibilidad y dinamismo, frente a la rigidez simétrica y robustez de la cruz. Hacer frente a esto es romper la frontalidad con la inclinación de la cabeza (coronada por una corona trenzada de espinos) a la derecha y hacia abajo; de esta forma el espectador puede contemplar el rostro sereno, ojos cerrados, boca entreabierta (dejando ver su interior), barbilla bífida (forma triangular) poco poblada. Su cuerpo está supeditado a la disposición de su pierna derecha sobre la izquierda (superponiendo sus pies para ser atravesados por un clavo). Este juego de formas, un tanto teatrales, tiene un enorme peso en la composición, salvándose de elementos arcaicos, relacionándolo con artistas del siglo XVII, apuntando a Alonso Cano (Campoy, 1981).

A los referentes de Cano y de la escuela de escultura granadina, es obligado reconocer el influjo que recibe de su maestro y compañero Pablo Loyzaga (Larios, 2002: 127-144), concretamente a través de su Cristo de la Buena Muerte (1907) venerado en la Iglesia del Sagrado Corazón de Granada, donde la expresión, rasgos, forma de tratar los tejidos, composición...son elementos característicos, que acompañarán a Navas Parejo en toda su imaginería de crucificados.

A la cruz se le añaden dos elementos:

- El cartel rectangular, en la parte superior, haciendo alusión a los textos evangélicos con la inscripción INRI (Esto es, Jesús, el rey de los judíos) tablero que ha sido realizado con el mismo material y con una epigrafía en letra romana mayúscula.
- La cuña en la parte inferior o subpedáneo que tiene la función de apoyar los pies del Cristo y mantener la fuerza del cuerpo desvanecido, eliminando referencias espaciales, acentuando la soledad, silencio y paz, en contraste con el suplicio de la Pasión.

Desde el punto de vista formal, esta obra adquiere monumentalidad, por incidir en ella varios factores: composición y espacio, aunque no por ello muestra cierta desproporción a la hora de integrar diferentes elementos compositivos (cruz-montículo de rocas), restando centralidad al tema iconográfico.

Por otro lado, es cierto que la aridez, irregularidad y contrastes de la roca imprimen cierta tensión a la composición, confiriendo al Cristo una connotación emotiva-espiritual. El espectador se puede ver trasladado a un momento histórico, contemplando la fuerza y crueldad, interrumpida por la muerte serena de aquél que da su vida por amor. Desde ese punto de vista el Cristo adquiere un significado conmovedor; el hombre suspendido en la cruz no se deja vencer por su propio peso; es el Padre el que da fuerza y sentido a este final. La Biblia lo expresa: “exhaló su espíritu”.

Este crucificado, que da la bienvenida a los que visitan este cementerio, es reflejo de amor y entrega, ejemplo y entereza ante la adversidad, invitación a la contemplación, esperanza en que nada acaba, sino que todo se transforma. Estamos frente a un Cristo con la suficiente fuerza para empatizar con el espectador, dejando las puertas abiertas a lo trascendente.

Conclusión

La versatilidad de este artista, cimentada en una sólida formación académica barroca e influjo de artistas de índole local y nacional fueron en cierta manera modelando de forma más amable y emocional la estética de Navas Parejo, especialmente las destinadas a espacios fúnebres donde su obra alcanza más relevancia.

Navas-Parejo como empresario, artista y docente, acompaña todo el proceso de ejecución de la obra funeraria, desde la génesis de la idea, trámites administrativos, proyecto constructivo y decoro, siendo en este apartado donde se expresa con más deleite.

Una inédita e inusual obra en el amplio repertorio de Navas Parejo, una profunda reflexión sobre el despojarse en un contexto espacial y emocional agitado, referente para los granadinos con una connotación antagónica que conecta con el espectador de forma visual por su monumentalidad, serenidad y equilibrio canto de esperanza cristiana.



Fig. 5. Imagen de catálogo del Taller de José Navas-Parejo. Foto: navas-parejo.com

Bibliografía

- Aguilera Cerni, V. (1970). *Iniciación al arte español de la posguerra*. Barcelona: Ediciones Península.
- Anónimo. (1930). El trabajo fecundo de Navas Parejo. En *Programa de las Fiestas del Corpus y Guía del Forastero de Granada*. (pp. 17-23). Granada: Urania.
- Alcázares y jardines de ensueño. (1922). Los alijares y Darlarosa. *Granada Gráfica: revista ilustrada*, Año VIII, 28.
- Aróstegui Megías, A. y López Ruiz, J. (1974). *60 años de Arte Granadino (1900-1962)*. Granada: I. Lit. Anel.
- Bermúdez Sánchez C. (2017). *El escultor Francisco Morales y la restauración de sus modelos clínicos en terracota de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad.
- Brasa Seco, Y. y Jiménez Artacho, E. (2004). *Jardín arqueológico de los Alixares (Cementerio de San José. Granada)*, 28-29. <https://divisare.com/projects/223217-jimenez-brasa-arquitectos-jardin-arqueologico-de-los-alixares>
- Campoy, A. M. (1981). El Arte Andaluz. Siglos XIX y XX. En *Historia de Andalucía*, volumen VIII.
- Cano, A. (2022). *Alonso Cano. 1601-1667. Arte e Iconografía*. Exposición Conmemorativa del Cuarto Centenario del Nacimiento del Artista. Granada: Arzobispado de Granada.
- Cano, A. *Exposición Alonso Cano y su escuela en el III centenario de su muerte*. Hospital Real de Granada. 28 de junio-31 de julio 1968. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes.
- Castro Vélchez, J. A. (1996). *Los talleres de Escultura en Granada en la Postguerra, 1939-1959*. Tesis dirigida por D. Miguel Barranco López. Granada: Universidad.
- Díaz Guervós, M. I. y Díaz García, A. (1988). Notas sobre la historia del cementerio de Granada. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, Segunda Época (2), 77-195.
- Díez Jorge, M. E., Cruz Cabrera, P. y Galera Mendoza, E. (coords.). (2021). *La Granada del siglo XVII: arte y cultura en la época de Alonso Cano*. Granada: Ayuntamiento.
- Gallego Morell, M. (1958). *Contrastes granadinos*. Conferencia pronunciada el 30 de mayo de 1957 en el Centro Artístico de Granada, Madrid.
- Gila Medina, L. (2007). *Pedro de Mena: escultor, 1628-1688*. Madrid: Arco Libros.
- Granda y Buylla, F. (1911). *Talleres de Arte. Hotel de las Rosas. Paseo Izquierdo del Hipódromo*. Madrid: Imprenta de José Blass y Cía.
- Guinea García, G. (2004). *Cementerios de la Granada cristiana* Tesis, Archivo Municipal, Granada.

- Larios Larios, J.M. (2002). Pablo Loyzaga Gutiérrez (1872-1951), escultor granadino. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (33), 127-144.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2000). *José de Mora*. Granada: Comares.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (ed.). (2006). *Memoria de Granada: estudios en torno al cementerio*. Granada: Emucesa.
- Martínez Peláez, A. (2005). *El mercado del arte y la pintura granadina del siglo XIX*. Granada: Universidad.
- Moya Morales, J. (2003). *Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918) arte y pensamiento*. Tesis dirigida por Ignacio Henares Cuéllar. Granada: Universidad.
- Orozco Díaz, E. (1970). Alonso Cano y su escuela. En *Centenario de Alonso Cano en Granada*. Catálogo de la exposición. Granada: Caja de Ahorros, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Olmedo Sánchez, Y. V. (2001). Controversia entre lo sagrado y lo insoluble en la Granada moderna: El caso del cementerio de San Matías. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*. Segunda Época (15), 202-216.
- Pita Andrade, J. M. (1978). *El arte barroco*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Quesada Polo, D. (2013). *Mausoleos y escultura funeraria en el cementerio de S. José de Granada: José Navas Parejo (S. XX)*. TFM dirigido por D. Juan Jesús López-Guadalupe. Granada: Universidad.
- Sánchez López J.A. (2006). En el umbral de las tinieblas. La escultura y la poética de la muerte en el Cementerio de San José. En J.J. López-Guadalupe Muñoz. *Memoria de Granada. Estudios en torno al Cementerio* (pp. 433-489). Granada: Emucesa.
- Sánchez - Mesa Martín, D. (2006). Historia y contenidos de un lugar para la memoria y el culto: el cementerio de Granada. En J.J. López-Guadalupe Muñoz. *Memoria de Granada. Estudios en torno al Cementerio* (pp. 401-431). Granada: Emucesa.
- Valladar y Serrano, F. P. (1913). De arte. Un Cristo crucificado. *La Alhambra* (374), 461-463.
- Wethey, H. E. (1983). *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza.
- www. <http://navas-parejo.com/>
- www. ideal.es/hemerotecadegradana/granada-angel-casas-20170708185824-nt.html

Producción e impacto de los grabados de Victor Delhez en Argentina (1926-1943)

Production and impact of Victor Delhez's printmaking in Argentina (1926-1943)

SILVIA DOLINKO  0000-0002-4121-8415

sdolinko@unsam.edu.ar

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Recibido: 13 de noviembre de 2022 · Aceptado: 4 de febrero de 2023

Resumen

Este artículo indaga sobre algunos aspectos de la carrera profesional en Argentina del artista flamenco Victor Delhez, centrándose en su producción de grabados en las primeras décadas de actuación en Buenos Aires, su inscripción institucional y su fortuna crítica. El trabajo hace foco en el período entre mediados de los años veinte, luego de su llegada a la capital argentina, y principios de los cuarenta con el inicio de su labor docente en la Universidad Nacional de Cuyo. Sus grabados en relieve tuvieron reconocimiento de crítica e instituciones y amplia circulación; celebrados por sus logros procedimentales, su resolución visual y la composición de sus escenarios, realizaron un aporte clave a la ilustración literaria desde la autonomía de la imagen gráfica y, en términos generales, al campo del grabado moderno.

Palabras clave: Grabado; xilografía; modernidad; ilustración; autonomía gráfica; arte en Argentina; Delhez, Victor.

Abstract

This article inquires into some of the aspects of the flemish artist Victor Delhez' professional career in Argentina, focusing on his printmaking on his first decades of intervention in Buenos Aires, his institutional inscription and his critical fortune. This paper focuses on the period spanning from the mid 1920s, after his arrival to the Argentinian capital, to the early 1940s, with the beginning of his teaching work at the Universidad Nacional de Cuyo. His woodcuts had recognition from critics and institutions, and a wide circulation; celebrated because of their procedural achievements, his visual resolution and his spacial composition, his printed body of work made a key contribution to literary illustration since its autonomy from the graphic image and, in general terms, to the modern printmaking field.

Keywords: Printmaking; woodcut; modernity; illustration; graphic autonomy; art in Argentina; Delhez, Victor.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Dolinko, S. (2023). Producción e impacto de los grabados de Victor Delhez en Argentina (1926-1943). Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 54: 75-94.

Producción, circulación e impacto de los grabados de Victor Delhez en Argentina (1926-1943)¹

En 1943 se realizó en la galería Müller de Buenos Aires una exposición de grabados del artista belga Victor Delhez, radicado desde 1926 en Argentina; allí se incluyeron sus estampas para ilustrar *Pobres gentes*, *Ofendidos* y *Humillados* y otras obras de Fedor Dostoievsky junto a su versión de la Danza Macabra. La muestra recibió reseñas elogiosas publicadas en medios de las más variadas orientaciones; uno de los más importantes críticos de arte de la Argentina, Jorge Romero Brest, redactó una extensa nota en la que celebraba esta exhibición, remarcando que “Delhez llega a una expresión de extrema madurez con esta serie de grabados. Están presentes su sensibilidad muy exquisita, que la lleva a crear formas fantásticas de profunda riqueza humana; su inteligencia, que no le permite perderse en la divagación fragmentaria de lo puramente sensible; y su oficio de grabador, que es el elemento cardinal de su trabajo. Además, está presente su aguda y correcta interpretación del grabado de ilustración, alejada por igual de la miope interpretación naturalista y anecdótica del hecho y de la divagación esotérica de expresión decorativa”². Romero Brest refería al grabado de creación y de ilustración como categorías clave para abordar la obra del artista, y también incluía un indicador de la posición de Delhez dentro del campo cultural local de esos tiempos: “alegrémonos de que una exposición de tan alta jerarquía artística pueda realizarse en Buenos Aires por un extranjero que ama a nuestra tierra y se ha connaturalizado con ella”. En efecto, se trataba de un reconocimiento al primer conjunto de estampas realizadas por Delhez en Chacras de Coria, el pequeño pueblo de la provincia de Mendoza donde se había radicado en 1940; al momento de la reseña de Romero Brest, el artista ya formaba parte del cuerpo docente de la Universidad Nacional de Cuyo de esa provincia argentina, luego de un derrotero regional que lo había llevado desde su Amberes natal a Buenos Aires (1926-1932), Cocaraya, Cochabamba, Bolivia (1933-1937), Santiago de Chile (1937-1938) y El Totoral, provincia de Córdoba (1938-1939), para instalarse en la localidad mendocina donde trabajó y vivió hasta su fallecimiento en 1985.

Aunque estuvo asentado en pequeños pueblos alejados de la capital argentina³, la presencia de su obra en galerías y espacios culturales de Buenos Aires fue constante, y estuvo reseñada en los más diversos medios gráficos del país: periódicos masivos como *La Nación* y *La Prensa*, medios locales como el mendocino *Los Andes*, publicaciones de izquierdas como *Argentina Libre* o de extrema derecha como *Crisol* y *La Fronda*. Algunos de esos textos fueron suscriptos por renombrados críticos argentinos, desde Alberto

1 Agradezco a Cristóbal Farmache por haberme brindado un generoso acceso a la consulta del indispensable Archivo Delhez, Chacras de Coria, Mendoza, Argentina. Asimismo, a Gabriela Menéndez y Lucía Gabriela Menéndez en Mendoza y a Lucila Mazzacaro en Buenos Aires, por su colaboración con el registro de fuentes.

2 Jorge Romero Brest, “Grabados de Víctor Delhez”, *Argentina Libre*, Buenos Aires, 8 de julio de 1943.

3 Su espacio en Chacras de Coria era descripto como “una casa a la que no llegan las rutas viales, sino, sólo, las espirituales. Trabaja en su ermita, tal como lo hizo antes en el Altiplano” (Petra Sierralta 1969: 17).

Prebisch, pasando por Julio Rinaldini, Julio Payró y Jorge Romero Brest, hasta Hugo Monzón.

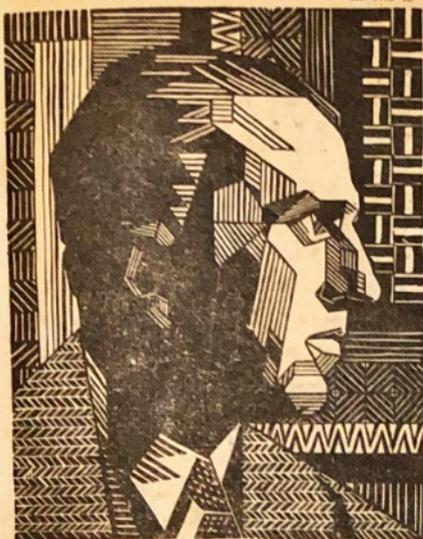
El grabado en relieve fue el medio clave para que Delhez desplegara a lo largo de seis décadas un imaginario que transitó diversos tópicos y poéticas. Su vasta obra tuvo reconocimiento de crítica e instituciones y amplia circulación, fue celebrada por sus logros procedimentales -la obtención de matices dentro de los límites del blanco y negro de la superficie de la madera y su consiguiente impresión en papel, su variedad de texturas y “climas” dentro de la estampa- como también por la resolución visual y compositiva de sus figuras y escenarios y por sus aportes a la ilustración literaria desde una puesta en relieve de la especificidad de la imagen gráfica.

Este artículo indaga sobre algunos aspectos de la carrera profesional de Delhez en Argentina, centrándose en su obra gráfica producida en las primeras décadas de actuación en Buenos Aires, su inscripción institucional y su fortuna crítica, a la vez que sobre sus relaciones con Bélgica sostenidas desde Sudamérica. La propuesta se inscribe en continuidad o diálogo con indagaciones sobre la obra de este artista -Dolinko (2020), Tell (2021), Amigo (2022) y Jorajuria (2022)- que conforman el estado de la cuestión más reciente sobre el tema. El trabajo hará especial foco en el período entre mediados de los años veinte, luego de su llegada a la capital argentina, y principios de los cuarenta con el inicio de su labor docente en la Universidad Nacional de Cuyo, sosteniendo un abordaje sobre el aporte fundamental de Delhez al campo del grabado moderno. Para ello, se ha realizado un trabajo de revisión y sistematización de diversas fuentes documentales, textos críticos y correspondencia inédita procedentes de archivos argentinos, dentro de los que se destaca el extenso y valioso Archivo Delhez que ha resguardado la familia del artista y que ha resultado indispensable para esta investigación.

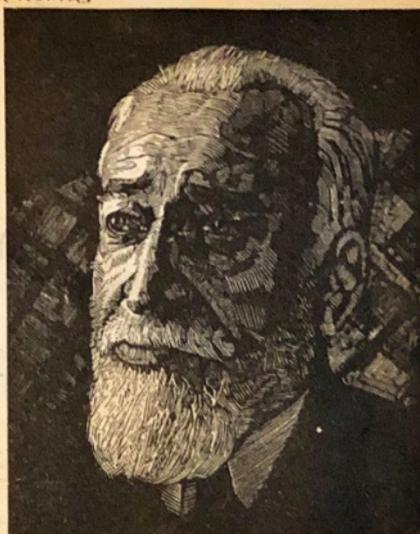
Grabado original, grabado de ilustración

Poco tiempo después de haber arribado a Buenos Aires, Delhez presentó sus grabados, en septiembre de 1926, en uno de los principales espacios de la cultura porteña de aquellos tiempos, la Asociación Amigos del Arte (AAA). Su muestra recibió reseñas elogiosas en medios de difusión masiva, como el diario *La Nación* o la reconocida revista *Caras y caretas*: “Este joven artista belga que expone en los salones de Amigos del Arte representa un notable valor dentro de las nuevas expresiones artísticas. Una serie de excelentes grabados le muestra ya como un maestro en el difícil arte, hace alarde de una técnica completa y, al propio tiempo, nos enseña las múltiples facetas de un espíritu inquieto, sagaz y atormentado por legítima ansia de continua superación”⁴. (Fig. 1).

4 “Exposición de grabados de Victor Delhez”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, s/f (septiembre de 1926). Recorte, archivo Delhez, Chacras de Coria, Mendoza, Argentina. (en adelante, AD).



Retrato del señor
Juan M. Acevedo.



Retrato del señor
Manuel Güiraldes.

EXPOSICION DE GRABADOS

ESTE JOVEN ARTISTA BELGA, QUE EXPONE EN LOS SALONES DE "LOS AMIGOS DEL ARTE", REPRESENTA UN NOTABLE VALOR DENTRO DE LAS NUEVAS EXPRESIONES



Retrato del doctor
Vicente Martínez Cuitiño.

DE VICTOR DELHEZ

DAS, PERO PERFECTAMENTE LOGICAS. EMPERO, EL RETRATO PARECE SER SU FUERTE, Y EN VERDAD QUE EN ELLO HA LOGRADO MUY INTERESANTES REALIZACIONES



Composición.

ARTISTICAS, UNA SERIE DE EXCELENTES GRABADOS LE MUESTRA YA COMO UN MAESTRO EN EL DIFICIL ARTE, HACE ALARDE DE UNA TECNICA COMPLETA Y, AL PROPIO TIEMPO, NOS ENSEÑA LAS MULTIPLES FACETAS DE UN ESPIRITU INQUIETO, SAGAZ Y ATORMENTADO POR LEGITIMA ANSIA DE CONTINUA SUPERACION. DUEÑO DE UNA VASTA CULTURA, SE PUEDE ADMIRAR EN SU OBRA A UNA IMAGINACION PURA, QUE LE LIEVA A CONCEBIR FIGURAS ATREVI-



Ilustración.

Fig. 1. "Exposición de grabados de Victor Delhez", *Caras y caretas*, Buenos Aires, s/f (septiembre de 1926). Recorte. Archivo familia Delhez, Chacras de Coria, Mendoza, Argentina.

Se trataba de una exposición de pinturas, dibujos y grabados, la primera de una larga serie de muestras que el artista flamenco realizó en AAA, espacio de visibilidad y consagración cultural abierto a las más diversas disciplinas artísticas, posicionamientos ideológicos y líneas estéticas activas por entonces en Argentina (Artundo y Pacheco, 2008).

También en la céntrica y elegante calle Florida, donde se situaba AAA, se había presentado este mismo corpus de obra dos meses antes -en julio de 1926-, en la que constituyó la primera exposición de Delhez en Buenos Aires: no casualmente, había sido llevada a cabo en el Cercle Belge. En los catálogos de sendas muestras se explicitaba que “forment l’ensemble d’une collection éditée par l’auteur en 1925 à Anvers. Ils furent imprimés à tirage limité, numéroté et justifié, dans les ateliers Buschmann”. La referencia a la limitación del tiraje en la edición gráfica resultaba poco frecuente para ese entonces en la Argentina, donde el grabado recién comenzaba a ganar cierto reconocimiento como disciplina dentro del campo de las artes modernas. No se hablaba aún en Buenos Aires de la noción de *grabado original* (Dolinko, 2009) pero el concepto estaba implícito en esta aclaración del catálogo de Delhez: las estampas múltiples allí exhibidas conllevaban un criterio de control de la tirada y, por lo tanto, cierta expectativa respecto de su valor simbólico y, también, de mercado. El grabado iniciaba en aquellos tiempos un proceso de diferenciación respecto de la reproducción fotomecánica, impulsado por su reconocimiento como obra de arte: la presencia de aguafuertes, xilografías y litografías en el Salón nacional, en algunas exposiciones en galerías de arte o en instituciones culturales le daba a la categoría “grabado” una importante sanción como disciplina. A la vez, “las técnicas de grabado aplicadas al libro” (Rodríguez Viñuales, 2014) encontraban en ese momento un creciente lugar dentro de la producción editorial. En este sentido, el creciente reconocimiento a la obra de Delhez fue un elemento significativo en ese proceso de validación simbólica.

Pocos años después, en 1929, Delhez exhibió en AAA un conjunto de fotografías experimentales (Tell, 2021). En relación con esa instancia, en una nota en *La Prensa* se las describió como “fotografías originales”⁵. Si bien la noción apuntaba a dar cuenta del grado de “artisticidad” de estas imágenes fotográficas, el registro de lo original como factor de valoración aún a ambas producciones múltiples en las que incursionó el artista -grabado y fotografía-, resultando un hito en relación con los procesos de validación simbólica de la obra multioriginal en el campo cultural local. Grabado y fotografía eran, para entonces, producciones emergentes dentro del campo del arte moderno local. Sin embargo, si la experimentación fotográfica resultó más bien episódica dentro de la larga trayectoria de Delhez, su opción por el grabado fue duradera y prolífica.

En los años veinte, en Argentina, la preferencia por el grabado en madera resultaba más bien particular: para esos momentos de gradual valoración del grabado como obra de arte, la xilografía era una posibilidad poco transitada por los artistas locales, con mayor inclinación hacia el grabado en metal. Algunos artistas de la vanguardia de aquellos

5 En “En el Salón de la Asociación Amigos del Artes realiza Victor Delhez una exposición de fotografías originales”, *La Prensa*, 1 de septiembre de 1929. Recorte AD.

años incursionaban en esta técnica, como Norah Borges o Juan Antonio Ballester Peña, quienes hacia fines de la década coincidieron con Delhez en el núcleo de Convivio y los Cursos de Cultura Católica en Buenos Aires (Amigo, 2022). Pero si en la obra de estos artistas la xilografía se acotó a su práctica en esa década en particular, Delhez sostuvo su producción en grabado en madera a lo largo de toda su carrera artística, con reconocimiento por parte de instituciones y colegas. Fernando López Anaya, referente del grabado moderno argentino, remarcaba que “Delhez no desmiente su escuela flamenca, tanto en su temática como en su práctica operatoria: ‘le bois debout’ juega un papel predominante en la complicada técnica que utiliza, ya que permite el libre juego de los buriles de ‘velocité’” (López Anaya, 1963: 49), destacando el rol de sus recursos técnicos en los impactantes resultados visuales de su obra.

Delhez mantuvo a lo largo de su vida artística vínculos sostenidos con referentes del arte en Bélgica. Entre ellos, destaca la figura de Michel Seuphor -compañero de estudios desde su adolescencia en Amberes y “guide tant au point de vue critique d’art comme a celui de critique d’esprit evangélique en art”⁶, quien fue su gran interlocutor flamenco. De su correspondencia se desprende el grado de afecto entre ambos; así en sus cartas dirigidas desde Anduze a Chacras de Coria, Seuphor se dirigía a él como “mon frère” y por su parte, firmaba como “ton frère affectueux” o le ofrecía colaboración. Delhez le comentaba respecto de su preferencia por el grabado en madera frente al aguafuerte: “Le burin est gravure 100%. Dans chaque ligne on sent la matière et sa resistences au trait que de ce fait se purifie et se ‘sensibilise’ plus a la volonté. Evidemment que je me sens attiré invariablement au bois que a la pureté de la gravure joint la valeur maximum du plain blanc-noir et le registre infini de la contexture picturale des gris. Cela pourrait etre au détriment de la simplicité, mais crois-tu qu’on peut s’imposer la simplicité?”⁷.

El vasto corpus xilográfico de Delhez abarca una diversidad de imágenes: desde las excepcionales xilografías abstractas de los años veinte -atípicas dentro de los parámetros iconográficos para la disciplina en esos momentos, más bien ceñidas a la figuración narrativa- hasta las complejas composiciones de la serie *Arquitectura y nostalgia*. Entre ellas realizó paisajes y también retratos: registros de personalidades de la cultura local, de lugareños en tanto “hombres de pueblo”, autorretratos y, muy ocasionalmente, de figuras de la historia o la política argentina: Domingo Sarmiento, José de San Martín, Juan Domingo Perón, Eva Duarte (estos últimos, realizados en 1952 durante la primera presidencia peronista). En Buenos Aires, realizó y expuso retratos xilográficos de personalidades del medio social y cultural porteño como Roberto J. Payró, Manuel J. Güiraldes, Francisco Llobet, Gustavo Pueyrredón, del artista uruguayo Pedro Figari y de Juan Manuel Acevedo; en Bolivia y Mendoza también realizó retratos de personalidades del arte local. (Fig. 2).

6 Carta de Delhez a Seuphor, Chacras de Coria, 21 marzo 1947. AD.

7 Idem.

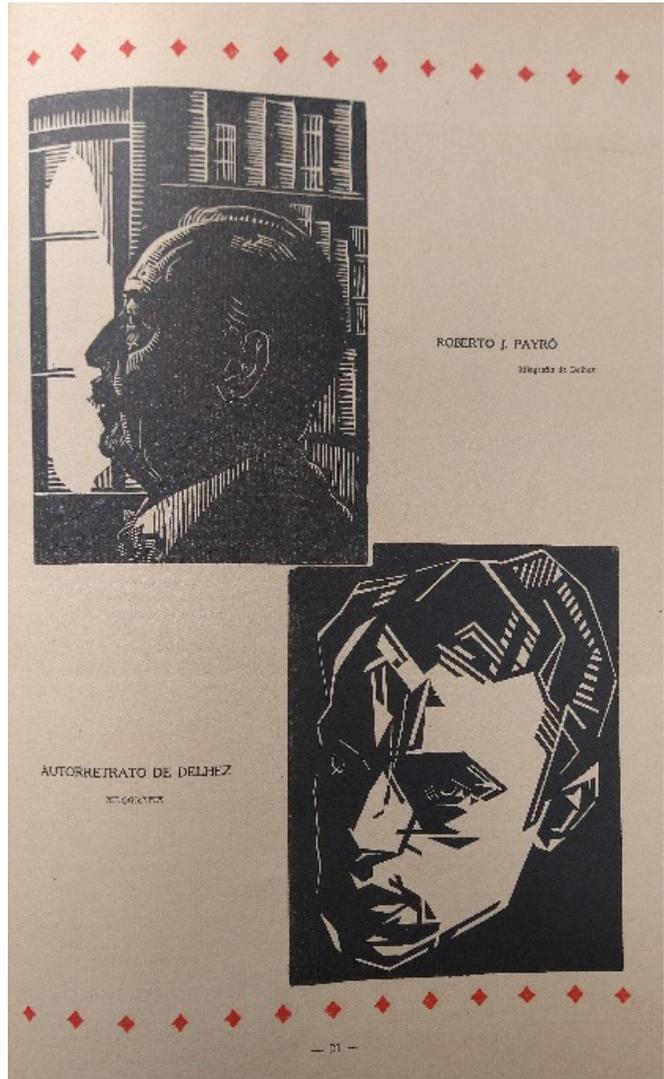


Fig. 2. Víctor Delhez. Retrato de Roberto J. Payró y autorretrato. Xilografías reproducidas en *Aurea. Revista mensual de todas las artes*, a. 2, n. 13, mayo-junio de 1928, 21.

Muy especialmente, desarrolló series de grabados a partir de textos de la literatura universal: imágenes para versionar visualmente sonetos de Charles Baudelaire y novelas de Fedor Dostoievski, estampas para ilustrar *A dreamer's tales* de Lord Dunsany, Los Santos Evangelios y el Apocalipsis de San Juan. La tradición noreuropea tuvo su particular impronta en su prolongada serie de la Danza macabra, aquella que más estimaba de entre su producción y con cuya primera estampa obtuvo en 1939 el Premio a artistas extranjeros en XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas⁸. Respecto de esta serie, el es-

8 “Para algunos mis ilustraciones de Dostoievsky son mi apogeo. Para la mayoría lo es el Apocalipsis. Para otros lo es Baudelaire y la Danza Macabra. Para mí, a quien nada le cuesta mirar su trabajo como si fuera de un extraño, lo es la última”. Carta de Delhez a Fernando Diez de Medina, citada en Petra Sierralta (1969: 30).

critor Horacio Schiavo sostuvo que el artista seguía allí la “tradición de todo grabador flamenco, en la que ha logrado un patetismo insuperable en gama nocturna y poderosa de un auténtico poeta que a la vez fuera grabador”⁹. En esa misma nota, el autor situaba a Delhez trabajando en su taller de Chacras de Coria en tanto “laboratorio” y a la vez “lugar de descanso del artista que descansa trabajando” con grabados que, enmarcados, “han roto con la costumbre del grabado para la carpeta”.

En efecto, aunque Delhez realizó un intensivo trabajo de creación de imágenes vinculadas a textos literarios, siempre consideró a sus grabados como obra autónoma y, en este sentido, puede encontrarse un gesto modernista asociado en cierto sentido a su contacto con vanguardias europeas y argentinas. Las más relevantes ilustraciones de Delhez no fueron concebidas a partir de un encargo de alguna casa editorial, como sucede generalmente con el grabado de ilustración sino que, contrariamente, el artista las creó pensando e investigando sobre esos textos sin explícito objetivo editorial. De hecho, fueron presentados como conjuntos de estampas en galerías de arte y en espacios culturales significativos, y su publicación fue una consecuencia posterior, incluso largamente demorada en algunos casos¹⁰.

La crítica contemporánea resaltó en numerosas ocasiones su creatividad visual e independencia en la resolución técnica por sobre la sujeción a la narración literaria; en el caso de sus imágenes para *Crimen y castigo* de Dostoievski, se enfatizaba: “La primera impulsión que provocan los grabados es correr a la biblioteca y pedir perdón al gigante de las letras rusas por las medidas mezquinas con que lo hemos juzgado. Delhez nos da una nueva pauta. Una nueva proporción para medir el genio. [...] Las ilustraciones de Delhez llevan la novela al gran estante del arte. [...] ha depasado el límite del ilustrador. Hay una nueva obra de arte, que se sirve de Dostoievski. Pero ese es un pretexto”¹¹.

Dentro de este conjunto, me interesa centrarme particularmente sobre sus imágenes para *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, corpus significativo dentro de la obra de Delhez y que -con gran suceso de crítica y dos muestras consecutivas en AAA- significó un momento de importante consagración del artista.

Exposiciones y recepción crítica

Con ocho exposiciones individuales entre 1926 y 1940, Delhez fue uno de los artistas que más asiduamente expusieron en Amigos del Arte, institución que, como ya se mencionó, fue un espacio clave del campo cultural de Buenos Aires¹². Estas instancias de

9 Horacio Schiavo, “Noticia de Víctor Delhez”, *Tribuna*, 9 de marzo de 1947. Schiavo fue uno de los principales interlocutores intelectuales de Delhez en la Argentina.

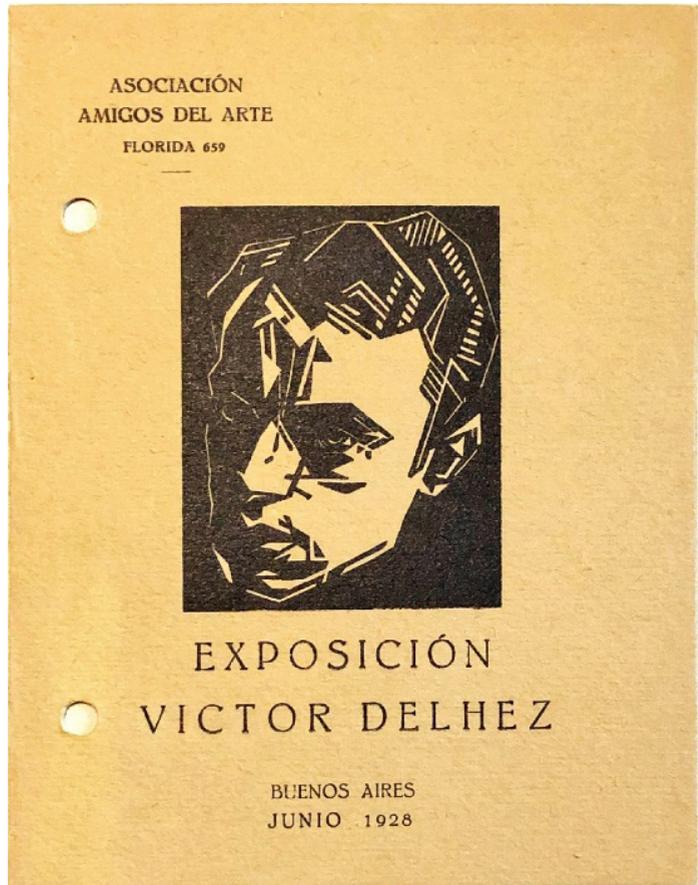
10 Realizadas en los años treinta, *Les Fleurs du mal* y los Evangelios fueron publicados recién dos décadas más tarde, por la editorial Kraft.

11 V. de L. T., “Xilografías de Víctor Delhez”, *El Mundo*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1946.

12 En 1926 presentó la ya mencionada muestra de pinturas, acuarelas y grabados; en 1928, retratos xilográficos; 1929, fotografías; 1932 y 1933, primera y segunda parte de las ilustraciones para *Les fleurs du mal*; 1937, imágenes para ilustrar Los Santos Evangelios y Lord Dunsany; 1938, nuevas imágenes de los Evangelios y retratos de personajes bolivianos, y una última exposición en AAA, en 1940, también de grabados.

presentación pública de la obra del artista alternaron con otros espacios de visibilidad. Por ejemplo, algunos meses después de su exposición de retratos xilográficos en AAA (Fig. 3), presentó su obra en los salones de los Cursos de Cultura Católica asociados al grupo Convivio, en la calle Alsina 830.

Fig. 3. Tapa del catálogo de la exposición de Delhez en la Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires, junio de 1928.



Catolicismo y modernidad artística se articulaban como principales ejes de interés vital e intelectual de Delhez (Amigo, 2022), puestos en acto dentro de ese espacio del circuito de la amplia modernidad porteña¹³. En esas exposiciones de 1928, Delhez presentó, junto con una serie de retratos, algunas xilografías calificadas como “composiciones libres” que se vinculaban a poéticas de la abstracción verdaderamente excepcionales dentro del grabado local. Alberto Prebisch apelaba a los orígenes flamencos

13 Delhez participó como ilustrador en las revistas católicas *Criterio* (primera época, 1928-1930) y *Número* (1930-1931), donde escribió artículos sobre arte. Los Cursos de Cultura Católica se proponían “el estudio en común de la doctrina católica, y su más amplia difusión, para que ella inspire y oriente todos los actos del hombre, públicos y privados. Constituyen un hogar espiritual y sus actividades ofrecen, a todos, oportunidad y medios de formar o confirmar su conciencia de hijos de Dios y de la Iglesia”. Circular informativa de los CCC, ca. 1929, reproducido en catálogo *Convivio de los Cursos de Cultura Católica (Artes y Letras) 1927-1947*, Museo de arte español Enrique Larreta, Buenos Aires, abril-mayo de 1996.

del artista para remarcar que “es en las composiciones libres en que Delhez, al par que satisface las exigencias particulares de la materia con que se expresa, se encuentra más de acuerdo con su temperamento imaginativo e inquieto. La imaginación, una imaginación torturada y romántica de hombre nórdico, le presta un sabor característico a esta parte de su obra. De ella extrae con exclusividad los elementos primeros de los grabados que la integran. Pero Delhez no se entrega sin control a las sugerencias de aquella facultad dominante de su temperamento. Un cuidado escrupuloso de la composición -afán puramente intelectual que desmiente el pretendido surrealismo de algunas de sus producciones- modera su fantasía y la sustrae de los peligros de un fácil decorativismo”¹⁴. Si la imagen abstracta resultó una rareza dentro del corpus gráfico de Delhez, la referencia a la procedencia del artista fue, a lo largo de su vida, un dato recurrente: la prensa continuó aludiendo a él como artista flamenco o, en alguna ocasión, flamenco-argentino.

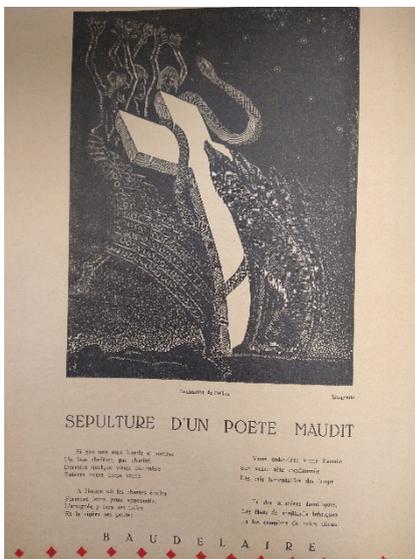


Fig. 4. Victor Delhez. “Sepulture d’un poete maudit” de Charles Baudelaire. Xilografía reproducida en *Aurea. Revista mensual de todas las artes*, a. 2, n. 13, mayo-junio de 1928, 22.

En 1928, al momento de la exposición de retratos xilográficos y “composiciones libres” en AAA, se publicó en la revista *Aurea* un texto sobre Delhez -donde se destacaba que “acentúa cada día sus singulares aptitudes y afina más su espíritu frente a los horizontes ilimitados del arte moderno”, junto a una nota del propio artista sobre el uruguayo Pedro Figari, y la reproducción de algunas de sus xilografías recientes. Entre esas obras, se encontraba el poema “Sepulture d’un poete maudit” de Charles Baudelaire junto a la interpretación gráfica de Delhez. La centralidad compositiva e iconográfica de la figura de la enorme cruz, cuya estructura blanca resalta frente al oscuro fondo

14 Alberto Prebisch, “Victor Delhez (Convivio)”, *Criterio*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1928.

nocturno de la imagen, da cuenta, en esa primera aproximación al universo baudelairiano, de la impronta católica de la versión del artista flamenco¹⁵. (Fig. 4).

Fue recién en octubre de 1932 que se hizo público un corpus de sus xilografías sobre la obra de Baudelaire, cuando se exhibieron en la sala V de la AAA treinta xilografías para ilustrar *Les fleurs du mal*. Esta fue la primera serie que Delhez dedicó al poeta francés, continuada al año siguiente con otras tantas estampas que completaban la serie de 60 imágenes, también presentadas en una segunda exposición en AAA inaugurada a fines de junio de 1933¹⁶.

La obra del belga no era desconocida para el público de dicha asociación: luego de la primera muestra en 1926 ya comentada, había presentado distintas obras en nuevas exposiciones. A la vez, la AAA había reproducido hacia 1930 cuatro obras del “xilógrafo belga contemporáneo” -el *Retrato de Pedro Figari*, *El monje malo* y dos de sus “raras” obras abstractas- dentro de su importante programa de edición de decenas de miles de tarjetas postales con obras de los más variados artistas presentes en la Argentina y que, desde las posibilidades de la impresión industrial contemporánea, contribuyeron a la construcción de una cultura gráfica extendida. (Fig. 5).

Si bien la visibilidad y el reconocimiento que tenía el artista era creciente desde su llegada a Buenos Aires, la muestra sobre *Les fleurs du mal* resultó un momento consagratorio, con fuerte impacto en el campo local y numerosas reseñas elogiosas. “L’exposition de M. Victor Delhez est, non seulement la plus parfaite de celles qu’il a réalisées jusqu’ici, mais encore une des plus belles manifestations artistiques que nous ayons eues depuis longtemps a Buenos Aires”.¹⁷ Muchas de las notas publicadas en la prensa porteña señalaron positivamente las estrategias del artista para ilustrar a Baudelaire sin caer en una mera sujeción literal a las palabras del francés: encontraban en las estampas xilográficas un plus inherente a su propia visión creativa. Mientras que la reseña crítica en el diario *La Prensa* señalaba que Delhez –“intérprete sutil y acabado de Baudelaire”- se había planteado el “difícil problema de crear con la técnica del grabado un mundo de sugerencias como lo hizo el poeta con la palabra”, en *La Nación* se destacaba que “es bello observar cómo ve el xilógrafo lo que vio el hombre melódico de la rima; es a no dudarlo un noble problema de psicología determinar cómo se identifican la sensibilidad del trazo y la cadencia del ritmo. Porque este es el cuño inequívoco de Victor Delhez: el haber logrado poner en sus maderas un puro acento de poesía”¹⁸.

15 En página 22 de *Aurea. Revista mensual de todas las artes*, a. 2, n. 13, mayo-junio de 1928. En p. 20, la nota “Victor Delhez”, de Silvio Liviano.

16 Esta muestra fue simultánea a la de cerámicas de José de Bikandi y de obra religiosa de Alfredo Guido en AAA. Unas semanas antes se había presentado la exposición del mexicano David Alfaro Siqueiros, célebre por el escándalo producido por sus provocativas conferencias en la entidad. Esta conjunción de nombres, con estéticas y líneas ideológicas tan diversas, da buena cuenta de la amplitud del programa sostenido por la Asociación en esos años.

17 “Exposition Victor Delhez”, *Le courrier de La Plata*, 9 octubre 1932.

18 “Serán inauguradas exposiciones de importancia. La muestra de Pedro Figari, el sutil intérprete de nuestro pasado-Los grabados de Victor Delhez”, *La Prensa*, 5 de octubre de 1932 y “Exposiciones. Victor Delhez”, *La Nación*, 15 de octubre de 1932.

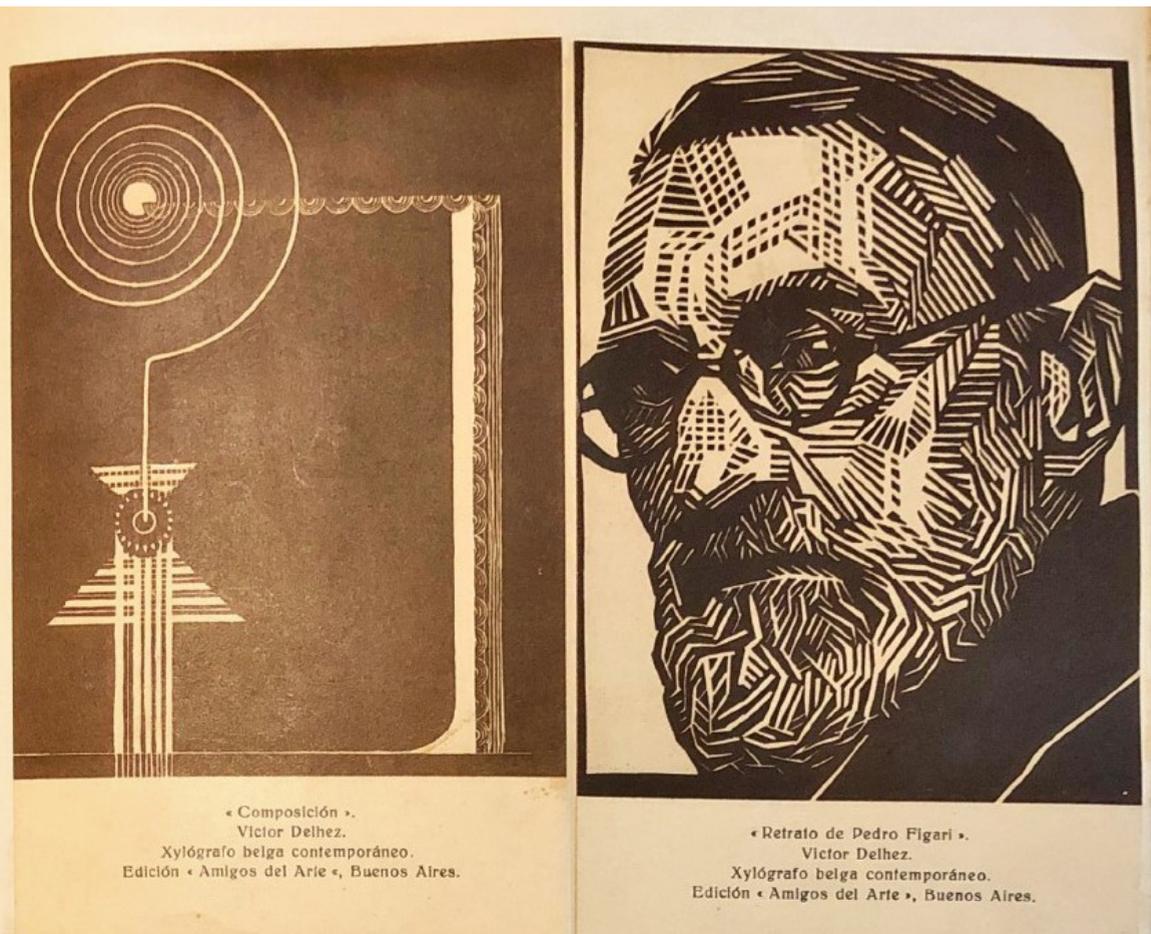


Fig. 5. Victor Delhez. *Composición* y *Retrato de Pedro Figari*. Reproducción de xilografías en tarjetas publicadas por la Asociación Amigos del Arte.

En esta última nota aparecía, brevemente, un dato notable: en dicha muestra, “junto a estas láminas expone Delhez algunas de las maderas grabadas, las de técnica más sutil y, también, más imprevistas. El cotejo viene a refrendar lo ya sabido con respecto a la profundidad de su obra”. En efecto, las matrices para la impresión no eran objetos que formaran parte de las exhibiciones, sino que solían quedar acotados a la intimidad del trabajo en el taller como espacio inaccesible y, por lo tanto, invisible. Su presentación como parte de la exposición resultaba entonces una elección excepcional, tal como lo era su exploración del grabado abstracto y su experimentación fotográfica.

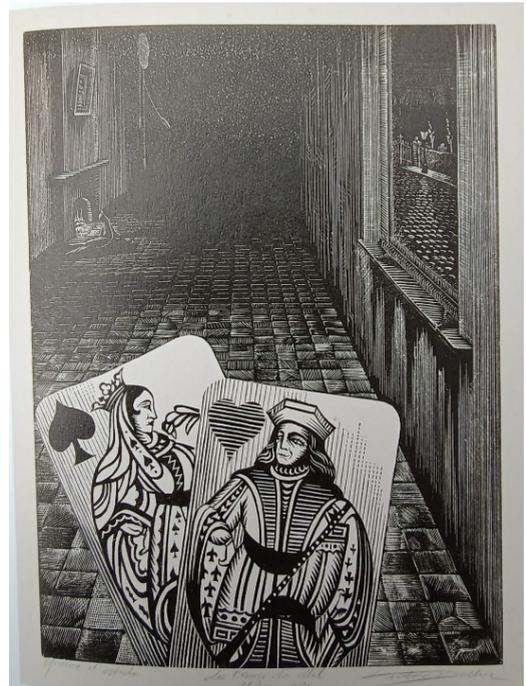
Su interpretación de los versos del francés apuntaba también a expresar aspectos que el artista entendía como poco considerados: mientras que, en carta a Seuphor sostenía años después que sus ilustraciones para Baudelaire “se dirigeaient vers une idé religieuse”, comentaba en una entrevista que “los últimos estudios que se han hecho

sobre él demuestran que era, ante todo y sobre todo, un místico. Un místico puro, apasionado como Santa Teresa, con un choque entre la materia y el espíritu en que siempre ha salido florando el espíritu y levantándose a las regiones sidéreas. [...] Nunca ha florecido el mal en este altísimo poeta que lo ha fustigado con siete látigos flamígeros en cada uno de sus poemas. Por eso yo he puesto en todas las ilustraciones para su libro algo de alado, de puro, de angélico”¹⁹.

Años después, en polémica epistolar con Julio Payró -cuando el crítico de arte cuestionó el enfoque conservador de sus ilustraciones para los Evangelios, valorando en cambio la figuración moderna de sus grabados para *Les Fleurs du Mal*- Delhez manifestó que “Baudelaire se encuentra muy cerca de nuestra inquietud temporal, renueva ansias y miserias cuyo aprofundirse [sic] nos lleva inmediatamente a su faz eterna viviente para siempre en los Evangelios”²⁰.

Si catolicismo y modernidad artística eran los principales intereses de Delhez, seguramente la serie de Baudelaire representa el ejemplo más logrado de su articulación. El artista desplegó diversos recursos técnicos y compositivos para concretar un conjunto de imágenes deslumbrantes, de climas inquietantes: panoramas de ciudades, detalles de calles deshabitadas o con figuras fantasmales, objetos impredecibles como las dos cartas en primer plano de la notable *Spleen* (Fig. 6).

Fig. 6. Victor Delhez. *Spleen* (para *Les fleurs du mal*). (1932-1933). Xilografía, 50 x 31,4 cm. Colección particular.



19 Maud D’Abril, “Hablemos de Usted mismo, Delhez. La sencillez de un gran artista”, *La Gaceta de Bolivia*, s/d, AD.

20 Carta de Delhez a Payró, 3 de febrero de 1941. Julió Payró letters received, 1937-1971, Box 1, folder 10, Research Library, The Getty Research Institute. Agradezco a Juan Cruz Pedroni por facilitarme este documento.

Entre el conjunto se encuentra *Les aveugles* (Fig. 7), estampa en diálogo compositivo con otra xilografía de la serie, *Les petites vieilles* (Fig. 8); en la imagen se destaca, dentro del grupo de hombres ciegos en una calle parisina, el retrato del poeta. “Las caras dolorosas, paráliticamente alzadas, en el primer plano de la estampa parecen mirar más allá de la negrura que los envuelve. Y en medio de ellas está el único rostro que ve, el rostro de Baudelaire. Mira también hacia lo alto, angustiado y maravillado. Forma con ellos una sola masa, una sola ansiedad”: así describía Carlos Alberto Leumann la imagen de *Les aveugles* en la nota publicada en *La Prensa* a página completa, y que incluía su reproducción en gran tamaño²¹. Roberto Amigo (2010: 27-28) sostiene que esta reproducción tuvo impacto en Antonio Berni al momento de concebir su pintura *Manifestación* como aporte al debate interno del Partido Comunista argentino en su discusión, en la esfera cultural, con los grupos católicos. La circulación de la imagen de Delhez tenía así alcances y efectos impredecibles.

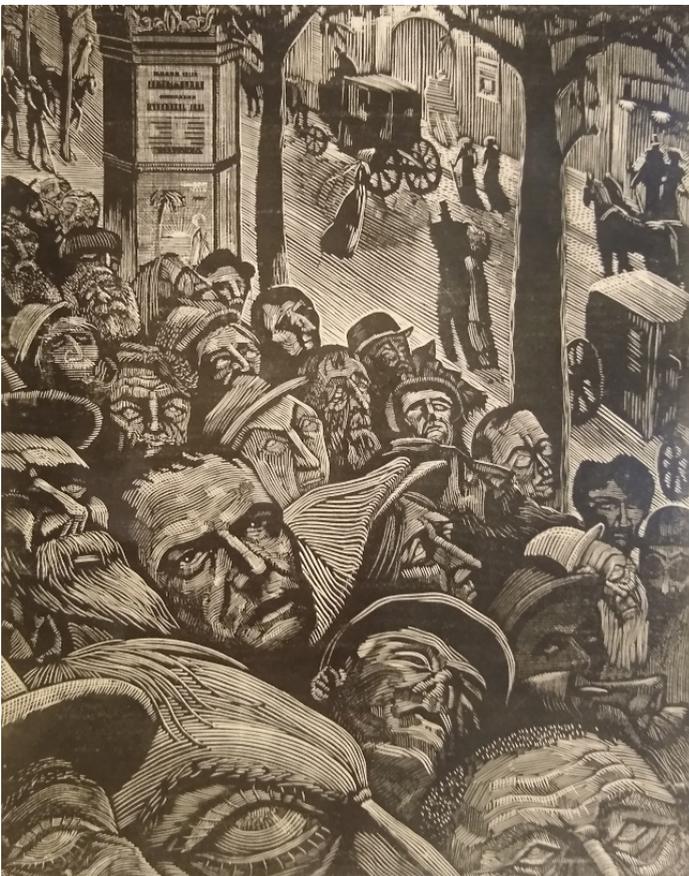
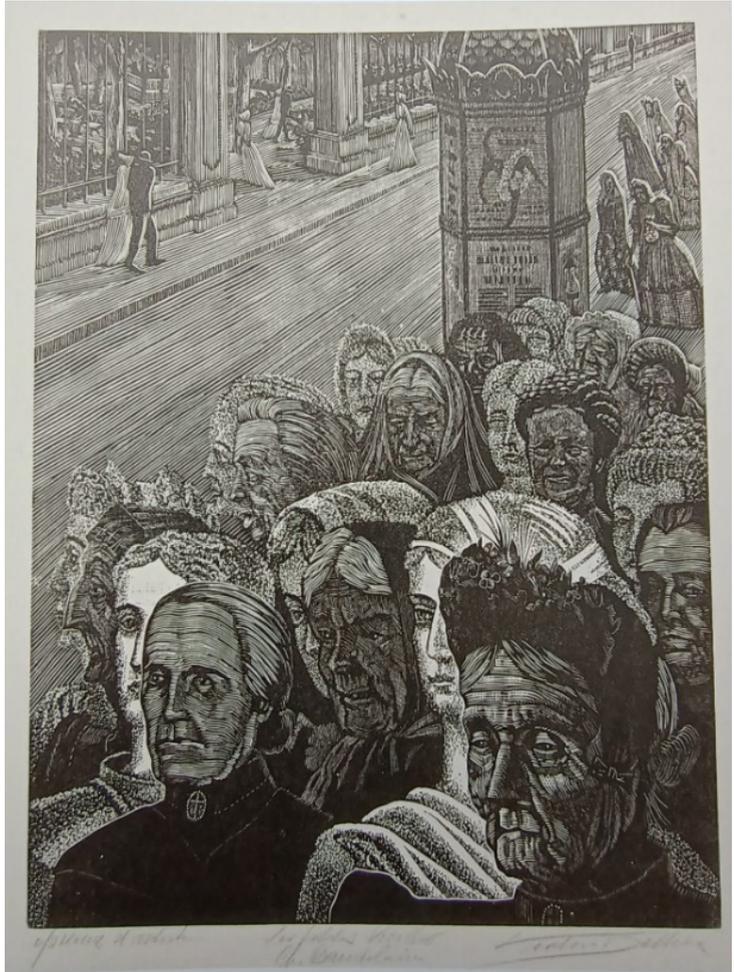


Fig. 7. Victor Delhez. *Les aveugles*, (para *Les fleurs du mal*), (1932-1933), xilografía, 50 x 31,4 cm. Colección particular.

21 Carlos Alberto Leumann, “Un ilustrador de Baudelaire”, *La Prensa*, 4 de junio de 1933, sección tercera, p. 1. El año anterior, Delhez había realizado la imagen de tapa del libro *El país del relámpago* de Leumann (Gutiérrez Viñuales 2014: 164).

Fig. 8. Victor Delhez. *Les petit vieilles* (para *Les fleurs du mal*). (1932-1933), Xilografía, 50 x 31,4 cm. Colección particular.



Entre América y Bélgica

Poco después de su exposición consagratoria de 1933 con *Les fleurs du mal* en AAA, Delhez se alejó de su vida en la intensa capital argentina para mudarse a una estancia en Susicollo, en el estado boliviano de Cochabamba. Parece difícil encontrar mayor contraste, entre la principal metrópolis cultural de Sudamérica por aquellos años treinta, y la pequeña locación andina. Fue allí donde realizó su serie sobre los Evangelios y donde desarrolló su relación amistosa con el escritor Fernando Diez de Medina, quien comenzó a escribir sobre él presentándolo como “une étoile flamande dans les cieux du Sud”, y a su producción como “arte nocturno”, texto que circuló por distintas publicaciones contemporáneas²². Era este un anticipo de la “biografía poética” de Delhez que el autor

²² Fernando Diez de Medina, “Una estrella flamenco en los cielos del Sur. El arte nocturno de Víctor Delhez”, *La Nación*, Santiago de Chile, 12 de enero de 1936, p. 3; *Repertorio Americano. Semanario de Cultura Hispánica*, a. XVII, n. 744, San

boliviano publicó en Buenos Aires en 1939. Allí sostenía que, en su opción por la xilografía, Delhez debió “luchar directamente contra la resistencia de una superficie hostil, que obliga a practicar un arte directo, sin trucos ni recursos. El grabado en madera es en cierto modo de la sombra y esto acabó por definir su elección: un nórdico no puede trabajar a plena luz”. (Diez de Medina 1939: 56). En lo que refiere a la materialidad de este volumen publicado por la editorial Losada, se consideró que “es un libro que honra triplemente al biografiado, al autor y a las prensas argentinas”²³.

Durante su permanencia de un lustro en Bolivia, el artista siguió realizando numerosas exposiciones en territorio americano, a la vez que retomó sus contactos con la escena artística de Bélgica. Mientras que sus imágenes para los Santos Evangelios circulaban por Bolivia, sus estampas se expusieron en Amberes y en Bruselas. Del 25 de abril al 6 de mayo de 1936 se presentaron en la Salle Akos (Place Saint-Nicolas, 10, Anvers) estampas de esa misma serie religiosa junto a otras de temas bolivianos y algunas de *Les Fleurs du Mal*; en 1938 volvió a exponer en ese mismo espacio. Entre medio, del 6 al 17 de marzo de 1937, expuso en Bruselas: “Au Palais des Beaux-Arts expose un artiste belge inconnu ou presque dans son pays, mais que a conquis une enviable notoriété en Amérique du Sud”²⁴. La facilidad económica y material de circulación de la xilografía posibilitaba que la obra del belga, producida y enviada desde suelo americano, volviera a ser presentada en su país natal. Pocos meses después se realizaba otra exposición de Delhez en AAA, en esa ocasión presentando también su obra sobre los Evangelios; en la reseña de *La Nación* se destacaba la vinculación con la capital argentina y la cualidad dinámica de la difusión de estas obras, que “nos llegó tras el éxito afirmativo de Bélgica [...] Envió sus láminas a Europa, más también las remitió a Buenos Aires. Sintió, como otros, el hechizo de esta resonante capital. Le halaga refrendar en Buenos Aires el triunfo reciente de Bruselas. Hay en este anhelo suyo mucho de amor al país, a cuyo arte le vincula una acción ejemplar”²⁵.

Fue en ocasión de su exposición en el Palais de Beaux-Arts de Bruselas que Seuphor -con quien había retomado comunicación epistolar estando radicado en Bolivia, hacia 1934- suscribió un texto sobre Delhez -“celui que fut le meilleur ami de ma jeunesse auvernoise”-, situando los inicios de su obra en el contexto de la “brusque floraison de la gravure sur bois [...] un faveur générale et subite du noir et blanc en Belgique dans les années qui suivirent la primera guerre mondiale”. A continuación, comentaba para el público europeo la recepción de Delhez en Argentina y Bolivia: “le public de ces lointains pays n’a pas perdu le nerf de la curiosité ni le don de l’étonnement. Il a bien

José, Costa Rica, 16 de enero de 1936; “Une étoile flamande dans les cieux du Sud” en *Tribune* 1937, Bruxelles, automne 1937, entre otras. AD.

23 “El arte nocturno de Víctor Delhez, de F. de Medina”, en *Orientación*, 4 de mayo de 1939. Archivo Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires. En esta publicación vinculada al Partido Comunista argentino, se destacaba de la obra del grabador “las ilustraciones de los Evangelios, en las que Delhez vuelca su saber de artista y fervor de cristiano libre”.

24 “Les expositions”, *Midi Journal*, 10 mars 1937, AD.

25 “En Amigos del Arte se exhibe una serie de grabados enmadera”, *La Nación*, 19 de junio de 1937.

voulu prêter quelque attention a l'art de Delhez, et, aussitot ce premier pas fait et cette bonne volonté esquissée, il a vu qu'il y avait là quelque chose d'extraordinaire. Chaque bois de Delhez a été pour les intellectuels argentins et boliviens une vraie révélation"²⁶.

En ese mismo texto, Seuphor alentaba al público belga a estar “ouverts et accueillants” respecto de la obra de Delhez: “ils connaissent la grande joie de découvrir un monde, car chaque gravure de Victor Delhez est réellement cela: un monde qu'on ne cesse de pénétrer, de mieux comprendre, d'appréhender soi-même”. A la vez, ponía allí en comparación a Delhez con otros grabadores belgas contemporáneos, como Jan Cantré, Van Straeten o Frans Masereel; en su lectura, frente a la obra de los otros artistas, “les gravures de Delhez contiennent une plus grande sédimentation de vie profonde, d'humanité secrète, ce que fait que cet art est destiné a conquérir plus sûrement, a parler plus longuement a l'homme”.

Precisamente, a principios de los años treinta, mientras Delhez era consagrado por la crítica y las instituciones, la obra de Masereel también circulaba con gran impacto en los medios gráficos de Buenos Aires. Distantes ideológicamente y cercanos en términos disciplinares, e incluso, en ciertos casos, iconográficos, Delhez y Masereel eran dos artistas belgas que dejaban su impronta visual en la cultura argentina²⁷. El propio Delhez daba cuenta de su relevancia cuando mencionaba el nombre de Masereel ante la pregunta “¿Cuál es a su juicio el más grande de los xilógrafos?”²⁸.

El extenso intercambio epistolar entre Delhez y Seuphor se centra en particular sobre sus respectivas obras en curso. Por momentos, Seuphor aborda temas de actualidad -por ejemplo, su inquietud y reflexión ante el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial; por momentos, Delhez se explaya sobre el rol del artista católico cristiano. En una carta de 1937, Delhez alude a la noción de la “raza” o procedencia (flamenca, en su caso) como aspecto que, desde su postura, aparece como una marca determinante para pensar su obra: “Mon travail a les teintes du crépuscule [...]. C'est possible que j'aime la brume pour ce qu'elle contient de soleil. Je suis Flammand et flaminguant même quoique je ne crois pas pouvoir vivre en Flandre ou sûrement mon caractère serait pri pour éminement latin. Comme tout ceux qui s'éloignèrent de leur terre natale mais qui cependant emporterent profondément les caracteres de leur race, l'entièreté de leur qualités raciales ce suréve sur un terrain ou ces qualités impregnent le mécanisme d'absortion d'idées et de themes étrangers. N'est-ce pas un bon chemin vers l'universalité? D'autre coté n'avons nous pas vu que chaque fois qu'un artiste atteint le grand fond de sa race son œuvre perce et devient universelle. Ne serait-ce pas parce que Cervantes est SI espagnol, Wagner SI Allemand, Shakespear SI Anglais... qu'ils devinrent universaux? Je crois que plus qu'on descend en soi-même plus on touche le fondement de sa race, le vrai fondement qui touch toute l'humanité”²⁹.

26 Michel Seuphor, “Victor Delhez, xylographe”, *XX Siecle*, 21 mars 1937, AD.

27 En el caso de Masereel, es notable el impacto que tuvo en la obra de Víctor Rebuffo, xilógrafo activo en Buenos Aires desde fines de los años veinte, a la par de Delhez.

28 “Los cursos de cultura católica. El arte xilográfico en la pintura”, *El Diario*, 5 de diciembre de 1928, AD.

29 Carta de Delhez a Seuphor, Cocaraya, 14 janvier 1937, AD.

Por su parte, Seuphor recomendaba y alentaba a la distancia: le ofrecía colaboración para establecer contactos en Bélgica, le preguntaba por su obra, elogiaba sus grabados, le facilitaba referencias bibliográficas; a fines de los años cincuenta, solicitó a Delhez imágenes de sus primeras xilografías abstractas: en 1961, dos de éstas fueron incluidas por Seuphor en su libro *L'art abstrait 1918-1938*, publicado en 1972 en París por Maeght Éditeur. Resulta interesante cómo, en 1937 -pesimista ante el panorama europeo- opinaba sobre la radicación de su amigo en suelo americano:

“Dans l’une de mes dernières lettres je te parlais de l’utilité pour toi et pour ton art de revenir pour quelque temps en Europe, de reprendre contact -après une si longue absence- avec la pensée dirigeante, avec les jeunes écoles et les vieilles traditions. J’avais tort de te donner ce conseil. On croit trop facilement que ce que l’on tient est indispensable aussi pour les autres, et nous oublions volontiers que les autres ont reçu également ce qui leur est indispensable et que leurs besoins sont différents des nôtres. Reste ou tu es. Tu as trouvé un terrain neuf, tu as su t’y frayer un chemin. On t’admire, tes expositions sont passionnément suivies, on achète tes œuvres, on t’encourage de toutes parts. Que faut-il de plus a un artiste? Qu’a-t-il de meilleur pour lui que de pouvoir travailler calmement dans un milieu propice? Ici, tu ne peux que récolter des déboires et faire une abondante moisson d’idées chagrines, de peurs et de mensonges”³⁰.

Considerando esta distancia física, es interesante señalar cómo, en distintos momentos, Seuphor orientó a Delhez respecto de los posibles contactos artísticos a establecer en Sudamérica. Seuphor remarcaba a Delhez aspectos de la vanguardia latinoamericana: en 1936 le daba referencias sobre Joaquín Torres-García en Montevideo;³¹ en 1938, ante su inminente viaje a Chile, le aconsejaba contactar a Vicente Huidobro; en 1958 lo ponía en contacto con Gyula Kosice, líder del movimiento de vanguardia abstracta Arte madí, quien hizo de intermediario para alcanzarle algunos materiales gráficos que le mandaba Seuphor desde París. Al momento del intercambio epistolar con Kosice, Delhez ensayaba una síntesis de su trayectoria hasta ese momento: “Mis ilustraciones de la Biblia, de Baudelaire, de Dostoievski y otros han absorbido lo mejor de mis días. En la actualidad es la ilustración del Apocalipsis de San Juan que me preocupa desde hace casi 10 años y que estoy terminando, que constituye el eje de toda mi labor de grabador artesano antes que de artista”³².

Cuando Delhez escribió esta carta a Kosice, hacía ya muchos años que vivía en Chacras de Coria, donde siguió desarrollando su obra impresa mientras se convertía en un referente del campo cultural y académico local a través de su dedicación a la enseñanza del grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo

30 Carta de Seuphor a Delhez, Anduze, 3 novembre 1937, folio 9, AD.

31 “¿Connais-tu a Torres-Garcia, peintre? Il a fondé il y a 2 ou 3 ans une académie moderne a Montevideo. C’est un curieux artiste avec lequel j’ai fondé en 1929 le groupe “Cercle et Carré”, puis en 1930 la revue de ce nom, devenue Abstraction-Création”. Carta de Seuphor a Delhez, agregado manuscrito a carta mecanografiada, Anduze, 13 septembre’36, AD.

32 Carta de Delhez a Kosice, Chacras de Coria, 17 de octubre de 1958, AD.

(Jorajuria 2022)³³. En Mendoza, no solo proveyó a la universidad de infraestructura para la producción de gráfica -diseñó el equipamiento del taller de grabado, incluyendo mesas, atriles y prensas- sino que también formuló programas pedagógicos que tuvieron un prolongado impacto en ese ámbito de enseñanza (Romera de Zumel 1988-1989). Ya alejado de la experimentación vanguardista que marcara sus búsquedas en los años veinte, brindó a sus estudiantes los rigurosos lineamientos que también aplicaba a su propio “oficio de grabador”, retomando las iniciales palabras de Romero Brest. El impacto de su virtuosismo en el manejo de la técnica y en la resolución de sus complejas composiciones fue una de sus principales marcas de referencia autoral y la impronta que define sus grabados.

Bibliografía

- Amigo, R. (2022). “Delhez de Amberes a Cuyo. El grabado moderno y el renacimiento católico”. En A. Maulhardt (cur.). *La tradición del grabado: del norte de Europa a Cuyo*. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 67-79.
- Amigo, R. (2010). “El hurón. Una lectura tendenciosa de algunas obras de los treinta”. En C. Rossi (ed.). *Berni en tiempo presente. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires: Eudeba-Eduntref.
- Artundo, P. y Pacheco M. (ed.) (2008). *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires: Malba-Fundación Eduardo F. Costantini.
- Delangue, H. (1998). “Víctor Delhez y el arte del grabado en Argentina”. En B. De Groof et al. (eds.). *En los deltas de la memoria. Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX*. Leuven: University Press.
- Diez de Medina, F. (1939). *El arte nocturno de Víctor Delhez*. Buenos Aires: Losada.
- Dolinko, S. (2020). “Engravings of a flemish artist in Argentina”. En AA.VV., *Transatlantic Modernisms. Belgium-Argentina (1910-1958)*. Ostende: Muzee, 62-87.
- Dolinko, S. (2009). “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”. En L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 165-194.
- Jorajuria, R. (2022). “Un artista moderno por América Latina. El viaje trasandino de Víctor Delhez en los años treinta”, en S. Dolinko, A.M. Risco y S. Vidal Valenzuela (eds.). *Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile*. Santiago de Chile: Ediciones UAH- Universidad Alberto Hurtado.
- López Anaya, F. (1963). *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.

33 Su fuerte impronta se extendió a varias generaciones que tuvieron a Delhez como docente, incluyendo a futuros referentes del arte mendocino, como Carlos Alonso, Luis Quesada, Marcelo Santángelo y Ricardo Scilipoti.

- Petra Sierralta, G. (1969). *Víctor Delhez. Apocalipsis- Danza macabra -grabados en colores*. Mendoza: Sociedad Argentina de Escritores. Filial Mendoza.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires: Cedodal.
- Romera de Zumel, B. (1988-1989). “Víctor Delhez en la docencia universitaria”. *Cuadernos de Historia del Arte*. Mendoza: Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (13).
- Tell, V. (2021). “Impronta fuera de campo: Victor Delhez y la divulgación de sus ‘ensayos de fotografía modernista’ (1929-1931)”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (19) | segundo semestre, 1-12. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=411&vol=1

El arquitecto Gaspar Cayón. Algunos apuntes sobre su formación

The architect Gaspar Cayón. Some notes on his training

EDGAR ANTONIO MEJÍA ORTIZ  0000-0002-6917-1604

edgarmejaortiz@ugr.es

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada

Recibido: 11 de noviembre de 2022 · Aceptado: 2 de octubre de 2022

Resumen

Se analizará la formación artística de Gaspar Cayón, estableciendo sus virtudes técnico-constructivas, tomando como fundamento las obras en las que tuvo participación, como la catedral de Guadix. Además destacaremos su relación con otros artífices contemporáneos a él, así como también la manera en que estos influyeron en su repertorio creativo. A partir de ello, reflexionaremos sobre su paso por Andalucía en este proceso formativo y sus cualidades arquitectónicas tanto teóricas como prácticas, con el propósito de dar luz a tan importante maestro y distinguir su participación al demostrar sus conocimientos en la monea y cantería, otorgándole así una personalidad constructiva.

Palabras clave: Arquitectura, Barroco, Cádiz, Cantería, Catedrales, Diseño, Proceso creativo; Catedral de Guadix; Gaspar Cayón, Vicente Acero; Cádiz; Granada; Guadix; Siglo XVIII.

Abstract

The artistic training of Gaspar Cayón will be analyzed, establishing his technical-constructive virtues, taking as a foundation the works in which he participated, such as the cathedral of Guadix. In addition, we will highlight his relationship with other contemporary artists, as well as the way in which they influenced his creative repertoire. From this, we will reflect on his time in Andalusia in this formative process and his architectural qualities, both theoretical and practical, with the purpose of shedding light on such an important teacher and distinguishing his participation by demonstrating his knowledge in forestry and stonework, thus giving him a constructive personality.

Keywords: Architecture, Baroque, Cadiz, Cathedrals, Creative process, Design, Stonework; Cathedral de Guadix; Gaspar Cayón, Vicente Acero; Cádiz; Granada; Guadix; 18th century.

Financiación Pública: Esta investigación pudo haber sido realizada gracias al apoyo del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades bajo contrato predoctoral para la formación de doctores FPI (PRE2018-083901), afiliado al proyecto de investigación Proyecto de I+D: *Relaciones Artísticas entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil* con número de referencia: HAR2017-83545-P.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Mejía Ortiz, E. A. (2023). El arquitecto Gaspar Cayón. Algunos apuntes sobre su formación. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 95-114.

Introducción

Gaspar José Cayón de la Vega Orozco es uno de los personajes importantes de la arquitectura del siglo XVIII en Andalucía, se sabe poco sobre los primeros años de formación, pero lo que sí sabemos es que fue contemporáneo a otros artistas constructores, tales como Francisco Hurtado Izquierdo, Blas Antonio Delgado, Vicente Acero y Arebo y José de Bada y Navajas, además de que su actividad fue tan prolífera que estuvo maestreado entre otras obras, las catedralicias de Cádiz y Guadix.

En el presente texto trataremos de otorgar una mayor luz sobre la formación técnica y estética de Gaspar Cayón a partir de sus intervenciones en diferentes obras, sobre todo en la iglesia mayor de Guadix, en la cual estuvo presente como maestro mayor de 1720 hasta 1763, maestreado al mismo tiempo la catedral de Cádiz. No es la intención realizar una reseña histórica de las obras de este artífice en tan importante fábrica acitana, puesto que ya otros autores lo han hecho de manera más extensa (Galera, 2007: 146-157; Asenjo, 1977).

Destacaremos la relación que tuvo con otros artífices, sobre todo con Vicente Acero, y a la vez daremos énfasis en cómo este influyó tanto en su repertorio creativo como en las decisiones que Gaspar Cayón tuvo que tomar en la ejecución de sus creativas obras, lo cual implicó un reto el llevarlas a cabo.

Gaspar José Cayón de la Vega Orozco

Nació el 7 de mayo de 1687 en Lájuar, sus padres fueron don Roque Cayón, arquitecto y primer maestro de Gaspar Cayón, procedente del Valle de Penagos, Santander, y doña Ana de Orozco Ortiz, de la Villa de Lájuar, nacida el 2 de septiembre de 1669. Gaspar llegó a Guadix aproximadamente en 1712 después de haber contraído nupcias dos años antes con Beatriz de Santiago Martínez, nacida el 28 de enero de 1689, hija de don José Santiago quien nació el 8 de octubre de 1661 y de doña Isabel Martínez nacida el 7 de abril de 1654, ambos contrajeron matrimonio el 20 de octubre de 1687¹. Todos originarios de Tímar. Para el año 1727, Gaspar Cayón tuvo ocho hijos: Josepha, Rosa, Vicente, Francisco, Joseph, Mariana, Joaquina y Torcuato². Posteriormente tuvo otro hijo más, a quien nombró Gaspar Antonio Vicente Cayón, nombrado así, posiblemente, en honor a Blas Antonio Delgado y Vicente Acero quien fue padrino de Torcuato. Fue clérigo subdiácono colegial en el Colegio Mayor de la Purísima Concepción de la Villa de Osuna Santiago, en donde solicitó una beca para cursar Teología en la Universidad de Osuna

1 Archivo y Biblioteca de la Diócesis de Guadix (ABD Guadix). *Limpieza de Sangre*, Caja no. 3028, libro 6, 1756, s/f.

2 Archivo Histórico y Municipal y de Protocolos Notariales de Guadix (AHMPN Guadix). *Gaspar Caión su testamento*, Notario: Francisco Antonio de Bonilla y Moia, Año 1727, Caja no. 862, s/f.

Este testamento es significativo puesto que representa un momento culmen de plena madurez y un momento de inflexión en su carrera profesional, ya que al poco tiempo lo hacen maestro mayor de la catedral de Cádiz. Damos a conocer la referencia a este testamento a reserva de que exista otro que coincida con la fecha en la que falleció Gaspar Cayón (1769) y del que, hasta ahora, no tenemos conocimiento de que se haya publicado.

(Ledesma, 2017: 36). Gaspar Cayón solicitó un sitio en la Universidad de Granada para su hijo Vicente y tres de sus hijas ingresaron al convento accitano de concepcionistas, una de ellas fue abadesa (Asenjo, 1977:112).

En unas declaraciones que hicieron en las “Pruebas de limpieza de sangre...”, para que Antonio Vicente Cayón solicitara la beca antes mencionada, dieron muestra de la fama que Gaspar Cayón tenía para el año de 1751, pues dijeron que sabían estaba maestreado las obras catedralicias de Guadix y Cádiz (Ledesma, 2017: 36), además, sabían que don Roque tenía otros hijos arquitectos, los cuales trabajaron junto con Gaspar y Acero en ambas ciudades (Aramburu-Zabala y Soldevilla, 2013:151).

La catedral de Guadix antes de Cayón

Poco antes de su llegada a Guadix, el monumento catedralicio se encontraba en problemas económicos. Gracias al obispo fray Juan de Montalbán y al Deán Antonio Rubio Álvarez García propusieron al Cabildo, reunido el 16 de mayo de 1713, continuar con las obras de edificación. Para ello, enviaron una representación al rey Felipe V, solicitándole que una parte de los diezmos sea destinada a la fábrica material de la catedral.

A la Corte fue el Chantre junto con la solicitud del Cabildo, Obispo y Deán, acompañado de un informe hecho por los maestros que entonces las dirigían: Antonio Zabala, Salvador Guerrero y Diego Rojo, con los avances de las obras y un proyecto de continuidad. Se le comunicó al Cabildo un 8 de julio de 1713 que Su Majestad dio respuesta positiva a la petición y otorgó una octava parte de los diezmos para las obras, publicándolo en Cédula Real del 29 de junio de 1713. Para ello se organizó una Comisión administrativa de las obras integrada por el Deán, el maestrescuela Juan Sánchez Romero, el Chantre Diego Garrido de Pineda y el tesorero Luis Morales de Ortega (Galera, 2007: 122-123; Asenjo, 1977: 87-91).

Al iniciar el año de 1714, el Obispo decide traer a un maestro desde Jaén a Blas Antonio Delgado, para que dictamine las obras de la catedral llevadas a cabo por Zavala, Rojo y Guerrero, puesto que “...en Granada no había ninguno a propósito...” (Asenjo, 1977: 93). Se presentó el 27 de febrero de 1714 ante el Obispo y el Cabildo accitano, quienes le pidieron una traza tanto del interior como del exterior hasta dejarla acabada. Así lo hizo en Carta entregada al Cabildo el 27 de febrero de 1714 donde comentó “...hago demostración de trazado y zesión [sic, sección] interior, donde se manifiestan todos los gruesos, así de paredes como de formalete y arcos y perfiles de capiteles colaterales y hornacinas...” (Galera, 2007: 127).

El informe de Delgado, dada la breve estancia que estuvo en Guadix, careció de detalles ornamentales entre tanta planimetría, aunque tuvo cambios sustanciales así como otras modificaciones tanto en interior como en el exterior (Asenjo, 1977: 102-103). Al poco tiempo solicitó retirarse a Jaén, no sin antes dejar instrucciones para el seguimiento de las obras e indicó que Vicente Acero, quien entonces residía en Jaén y maestreadaba el Sagrario de la Catedral de Granada, sería el más adecuado para continuarlas,

no así Hurtado Izquierdo quien era “más de pulimentos” (Galera, 2007: 132-138; Asenjo, 1977: 93-96).

Finalmente, se le otorgó la maestría a Vicente Acero el 13 de marzo 1714, quien cumplió de manera eficiente todo lo que Delgado indicó, hasta marzo de 1719 cuando decide internarse en el monasterio de El Paular. Ante esto, el Cabildo llamó a Hurtado Izquierdo, para que diera un informe sobre el avance de las obras y diera recomendaciones del seguimiento de estas. Asimismo le pidieron nombrara al adecuado para continuar con la fábrica (Galera, 2007: 138-139; Asenjo, 1977: 99-100). Recomendó a Gaspar Cayón quien “...había llenado con el mayor acierto su obligación y que lo consideraba idóneo...” (Asenjo, 1977: 100), agregando que era de: “...buenas cualidades y prendas...” (Asenjo, 1977: 100). Es así que el Cabildo, nombró en 1720 a Gaspar Cayón como maestro mayor de las obras catedralicias. (Galera, 2007: 146; Asenjo, 1977: 104).

Triada Delgado-Acero-Cayón

Como hemos visto, Gaspar Cayón conocía a Vicente Acero previo a su llegada a Guadix en 1712, y por medio de este a Blas Antonio Delgado. Debió estar trabajando en Granada ya que se estaba construyendo el Sagrario de su catedral a partir de 1704, puesto que al pertenecer a una familia de canteros, es posible que Gaspar haya trabajado a partir de 1708 en esta edificación bajo el mando de Acero, quien se convirtió en oficial de cantería de Hurtado Izquierdo hasta 1710 que le otorgaron el cargo de aparejador. Para entonces, Cayón sería un oficial pues contaba con la edad de 21 a 23 años³ (Marías, 1989: 467-469).

Para 1712, Hurtado Izquierdo estaba cada vez más desentendido de las obras del Sagrario de la catedral granadina (Gallego, 1956: 30), quedando paralizadas en 1714 hasta su reactivación en 1722 con José de Bada y Navajas como maestro mayor (Taylor, 1996-1996: 149). Al ver esto, es probable que Vicente Acero haya decidido irse a la catedral de Jaén, donde le esperaba Blas Antonio Delgado quien lo recomendó ante el Cabildo guadijeño, antes que a Hurtado Izquierdo, para seguir con la maestría de la catedral accitana por ser el más “cortista” y el más “a propósito para los trabajos” (Asenjo, 1977: 96). Delgado ponderó a un hombre con mayor destreza en la estereotomía y en el conocimiento de la ciencia de la monte y cortes de cantería, que en la lucidez ornamental de la arquitectura, por lo que ambos, canteros de formación, debieron entenderse a la perfección. En cambio, Gaspar Cayón dirigió su camino a Guadix, donde estaría esperándole su esposa, a la vez que vería en esta fábrica un prometedor futuro laboral, pues como lo aseguró en 1723, tenía 11 años trabajando en ella (Asenjo, 1977: 99).

Como dijimos, Vicente Acero se hizo cargo de dirigir la obra de la catedral accitana bajo el proyecto de Blas Delgado, teniendo como mano derecha de 1714 a 1719 a Gaspar Cayón quien debió conocer a Delgado, cuando este realizó el proyecto general para el

3 Se sabe que quienes pertenecían a este oficio, a diferencia de otros gremios, eran personas itinerantes, es decir viajaban conforme se les requería en alguna u otra obra (Alonso, 1991: 84).

Cabildo. Quizás, sea por ello que Cayón conocía la catedral a la perfección, más allá de solo seguir instrucciones, ya que la vio emerger desde la idea que Delgado tuvo para tal fábrica, hasta hacerse responsable de ella, incluso antes de que Vicente Acero la abandonara.

Por tanto, es posible que Gaspar Cayón haya sido el que realizó la visita de obra que Hurtado Izquierdo efectuó en 1720 a solicitud del Cabildo guadijeño, para inspeccionar lo que este y Acero habían realizado conforme al proyecto de Delgado. A lo cual, el lucentino dijo que ambos, especialmente Acero, habían realizado todo de manera exacta y acertada, pero enfatizó al comentar que no podían encontrar mejor persona que lo sustituyera que el mismo Gaspar Cayón, quien contaba con 32 años de edad (Asenjo, 1977: 99).

La precisa y rotunda decisión de Hurtado no solo fue porque Cayón se encontraba trabajando en Guadix sustituyendo en ocasiones a Vicente Acero, sino por las cualidades de Cayón, lo que supone que el cordobés lo haya reconocido desde que trabajaba en Granada siendo aprendiz, y en Guadix le notó una madurez y grandes aptitudes como aparejador y mano derecha de Acero, que no dudó en distinguirlo para el cargo de maestro mayor.

A partir de este suceso, sería Vicente Acero quien sustituyera a Gaspar Cayón cuando a este lo hacen maestro mayor de la catedral de Cádiz en 1731, cargo que Acero había obtenido anteriormente pero fue despedido. Cayón, para entonces, divide su tiempo, entre una mayor dedicación a la fábrica gaditana, visitas a la catedral guadijeña y a otras labores arquitectónicas dentro del Obispado de Guadix y otras regiones. Lo cual hace que se ausente por varios periodos de la fábrica accitana, delegando responsabilidades, inspeccionando, y realizando visitas de obra. Por estas ausencias y por las premuras de la fábrica, Cayón propone al Cabildo accitano se vuelva a nombrar maestro mayor a Vicente Acero en 1738, quien fallece al siguiente año no sin antes dejar instrucciones sobre el avance de las obras, un informe sobre la adecuada simetría y perfección de la fachada y, por último, para mejorar la estructura, desmontar las bóvedas góticas y hacerlas nuevas, al gusto de la época. Tras su muerte, ¿quién mejor que Gaspar Cayón para la dirección de las obras? Puesto que no solo era el único discípulo de Acero que podría entender perfectamente sus instrucciones, sino porque conocía la catedral desde sus cimientos, por lo que se quedó en ella hasta el año 1763, en el que contando con 76 años, pide al Cabildo ser exonerado del cargo.

Repertorio creativo: teoría y práctica

Tal como hemos visto, Gaspar Cayón se formó completamente dentro del arte de la cantería y la ciencia de la monteá, por influencia de otros artífices pero principalmente por Vicente Acero. Sin embargo, debió hacerlo primeramente con su padre don Roque Cayón, de quien sabemos por la declaración que se hizo sobre él, realizó una iglesia pa-

roquial en la Villa de Burgos, lo cual nos hace pensar que tuvo cierto reconocimiento dentro del gremio tanto de canteros como de arquitectos o albañiles.

Recordemos que Vicente Acero, al igual que don Roque, fue originario del Valle de Penagos, por lo que cabe la posibilidad de que se hayan conocido desde su lugar de origen (Arambulu-Zabala y Consuleo, 2013:148). Acero estuvo bajo el mando de Hurtado Izquierdo, de 1708 a 1712, tiempo suficiente para que las inquietudes de Cayón por seguir aprendiendo el arte de la cantería, se vieran alimentadas por el empeño de Acero en tutelarlos y formarlos, tal vez por esta cercanía con el padre.

Este proceso de aprendizaje continuó en Guadix, al tiempo que Acero es maestro mayor de la fábrica catedralicia de 1714 a 1719 y Cayón crece bajo su brazo al ser oficial y asentador, por lo que podemos considerar plenamente que Gaspar Cayón es discípulo de Vicente Acero, quien influyó en la manera de concebir la arquitectura no a partir de los órdenes arquitectónicos, sino de los principios básicos del arte de la montea y corte de cantería, que es el fundamento principal de la arquitectura, como así lo marcó el tratadista Tomás Vicente Tosca en su libro sobre *Arquitectura civil, montea, y cantería*: “Comprende este tratado lo más sutil y primoroso de la Arquitectura, que es la formación de todo género de arcos y bóvedas, cortando sus piedras, y ajustándolas con tal artificio, que la misma gravedad y peso que las había de precipitar hacia la tierra, las mantenga constantes en el aire [...] con toda seguridad y firmeza” (Tosca, 1757: Tomo V: 81).

Vicente Acero era plenamente consciente de que el perfeccionamiento en el arte debería estar en la constante práctica en la obra, pero fundamental era para él la enseñanza en el taller y dentro del gremio “...entendido como un colectivo de aprendizaje, de formación, de trabajo y de convivencia...” (Alonso, 1991: 87). En el hecho de que el maestro heredara su conocimiento al discípulo, a la manera medieval, no sería de ninguna manera anacrónico, pues estaban actualizados en lo intelectual, pero la forma en la que se organizaban hacía que se fortaleciera el conocimiento al pasar de una generación a otra con ayuda de la literatura teórica y técnica de los tratados.

Este saber era para el artífice de suma importancia, ya que por mucho que se lean los tratados de arquitectura, por mucho que se estudie de aritmética, geometría o matemáticas, solo se podrá conseguir una parte de esta ciencia y no la totalidad del arte de la cantería o estereotomía, como Acero lo confesó en su insigne manifiesto:

“pues aunque hay, en abundancia, sujetos, que pueden enseñar con perfección la Aritmética, la Geometría, y el álgebra, que son fundamentos de la Teórica, son los Talleres de las Obras grandes los seminarios, donde se aprende la Práctica. Con que también se perfecciona y adelanta la Teórica...” (Marías, 2008: 63).

Otros de los aspectos que vinculan a Vicente Acero con la importancia de la formación en taller y obra, así como de la alta valoración que él tenía por la técnica de la montea y estereotomía, fue cuando mencionó que la cantería era el contrapunto de la albañilería, pues esta primera se distinguía por la variedad de la calidad del material y por los extraordinarios cortes que concurren y, por tanto, sería fundamento para el co-

nocimiento del artífice. Mientras que la segunda, sería de “canto llano”, equiparándola con la Música, es decir tener solo en armonía y consonancia el terreno con los cimientos, la planta con el alzado y estos con los perfiles (Marías, 2007:88).

Por otra parte, esta importancia del taller la manifestó al hacer una especie de laboratorio de materiales y técnicas constructivas. Demostró, en presencia del Cabildo, la resistencia del mármol y la cantería de las columnas de la catedral de Cádiz. Probó que dicho elemento estructural podía cargar tres veces lo que soportaría en el edificio mismo. Señaló de este modo, no solo la sobrada resistencia de la carga, sino también la de sus dimensiones (Marías, 2007: 86).

Por lo anterior, consideramos que Gaspar Cayón perteneció a esta escuela, de la que imperaba el conocimiento de los materiales y la técnica, antes que el ornamento, pues cabe decir que el arte de la cantería aún en el siglo XVIII, tenía su fundamento en la estereotomía renacentista española, la cual tuvo una profunda sensibilidad marcada por este periodo artístico pero con técnicas que se heredaron de los maestros medievales (Palacios: 2003: 14). Esto mismo lo hizo notar Vicente Acero, pues coincidimos con Fernando Marías cuando dice que para este artífice “...era una idea básica la necesidad general –constatable incluso en algunas fábricas góticas- de reducir los gruesos de los soportes, dándoles mayor capacidad a sus edificios y en consecuencia ‘mayor belleza’...” (Marías: 2007: 94). Por lo que no es casualidad que Acero elogiara a una máxima autoridad de la arquitectura española del renacimiento, Diego de Siloé, a quien llamó príncipe de la profesión de la Arquitectura y dijo “...debemos nombrar [a Siloé] con el sombrero en la mano, como a los Italianos á su Michael Angel de Bonarrota...” (Marías, 2008: 58).

Con ello, se demuestra no solo la admiración de Vicente Acero por Siloé, sino también su gusto por la arquitectura italiana, la cual vio en un viaje que realizó, según declaración del ingeniero militar Andrés de los Cobos en 1733, quien comentó que “...es de los más hábiles que pueda encontrarse, pues además de una muy suficiente theorica en las parte de matemática convenientes a su profesión, tiene la de poseer con excelencia la práctica de los cortes de cantería...”, agregando además que “...después de saber bien la architectura, pasó sin necesidad a ver las mejores obras de Italia, para enriquecerse de especies” (Sierra y Herrera, 2004: 116).

Deseamos demostrar así, la manera en la que Gaspar Cayón concibió su oficio de la cantería con Vicente Acero. Desde la formación que obtuvo de tipo gremial y familiar (ya que en Cádiz tuvo de aparejador a su hermano José Cayón y a su sobrino Torcuato), hasta la forma en la que ideaba la arquitectura, no desde la conformación clásica, sino desde la materialidad de la piedra, todas sus posibles formas y propósitos constructivos y estructurales que podría adquirir bajo un conocimiento tal, que hiciera posible lo imaginado. No dejó de aprender de Acero, incluso un año antes del fallecimiento de este en 1739 en Sevilla, y Gaspar Cayón atendió, en todo lo posible, las instrucciones que Vicente dejó para continuar con la fábrica de la catedral de Cádiz.

Ha sido bien observado por otros autores que Gaspar Cayón tenía “...poca pericia en estos menesteres super barrocos” (Asenjo: 1977: 118), es decir en lo que concierne al ornamento y a la demostración de una identidad estilística como bien lo tuvo, por ejemplo Hurtado Izquierdo. De lo único que documentalmente conocemos de Cayón con estas características son dos portadas, la primera es la de San Torcuato de la catedral de Guadix, la cual realizó en el año 1728 junto con Juan Agustín, maestro de albañilería y Francisco Guerrero maestro de carpintería (Galera, 2007: 149; Asenjo, 1977: 111), a quienes el Cabildo nombró un año antes como maestros de la catedral por ausencia de Cayón⁴. (Fig. 1).



Fig. 1. Portada de San Torcuato. Catedral de Guadix, España. Fotografía: Del Autor.

4 ABD Guadix. *Libros de Actas Capitulares*. Capítulo del 14 de octubre de 1727.

Dicha portada no presenta mayores atributos y sin embargo adquiere virtudes en cuanto a su traza, talla y proporción. En ella se tienen columnas estriadas y traspilstras de orden corintio, muy bien trabajados los capiteles y un definido entablamento quebrado con sus dentellones y ovas en la cornisa. El frontón curvo que se quiebra y rompe de una manera muy sinuosa, del que sobresale en el tímpano una gran peana curva sumamente ornamentada con follajes, roleos, rocallas y una especie de corona en la guardamalleta. Todo ello para recibir una inexistente escultura del santo dedicado. A pesar de su modesta sencillez, la portada se impone al estar sobre una escalinata.



Fig. 2. Portada del Antiguo Seminario de Guadix, España. Fotografía: Del Autor.

La segunda portada, es la del antiguo Seminario de Guadix que está junto a la catedral. A diferencia de la anterior, fue diseño y traza de Cayón pero ejecutada por el tallista Pedro Fernández Pachote en el año 1750 (Rodríguez, 2007: 211). En este ejemplo observamos un Gaspar un poco más arriesgado en cuanto a la ornamentación se trata, pues estamos ante una etapa de mayor madurez tanto en lo creativo como en lo constructivo, sin embargo no deja de mantener cierta austeridad. Las pilastras que flanquean el acceso tienen un rosetón al tercio del fuste y una discreta guardamalleta. El frontón se rompe para dar paso a dos grandes roleos que cubren dos medallones, uno con la letra “F” de Felipe V, y otro con la letra “Y”, de Isabel de Farnesio. Al centro del tímpano, se abre un nicho con pilastras almohadilladas y por encima remata un gran jarrón de azucenas. (Fig. 2).



Fig. 3. Portada de Santiago. Catedral de Guadix, España. Fotografía: Del Autor.

Al analizar estas portadas con las obras mas desarrolladas de Gaspar Cayón, las cuales fueron la catedral de Guadix y la de Cádiz, observamos que ninguna de ellas tiene su “estilo”, el cual trató siempre de acercarse al de Vicente Acero pero con menos ornamentación aunque sí en composición, pues lo observamos al comparar sus diseños con la portada de Santiago de la iglesia mayor accitana (Fig. 3), la cual si bien construyó Gas-

par, fue diseño indiscutible de Acero, quien también diseñó la fachada de esta misma catedral en 1738, así como la fachada de la catedral de Cádiz, de la cual, aún nos queda el trazo que hizo cuando se le otorgó el proyecto en 1729. Ambas propuestas con cambios al momento de ser ejecutadas conservaron la esencia del proyecto. Por otra parte, no olvidemos que, de igual manera, en el año 1734, Gaspar Cayón fabricó en la ciudad gaditana las Puertas de la Mar de la Plaza de Cádiz, proyectada por Vicente Acero en 1728, destruidas al iniciar el siglo XX (Sierra, 2004: 113-127). (Fig. 4).

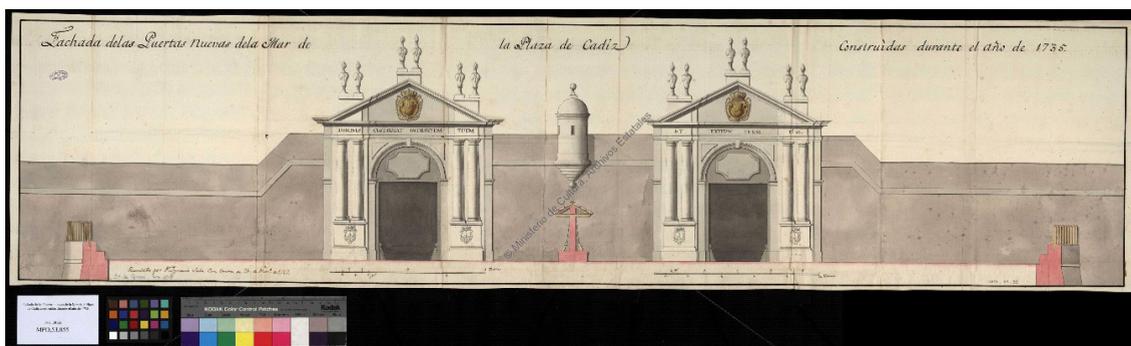


Fig. 4. Ignacio Sala. Fachada de las Puertas nuevas de la Mar de la Plaza de Cádiz construidas durante el año de 1735. Signatura: MDP,53,055. Tinta sobre papel. 34cm x 138cm. Ministerio de Cultura, Archivos Estatales, Archivo General de Simancas. Valladolid, España. Fuente: <https://extension.uned.es/actividad/7554&idioma=en>.

El reconocimiento que se le hace a Gaspar Cayón es el de ser un excelente ejecutor de obras, tenía el dominio de la ciencia de la montea, la cantería y la estereotomía, así como de conocimiento de la materia prima de la construcción, es decir la piedra, la madera, la cantería, la cal, el ladrillo, el barro. Era consciente de que la correcta combinación de todos estos elementos cumplían las tres máximas vitruvianas: la *utilitas*, “... con la oportuna situación de las partes, de modo que no haya impedimento en el uso” (Polion, 1787: 14). La *firmitas*, cuando “...se profundizaren las zanjas hasta hallar terreno sólido: y cuando se eligen con atención y sin escasez los materiales de toda especie” (Polion, 1787: 14). Y la *venustas*, que en nada tiene que ver con el ornamento, ya que es cuando “...el aspecto de la obra fuere agradable y de buen gusto; y sus miembros arreglados a la simetría de sus dimensiones” (Polion, 1787: 14).

Aun cuando él no había diseñado tales edificios, su diestra mano supo comprender los requerimientos de los maestros que confiaban en su criterio y buena ejecución, como así lo hizo Hurtado Izquierdo quien dijo que Cayón era de “...buenas calidades”, considerándolo el más adecuado para seguir con lo por él recomendado para las obras de la catedral de Guadix, así también por lo establecido por Blas Antonio Delgado y por Vicente Acero. Además, supo atender con gran pericia las necesidades que continuamente tenían las fábricas, bajo la complejidad de unir dos o tres arquitecturas que respondían bajo diferentes criterios temporales y materiales, es decir unificar cons-

trucciones góticas, renacentistas y barrocas, y en ocasiones, solucionar problemas que requerían de la capacidad práctica de un cantero de su categoría que maestreaba dos catedrales a la vez.

Esto mismo queda demostrado en la serie de informes que redactó para resolver problemas constructivos y estructurales a los que le fue requerido, donde impera la solución técnica antes que el ornato, donde la importancia está en demostrar el conocimiento ante la ejecución de obra y no en los alardes intelectuales.

Por ejemplo, de manera muy temprana y recién nombrado maestro mayor de la catedral de Guadix, en 1720 le pidieron que realizara una serie de recomendaciones para la construcción de una capilla mayor y remodelación de la nave de la iglesia parroquial de Cúllar. En dicho informe, comentó que lo hacía para “...su mayor firmeza, conveniencia y hermosura [...] excusando los follajes y dejando lo necesario proporcionándolo a la población y decencia de un templo...” (Gómez-Moreno, 1992: 119); del mismo modo, advierte que dos portadas que tenía la iglesia vieja serán reutilizadas y, de igual manera, la portada principal será “...de piedra siguiendo la orden dórica sin columnas, solo sus pilastras excusando delicadezas” (Gómez-Moreno, 1992: 116-117). Lo cual nos habla, no solo de la austeridad de ornato sino de eludir los mismos disculpándose por ello, posiblemente por su desinterés en lo decorativo, no por falta de imaginación y creatividad.

También nos advierte su conocimiento en la teoría arquitectónica al decir que seguirá lo dispuesto por el orden dórico, tal vez siguiendo a fray Lorenzo de San Nicolás, por el éxito que tuvo este tratado entre los arquitectos y canteros. Así también, nos demuestra que ha leído a varios autores que recomiendan cómo hacer las cimentaciones y de los cuales saca una conclusión propia: “...además de todos los autores antiguos como modernos conviene en que la profundidad de los cimientos sea la tercia parte de lo ancho de la nave” (Gómez-Moreno, 1991:116).

Al año siguiente, en 1721, visitó de nuevo esta misma parroquia, en la que supervisó los avances de la cimentación otorgando un rico informe sumamente detallado sobre la manera en la que se deberán realizar y proseguir los trabajos de dichos fundamentos, tabiques y desplomes que estaba sufriendo la obra. Gaspar Cayón inició con un poco de teoría arquitectónica antes de exhibir su conocimiento técnico-constructivo, pues justificó su postura al decir que “...es opinión general de todos los autores que tratan de fortificación de templos que en el fondo de los cimientos ha de ser la tercia de su ancho y esto se entiende en tierra firme y en caso de no hallarla se ha de profundizar hasta hallarla” (Gómez-Moreno, 1991: 119), sin duda, este extracto lo debió de haber obtenido del tratado *Arte y uso de Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás, quien advierte lo mismo en las páginas 51 a 53. Del mismo modo, en otro informe para la iglesia parroquial de Cogollos de Guadix efectuado en 1728, dijo que la consolidación de arcos y estribos de la capilla mayor levantados un años antes, se habían realizado “...según reglas de buena arquitectura en cuanto a la certificación y proporcionada hermosura...” (Gómez, 2011: 114). En 1731 vuelve a realizar otro reconocimiento de las obras en Cúllar, escrito con su puño y letra, se nota un Gaspar Cayón maduro, pues en su extenso

informe, no se apoya en teóricos, más al contrario es su experiencia constructiva la que habla, pues finaliza diciendo que quedará toda la obra terminada a la brevedad posible con el menor costo y con la mayor fortificación y hermosura, según su parecer y habilidad (Gómez-Moreno, 1991: 126).

Dos años antes de que el Cabildo de la ciudad gaditana lo nombrara maestro mayor en 1731, hizo un informe de los avances que su maestro, Vicente Acero, había realizado. Ante los religiosos, demostró su conocimiento tanto teórico como técnico, además de aprobar todo lo que este último había hecho, dijo que se había fabricado según lo indicado por el tratadista Alberti, en términos de moderación, utilidad, gracia y hermosura (Marías, 2007: 91).



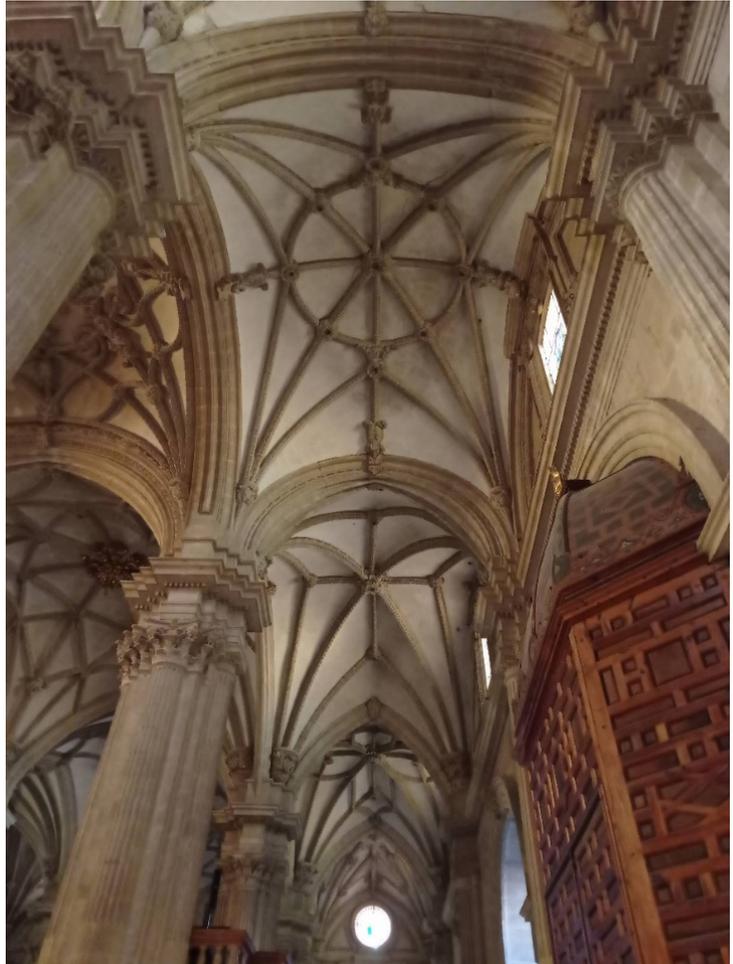
Fig. 5. Interior de la catedral de Cádiz. España. Fotografía: Del Autor.

Por otra parte, en este mismo informe, elogió la “feliz idea” del diseño de la catedral, la unión de los arcos de las capillas que circundan la principal, vio con buenos ojos el haber utilizado mármol en las columnas y las alturas de las naves, de las cuales añadió que mostraban majestuosidad al edificio. Aún con todo ello, recomendó seguir con el proyecto original de las torres y no hacer la cúpula según el diseño de Acero con doble armazón y quitar la linternilla (Marías, 2007:91), decisión que tomó, tal vez, por haber conocido los informes de los maestros Francisco Ruíz, Pedro de Ribera y Francisco José de Silva, que en 1727, dijeron solidificar aún más tanto los pilares como los machones de columnas para soportar la cúpula. Así también debió conocer los informes de otros maestros mayores, como Leonardo de Figueroa y Francisco Gómez, quienes informaron en 1728 que la cúpula era excesiva y que no subsistiría la cúpula planteada (Marías, 2007: 84). Todas estas decisiones eran secundadas por el mismo Cabildo que había echado a Vicente Acero, por lo que Gaspar Cayón se atuvo y ajustó a lo que estos religiosos requerían. (Fig. 5).

Otro momento importante donde demostró su inteligencia en el arte, fue cuando tuvo que emparejar, en el tercer tramo de la catedral de Guadix, la obra antigua con sus arcos apuntados con la obra nueva con sus arcos de medio punto, haciendo coincidir los dichos arcos para que puedan soportar las bóvedas, las cuales varían en dimensiones y sobre todo, que el conjunto se mantenga apoyado firmemente para que estos los arcos, a su vez, puedan descargar el peso en los apoyos verticales, es decir los machones de columnas y liberar la carga en la cimentación. El problema no era solo de diseño y traza, sino la verdadera complejidad radicaba en el análisis constructivo y estructural para que ambos sistemas, tanto el gótico como el moderno, trabajaran como uno solo en sus propios sistemas de fuerza y transmisión de empujes, sin descuidar la estética en la solución.

Esto fue un alarde de conocimiento de estereotomía, de análisis constructivo y de diseño estructural, ya que si bien es cierto que Hurtado comentó en 1720 *grosso modo* cómo debería de hacerse, el estudio y la aplicación del método fue gracias a la creatividad de Gaspar Cayón, que resolvió no solo esta problemática, sino que por medio de los trabajos *in situ*, dio cuenta de la deplorable situación en la que se encontraba la cimentación de estos apoyos, los cuales tuvo que profundizar y estacar. “Primero tuvo que cimbrar los arcos para dejar libre el pilar que se tenía que engrosar y, al excavar para hacer el nuevo cimiento [...]. Luego fueron desmontando parte de los pilares antiguos para trabar con los nuevos y al llegar arriba fueron trabando toda la obra, uniendo los nuevos arcos, de medido punto, con los antiguos apuntados y las viejas bóvedas...” (Gómez-Moreno, 2009: 222). (Fig. 6).

Fig. 6. Interior de la catedral de Guadix. España. Fotografía: Del Autor.



Aun cuando Gaspar Cayón obtuvo de Vicente Acero una buena formación, también tenía momentos de dudas técnico-constructivas, pues recurrió a la opinión de otros maestros arquitectos cuando se enfrentó a problemas de mayor magnitud. Como en 1728, cuando el Cabildo de Guadix le pidió que se encargara de levantar la cúpula de la catedral. Esto no quería decir que estuviera temeroso o que no supiera enfrentar el problema, fue una posible indecisión de iniciar las obras puesto que debía respetar el proyecto inicial de Delgado y atender, de igual manera, la traza que dejó Hurtado Izquierdo y las indicaciones de Acero. (Fig. 7). Por ello, pidió el parecer de Toribio Martínez de la Vega, quien era el maestro mayor del Consejo de Murcia. Es probable que haya recurrido a su maestro, Vicente Acero, pero este, estaría demasiado ocupado maestreando la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Sin duda, el caso le sirvió de aprendizaje para que en 1729, Cayón emitiera su juicio sobre la cúpula de la catedral de Cádiz.



Fig. 7. Vista al intradós de la cúpula de la catedral de Guadix. España. Fotografía: Del Autor.

Este tipo de situaciones, donde los maestros mayores pedían el parecer de otros, era más común de lo que podría parecer. Recurrían a este medio para asegurar su buen juicio en beneficio de la estabilidad y firmeza del edificio, tal como lo hizo José de Bada en 1738 cuando surgió una grieta en uno de los machones de columnas del Sagrario de la catedral de Granada. Fueron siete artífices los que acudieron a la ya famosa “Junta de Maestros de 1738”, entre los que figuró Vicente Acero, quien fue el primero en hacer el reconocimiento, hizo agudas observaciones y fue el que propuso soluciones precisas, ofreciéndose, incluso, dejar instrucciones de la reparación y ofreció, desde Sevilla, hacer una demostración de su idea (Taylor, 1995-1996: 149-179).

Mucho se ha dicho en la historiografía sobre cómo distinguir la obra de Vicente Acero con la de Gaspar Cayón, ya que de manera alternada compartieron la maestría de la catedral de Guadix y de Cádiz, sin embargo, en ambas hay una constante: Cayón siempre siguió lo indicado por Acero, tanto en una como en otra fábrica. Por lo que la distinción entre ambos maestros no está en sus características estilísticas u ornamen-

tales, sino más bien en el papel que desempeñaron en estas obras. Por un parte Acero, con su conocimiento tanto teórico como práctico se encargó del diseño y propuesta constructiva, estructural y estética. Por otra, Gaspar Cayón, con su conocimiento en los materiales y técnicas aplicadas en la fábrica material, fue quien pudo materializar las obras con gran habilidad, pues también fueron obra suyas la Sala Capitular, el Cuarto del Chocolate y parte del Sagrario de la catedral accitana, pero todas ellas sin una personalidad que lo distinga aunque construidas con gran maestría. Es por lo anterior que aun cuando tengamos mayor conocimiento de estos canteros-arquitectos, a través de la documentación, esta misma ha seguido este mismo patrón que hemos mencionado, Cayón siempre se hizo cargo de llevar a cabo las obras con gran maestría.

Es por ello que la construcción del segundo cuerpo de la fachada de la catedral de Guadix, aunque la dirige Cayón y la ejecuta Fernández Pachote entre 1754 y 1760, es bajo la traza de Vicente Acero, donde solo copiaron las columnas del primer cuerpo pero con menor escala y se repiten los tableros acodados sin mayores características. (Fig. 8).



Fig. 8. Fachada de la catedral de Guadix. España. Fotografía: Del Autor.

Conclusiones

Hacer el análisis sobre la formación y algunos aspectos de la obra de Gaspar Cayón, nos hace aseverar que fue un excelente cantero, hábil en el estudio y traza de la montea y experto en la estereotomía de la piedra. Su interés por mejorar su profesión lo hizo inculcarse en la teoría arquitectónica, pero siempre con el propósito de conocer y saber aplicar este conocimiento al ámbito de lo constructivo y estructural, obteniendo de esta manera una inteligencia en su pericia tectónica, es decir saber ejecutar con gran destreza y habilidad la materialidad de la arquitectura, porque Cayón, al igual que José de Bada fue “...Buen Práctico, [porque] teórico poco es propiedad de [...] los montañeses...” (Isla, 1977: 65).

Como cantero, aparejador e inteligente en el arte de la montea, Gaspar Cayón fue excelente. Sus visitas fuera de Guadix a Málaga, Granada, Jaén, Murcia y Cádiz, le permitieron observar, aprender y solucionar problemas estructurales y constructivos, dejando una impronta de su conocimiento y maestría, sin embargo no poseía esa sensibilidad estética que sí obtuvo su maestro Vicente Acero, la cual adquirió después de haber trabajado junto a Hurtado Izquierdo, tras su viaje a Italia y sus conocimientos del francés (Taylor, 1995-1996: 157), lo cual le permitió leer a otros autores, como así lo demuestra su biblioteca con libros de Augustín Charles D’Aviler con *Cours d’Architecture* de 1720, el *Dictionnaire d’Architecture* y del jesuita Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum*, por mencionar algunos (Sierra y Herrera, 2004: 123-124).

Bibliografía

- Alonso Ruíz, B. (1991). *El arte de la cantería. Los maestros transmeranos de la Junta de Voto*. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria.
- Arambulu-Zabala Higera, M. A. y Soldevilla Oria, C. (2013). *Jándalos. Arte y sociedad entre Cantabria y Andalucía*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Asenjo Sedano, C. (1977). *La catedral de Guadix*. Granada: El Manda, Aula de Cultura en Movimiento.
- Asenjo Sedano, C. (1996). *Guadix: Guía Histórica y Artística*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Franchini Guelfi, F. (2002). La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción. En P. Boccoardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio (dirs.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas* (pp. 203-221). Madrid: Fundación Carolina, 203-221.
- Galera Andreu, P. (2007). La catedral de Guadix. Su arquitectura. En A. Fajardo Ruíz (coord.). *La Catedral de Guadix. Magna Splendore* (pp. 113-166). Guadix: Mouliáá, Map SL., 113-166.
- Gallego Burín, A. (1956). *El barroco granadino*. Granada: Universidad de Granada.

- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1994-1995). Arquitectura y ornato en la altiplanicie Granadina durante el siglo XVIII. *Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Sánchez"* (7-8), 89-107.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (2009). Diversas precisiones sobre la catedral de Guadix y su ampliación barroca. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (40), 209-225.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1992). La Iglesia de Cúllar y la Arquitectura del XVIII en la zona de Guadix-Baza. *Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Sánchez"* (5), 103-126.
- Gómez Román, A. M. (2011). El retablo mayor de la iglesia parroquial de Cogollos de Guadix. *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suarez"* (24), 109-124.
- Isla Mingorance, E. (1977). *José de Bada y Navajas. Arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Excelentísima Diputación Provincial, Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural.
- Kubler, G. (1957). Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. En *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. XIV. Madrid: Editorial Plus Ultra.
- Ledesma Gámez, F. (2017). Vivir del Arte: el caso de Juan Antonio Blanco. *Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna* (19), 30-37. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6715908> [Consultada el 03-05-2022].
- López Flores, R. V. (2008). Joseph Martín de Aldehuela. De Teruel al Puente Nuevo de Ronda. *Péndulo: Revista de Ingeniería y Humanidades* (19), 108-127.
- Marías, F. (1989). *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- Marías, F. (2007). La catedral de Cádiz de Vicente Acero: la provocación de la arquitectura 'crespa'. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (19), 79-104.
- Marías, F. (2008). La catedral de Cádiz de Vicente Acero: la provocación de los textos. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (20), 49-76.
- Navascués Palacio, P. (2000). *Tesoros de España*. Madrid: Espasa Calpe.
- Palacios Gonzálo, J. C. (2003). *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*. Madrid: Editorial Munilla-Leira.
- Polión, M. V. (1787). *Los Diez Libros de Architectura*. Trad. Joseph Ortiz y Sanz. Madrid: Imprenta Real.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2007). El barroco en Guadix y el Altiplano. *Andalucía Barroca, exposición itinerante*. Sevilla: Consejería de Cultura, 202-221. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/27411> [Consultado el 22-01-2023].
- Sierra Fernández, L. A., Herrera García, F. J. (2004). 'Del estudio en la teórica y del trabajo en la práctica'. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (16), 113-127.
- Taylor, R. (1995-1996). El Sagrario de la catedral de Granada y la junta de Maestros de 1738. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (VI-VII), 149-179.

Tosca, T. V. (1757). *Compendio Mathematico en el que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias, que tratan de la Cantidad. Tomo V. Arquitectura civil, montea, y cantería. Arquitectura Militar, Pirotechnia, y Artilleria.* Valencia: Imprenta de Joseph García.

De Cano, Mora, Risueño y Sarabia: piezas inéditas del Barroco granadino

About Cano, Mora, Risueño, and Sarabia: unknown pieces of the Granadan Baroque

JOSÉ ANTONIO DÍAZ GÓMEZ  0000-0002-1910-2731

joadiaz@ugr.es

Universidad de Granada

Recibido: 30 de junio de 2023 · Aceptado: 18 de julio de 2023

Resumen

Este trabajo es resultado de una serie de investigaciones llevadas a cabo en colecciones privadas de arte y cuyos propietarios actuales han accedido a que se pueda publicar un estudio de las mismas para que sea posible su conocimiento. Concretamente, en las siguientes páginas se desarrollará el análisis crítico de cuatro piezas que ha hecho posible una atribución de las mismas a maestros de primera fila del Barroco granadino. Probablemente, estas obras seguirán sometidas durante tiempo a dinámicas de mercado y de herencias que dificultarán el acceso directo a las mismas, por lo que este artículo debe servir de fiel documento que deje constancia de su existencia e importancia para estudios futuros de los artistas implicados y sus catálogos.

Palabras clave: Escultura y pintura del Barroco; Alonso Cano; Diego de Mora; José Risueño; Diego Sánchez Sarabia; Granada (España); Siglos XVII y XVIII.

Abstract

This paper results from a series of research carried out in private art collections. Their current owners have agreed that a study of them can be published to make their knowledge possible. Specifically, the following pages will develop a critical analysis of four important pieces; this analysis has made possible their attribution to first-rate masters of the Granadan Baroque. Probably, these works of art will continue to be subjected to market and inheritance dynamics for a long time, which will make direct access to them difficult. For this reason, this article should serve as a faithful document that records its existence and importance for future studies of the artists involved and their catalogues.

Keywords: Baroque sculpture and painting; Alonso Cano; Diego de Mora; Jose Risueño; Diego Sanchez Sarabia; Granada (Spain); 17th-18th centuries.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Díaz Gómez, J. A. (2023). De Cano, Mora, Risueño y Sarabia: piezas inéditas del Barroco granadino. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 115-133.

Introducción

Entre los años 2020 y 2023, se han llevado a cabo una serie de inmersiones en colecciones particulares de arte nacionales e internacionales. Durante su transcurso, se ha entrado en contacto con un elenco de piezas de considerable interés, por su notable calidad artística y por haber podido ser vinculadas, tras su análisis, a maestros de primera fila del Barroco granadino. En todo caso, se trata de obras que han llegado a manos de sus propietarios actuales a través de herencias remotas o de los procesos habituales de compraventa en el mercado del arte.

Por tanto, son piezas que no van acompañadas de documentación histórica que permita un análisis fundamentado en datos que faciliten el rastreo de su periplo intrahistórico. Su temática es la sacra y sus iconografías son de las más comunes dentro del periodo barroco al que se adscriben, por lo que asimismo resulta imposible vincularlas con los títulos que aparecen en inventarios antiguos. En consecuencia, el método de trabajo aplicado no ha podido ser otro que el atribucionista. La valoración de la técnica y de los rasgos estilísticos nos permiten añadir un nuevo lienzo al catálogo conocido del insigne Alonso Cano, dos delicadas esculturas devocionales de pequeño formato al haber de Diego de Mora y de José Risueño, y finalmente, una imagen vestidera de tamaño natural vinculable a la producción de Diego Sánchez Sarabia en las postrimerías del Barroco granadino.

Vera Efigie de La Virgen de La Soledad, Alonso Cano

1638-1650. Óleo sobre lienzo. 97x74x2cm. Colección particular (Fig. 1).

La pieza que se propone en primer lugar presenta un estado de conservación excelente, en soporte de lienzo original. El autor de esta pintura ha empleado la técnica al óleo para recrear una vera efigie de la *Virgen de la Soledad*, talla vestidera en bulto redondo destruida durante la Guerra Civil española y realizada en origen para el Convento de Nuestra Señora de la Victoria, de frailes mínimos de Madrid. Como bien es sabido, su autor fue el escultor baezano Gaspar Becerra en 1565, a su vez inspirado, al parecer, en una pintura de origen francés que la reina Isabel de Valois conservaba en su oratorio privado (Fernández, 2013: 35-45).

Así pues, para acometer esta vera efigie, el autor prescindió de representar dicha escultura en su totalidad -pues esta era una imagen genuflexa-, para concentrar toda la atención en los dos puntos fuertes que atraían la atención devocional de dicha imagen: la ternura del rostro compungido y el ademán orante. De esta forma, la representación de la dolorosa alcanza hasta la cintura, quedando inscrita en el interior de un óvalo de sutil profundidad y sin mayor decoración que el tono ensombrecido dominante, lo que permite concentrar toda la intensidad expresiva en la sacra figura.



Fig. 1. Alonso Cano (atrib.) *Vera efigie de la Virgen de la Soledad* (1638-1650). Óleo sobre lienzo. 97x74x2cm. Colección particular.

El fondo pictórico es completamente neutro, compartiendo la misma tonalidad tenebrosa del exterior del fingido elemento arquitectónico. Tan solo dos puntos de luz permiten romper esta deriva. El primero de ellos es aquel que baña con suavidad y en segundo plano el tocado y su fondo circundante. Se trata de la nota de conexión que abre el fondo al plano sobrenatural, mediante un sutil y elegante nimbo estrellado que, obediente a la iconografía de tradición immaculista (Réau, 1996: V, 81-90), rodea con su claridad la testa de María, enfatizando la sacralidad de la efigie.

Naturalmente, el rostro y el torso de la dolorosa acaparan toda la atención, al quedar inundada la figura de la marcada claridad que arroja el segundo punto lumínico, proyectado por el pincel desde el ángulo inferior izquierdo. En una lectura de fuera hacia adentro, el protagonismo queda compartido entre el juego de paños y la recreación anatómica de rostro y manos. Primeramente, hay que reconocer que la composición de los textiles no incurre en el más mínimo alarde ornamental, pero tampoco lo necesita, pues el amplio manto adquiere su propia dinámica. El tono dominante es el azul de que la tradición iconográfica cristiana ha revestido a María, pero es un azul pálido, casi gris, acorde con la lectura áspera y doliente de la representación de la Virgen dolorosa (Réau, 1996: V, 519-520).

El juego de pliegues es audaz y exquisito, propio de una mano genial y experta, que riza en pequeños ángulos la parte que circunda el rostro, para arrancar desde la zona posterior plegados tubulares y densos que caen en corpórea cascada desde la coronilla hasta los brazos flexionados. De esta sobria y elegante manera, queda enfatizada la rosada palidez de las carnaciones. Las manos, entrelazadas en actitud orante, se elevan a la altura del pecho, marcadas de nuevo por un naturalista juego de luces y sombras que se ha proyectado dedo a dedo, nudillo a nudillo. Algo semejante ocurre con cada uno de los elementos que conforman el doliente rostro, levemente inclinado y de expresión ensimismada, transmitiendo así la hondura mística y espiritual de un dolor atrapado en la introspección. La faz, ovalada, se plantea amplia y despejada; los labios, sonrosados y carnosos, dejan atrapada una intensidad expresiva que solo se derrama a través de las marcadas lágrimas que brotan de unos ojos grandes y enrojecidos por el llanto.

La descripción aquí proporcionada sitúa al espectador ante un lienzo cuya tónica dominante es el naturalismo que domina en la escuela barroca española. Con todo, no se trata en esa ocasión de una obra común, resuelta con trazos marcados, sino de un trabajo muy cuidado. Así, apunta a su realización por una personalidad artística de primera fila, que solventa todos los retos de la composición a través de un juego de claroscuros que domina con precisión y lo emplea para generar una obra efectista.

Los matices y rasgos descritos de forma genérica en el apartado precedente posibilitan, por similitud estilística, situar esta obra dentro de la producción pictórica de madurez del célebre y polifacético Alonso Cano Almansa (Granada, 1601 – ídem, 1667). Aunque la *Soledad* de los mínimos de Madrid era sobradamente conocida y una devoción enormemente divulgada por la geografía hispánica en la primera mitad del siglo XVII, la frescura y originalidad con que Cano plantea las veras efigies que realiza de esta

imagen, acusan un estudio directo y en primera persona del modelo escultórico, lo que no ocurriría hasta su estancia madrileña que duraría, con algunas notables interrupciones, desde 1638 hasta su regreso definitivo a Granada en 1660 (Wethey, 1983: 23-36).

Por tanto, cabe contemplar en esta etapa la pintura de un artista maduro que se mide y se crece con éxito notable con los artistas existentes en la Corte de los Austrias. Con todo, la obra de madurez de Cano resulta reconociblemente personal y marca un punto de inflexión al aportar técnicas y modelos que después seguirán ampliamente sus sucesores (Wethey, 1983: 51-74, 103-108). De hecho, en esta vera efigie de la *Soledad* madrileña puede apreciarse esa pincelada suelta y certera que se apoya menos en la linealidad y más en el contraste de claroscuros para modelar cada elemento y cada volumen. La manera magistral de solucionar los paños, de gran corporeidad, a pesar de la aludida ausencia de ornato y del predominio de su característica economía cromática (Sánchez-Mesa, 1971: 127-153), constituye una constante en el catálogo canesco del periodo en que se sitúa el trabajo que es objeto de análisis.

La palidez de las carnaciones de la dolorosa que irrumpe entre densos fondos de negros, grises y ocre, es también un recurso que Alonso Cano sabe tratar con maestría, a fin de enfatizar al máximo emociones de gran hondura que se traslucen de forma contenida a través del sereno equilibrio compositivo. Únicamente la contrastada homogeneidad de los paños constituye el elemento de transición entre la atmósfera neutra y el énfasis de la personalidad. Así se evidencia en sus retratos ideales de personajes de distinta índole, como los que forman parte de la serie de semblantes de *Reyes de España*, hoy conservados en el Museo del Prado y datados siempre dentro del periplo matritense, hacia 1641 (Aterido, 2002: 9-36). Así también se mantendrá en otros célebres ciclos, como los retratos de parejas de santos franciscanos que paran actualmente entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Granada (Wethey, 1983: 131-143), propios de su última etapa, sin perder los marcados rasgos definidos en Madrid.

Se trata del mismo recurso que utiliza para envolver siempre a las dolorosas, incluso dentro de composiciones pictóricas más amplias y diversas, como ocurre con los lienzos que, bajo el título de *La Piedad*, se exhiben en las salas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -procedente del desaparecido colegio de los jesuitas de Cuenca (Azcárate, 1991: 102)- o del Museo Cerralbo (Navascués y Conde, 1998: 54-56). Siendo ambas de mediados del siglo XVII, manifiestan la configuración de rostros habitual en las dolorosas canescas: amplios, ovalados, ceñidos por un rostrillo monocromo con sutiles rizos, de ojos grandes, tabiques nasales rectos y bocas carnosas, todo ello resuelto con pinceladas decididas, sueltas y dinámicas. Por supuesto, en este lienzo aparecen otros estilemas que se repiten en otras obras del mismo autor. Tal es el caso del nimbo de tonos ocre gradados, orlado por nueve estrellas que no son sino sutiles puntos luminosos que apenas sobresalen y que se encuentra con idéntica configuración en la *Virgen con el Niño* del Museo del Prado (1645-1652) (Rodríguez, León y García, 2013: 54-63), siendo un recurso que mantiene por momentos, procedente de las Inmaculadas de su primera etapa artística (Wethey, 1983: 37-50).

Empero, si una asimilación resulta determinante, esa es la que se produce al comparar esta pintura con otra de idéntico tema y autoría, como es el gran lienzo con la vera efigie de *Nuestra Señora de la Soledad* de los mínimos madrileños, datada hacia 1650 y cuyo destino final fue la Capilla de San Miguel de la Catedral de Granada (Navarrete, 2005: I, 317-374; López-Guadalupe, 2008: 348-349). Si bien es cierto que, en el trabajo catedralicio, Cano se ciñe a la manera tradicional de plasmar en cuadros y estampas a la peculiar dolorosa de Becerra -de cuerpo entero, arrodillada, ataviada con tocas de viudedad, con todos sus aderezos y enmarcada por densos cortinajes púrpura- (Fernández, 2013: 151-198), la manera de captar la esencia de esta popular devoción hispánica fue genuinamente canesca (Fig. 2).



Fig. 2. Alonso Cano. *Virgen de la Soledad* (h. 1650). Óleo sobre lienzo. Catedral de Granada.

Veras efigies de la *Soledad de la Victoria* las hubo por doquier y se conservan por cientos, salidas tanto del pincel como del tórculo (Fernández, 2013: 46-60). Mas solo Alonso Cano supo reformular de forma tan personal su percepción de la más que referida dolorosa. La austera pompa de la Corte de los Austria queda remarcada por la ampulosidad

del juego de paños, mientras que la intensa piedad de que era depositaria se plasma en la fuerza con que las manos se funden para impetrar a la divinidad. A través de estas pinturas y siendo fiel al ideal estético del simulacro barroco (Snyder, 2014: 15-19), Alonso Cano humaniza a la *Virgen de la Soledad*, la desprovee del afilado rigor de la técnica de Becerra para hacer de ella una representación verista del maternal dolor de María. El rostro es el elemento clave que permite comprender este brillante recurso canesco, pues naturaliza aquí unos rasgos que son única y genuinamente los propios del retrato en que él sabe plasmar las singularidades que comportaba la dolorosa madrileña.

Varón de Dolores, Diego de Mora

1700-1720. Talla en madera policromada. 26x14x12,5cm. Colección particular (Fig. 3).



Fig. 3. Diego de Mora (atrib.) *Varón de dolores* (1700-1720). Talla en madera policromada. 26x14x12,5cm. Colección particular.

A continuación, el análisis se sitúa ante un exquisito bulto redondo, de pequeño tamaño, pero de un potencial expresivo muy significativo, como solo puede corresponder a la hábil destreza de un maestro experimentado. El soporte está constituido por madera de pino policromada con una técnica mixta al temple y al óleo, lo que genera un juego efectista especialmente sensible en unas carnaciones que quedan así impregnadas de un naturalismo muy singular, como importó desde la Corte el singular José de Mora en la segunda mitad del siglo XVII (Martín, 1983: 223-225; López-Guadalupe, 2000: 66). Por tanto, a su entorno corresponde la atribución de esta representación de Jesucristo cercana al punto álgido de su Pasión, maniatado con un cordón natural encolado sujeto al cuello, cabizbajo y sedente sobre una aristada roca presentada en tonos verdes y ocre, aguardando el momento culminante de su historia (Réau, 1996: 487-489).

El potencial de esta pieza se localiza en dos puntos, como no podía ser de otra manera, que no son sino el juego anatómico y la expresión facial. Entretanto, todo juego de paños queda reducido a la mínima expresión del blanco perizoma, dispuesto en base a unos pocos pliegues amplios y profundos. Estos envuelven una poderosa anatomía, que deja entrever un buen conocimiento científico de los volúmenes del cuerpo humano masculino y atlético, que permiten dotar de ese porte heroico que corresponde a la visión cristiana del salvador de la humanidad. Tanto las extremidades como el torso, músculos y tendones se trabajan con virtuosismo desde una clara concesión al gusto por la morbidez que imperaba en la escuela granadina del Barroco pleno (López-Guadalupe, 2008: 142-165).

La pierna derecha se flexiona recogiendo hacia adentro y el tronco se gira hacia la izquierda, acusando la tensión y el pronunciamiento de un juego de musculatura ciertamente interesante, en que la gubia ha perfilado con precisión los rehundimientos de tendones, así como las oquedades y salientes correspondientes a la osamenta. Algo similar ocurre con los dedos de manos y pies en que ágiles surcos de punzón naturalizan pliegues y falanges. El papel decisivo restante lo juega el uso polícromo de unas carnaciones que, como se indicaba anteriormente, se hacen efectistas con la aplicación mezclada y graduada de tonos más pálidos y más rosados. A toque de pincel, se acusan los tonos verdosos, mientras que algunos golpes grisáceos denotan hematomas en rodillas, pecho y espalda, de los cuales aparecen algunos rubeos regueros de sangre que se escurren por el perizoma y señalan toda intensidad cruenta de la escena evangélica aquí representada.

Empero, especialmente evocador resulta el rostro. Este se dispone frontal y cabizbajo, con una expresión que acusa melancolía y dolor anímico, mientras la cabeza se inclina ligeramente hacia la derecha, condicionada por un esquema compositivo general elíptico. El bello semblante queda enmarcado por una larga y oscura cabellera que, partiendo de una raya central más plana, cae sobre hombros y espalda en base a ampulosos y profundos mechones ondulados, cuyo tono castaño se completa a toque de pincel sobre las carnaciones para suavizar la transición cromática de forma más naturalizada. En el lado izquierdo, los mechones de pelo se recogen hacia atrás con una in-

tencionalidad muy clara, tal cual es la de dejar despejada para su completa visibilidad la mejilla amoratada por el golpe ordenado por el sumo sacerdote Anás (Réau, 1996: 463). Algo similar ocurre con la frente, que se muestra amplia y despejada, completamente amoratada y llena de pequeños regueros de sangre, preparada para recibir el postizo de la corona de espinas.



Fig. 4. Diego de Mora (atrib.) *Varón de dolores* (1700-1720). Talla en madera policromada. 26x14x12,5cm. Colección particular.

El resto de la faz es completamente simétrico, tomando como eje un tabique nasal aguileño, pero no de perfiles aristados de gran pronunciamiento como era habitual en las representaciones de Cristo a cargo de José de Mora (Gallego, 1925: 87-114), sino sua-

vizados y más redondeados como harían sus más fieles seguidores en respuesta a las demandas de los gustos dieciochescos. Así también, unos ojos grandes, almendrados y de párpados enrojecidos quedan enmarcados por arcos superciliares de perfil ondulado, que concentran aún más el ademán de preocupación y angustia. Entretanto, las mejillas aparecen ligeramente enjutas y ensombrecidas, lo que dota de mayor protagonismo al aludido tabique nasal, de cartílagos alares muy marcados y desde los que parten, asimismo enfatizados los surcos nasogenianos. De esta forma, se genera un semblante con un sello estilístico muy personal, que se completa con una boca pequeña y sutil por la que asoman unos pocos dientes tallados, todo ello rodeado por bigote y barba bífida recreados por trazos de pincel en tonos castaños muy sueltos, sin volumen, generando una impronta casi lampiña para este *Varón de dolores* (Fig. 4).

Por lo que a las cuestiones estilísticas se refiere, a partir de los elementos ampliamente descritos *a priori*, se ha señalado ya cómo la talla presenta estilemas que son propios de la creación genuina de José de Mora en las obras más conspicuas de su catálogo. Así, por ejemplo, la disposición simétrica y direccional de la cabellera rematada a toques de pincel sobre la carnación, también el modo efectista de abordar la policromía y la presentación de hematomas, pueden encontrarse en tallas como *Jesús de la Humildad y Paciencia* (1685) de la Iglesia de San Pedro o el *Cristo de la Salvación* (1688) de la Parroquia de San José, ambas en Granada (Díaz, 2020: 61-102). Un rostro más rico en detalles de surcos y pliegues que potencian la expresividad es también el del *Señor de la Amargura* de este mismo autor, localizado actualmente en la Iglesia de San Juan de los Reyes de la misma ciudad (López-Guadalupe, 2008: 102-103). Sin embargo, los recursos anatómicos de José de Mora, siendo también amplios y atléticos, muestran una preferencia habitual por torsos más secos y delgados, siendo los juegos de morbideces más sutiles.

Aquí, sin embargo, es posible ver una anatomía algo más exuberante, en que los tendones se tensan sobremanera y los músculos se hinchan, buscando el equilibrio entre la plasmación de cierto canon de belleza masculino y una expresividad pasionista menos adusta y más dulcificada, de acuerdo con los códigos plásticos popularizados en la imaginería del XVIII granadino (Sánchez-Mesa, 1971: 211-231). En este sentido, cabría pensar también en una posible autoría por parte de José Risueño mas, en esculturas de pequeño formato, este autor se caracteriza por plasmar unas anatomías más blandas, así como unos juegos capilares y de paños algo más sueltos y agrestes que los que pueden verse en esta talla (Sánchez-Mesa, 1972: 69-100), como se verá en el estudio de la siguiente pieza. Además, los rasgos faciales descritos portan con claridad el sello estilístico de la familia Mora, tal y como se anticipó en líneas precedentes, lo que mueve a sostener una atribución firme a Diego de Mora.

Esta forma más exuberante, como se apuntaba, de abordar la anatomía, con una disposición más grácil y menos rígida, se encuentra en una talla de gran formato de este autor, tal cual es el *Señor Amarrado* del Convento de la Madre de Dios de Lucena, datado hacia 1705, a cargo de un Diego de Mora ya maduro en su recorrido profesional (Villar, Dabrio y Raya, 2006: 484). En esta, como en otras obras del mismo autor, como

el *Ecce Homo* del Museo de Bellas Artes de Granada, se mantiene una observancia clara del legado de su hermano José a la hora de trazar los elementos capilares de cabeza y rostro. Así también, la expresión patética, pero más dulce, que se concentra en la faz forma parte de esa impregnación de aire melancólico que es posible encontrar en otras tallas significativas de Diego de Mora, como *Jesús del Rescate* (1718) de la Iglesia de la Magdalena de Granada, el desaparecido *Jesús Preso* de Loja o el *Nazareno* de Albuñuelas, con la característica forma de abordar la mejilla amoratada (Palomino, 2017: 178-186).

En cuanto al resto de la anatomía, Diego de Mora se recrea algo más en matices cruentos de hematomas, heridas y regueros de sangre, en comparación con su hermano José o el propio Risueño, más dados a las carnaciones despejadas para resaltar la entidad heroica del personaje representado (Sánchez-Mesa, 1971: 169-223). Bien es cierto que, al igual que su hermano José, Diego emplea manos y pies como elementos de gran fuerza expresiva, con los dedos en tensión y las venas muy marcadas en la talla con su propio volumen (Palomino, 182-185).

Sin embargo, en este *Varón de dolores*, manos y pies se encuentran desprovistos de tal carga tensional, mientras que las venas se acusan, como se ha dicho, no mediante talla sino a través de su recreación en la policromía. Este hecho no constituye sino un matiz excepcional que aparece en otros trabajos de Diego de Mora, como en su *Cristo de la Salud* de la localidad alpujarreña de Almegíjar (Palomino, 269-275). En todo caso, la pequeña obra que nos ocupa presenta una calidad equiparable a las obras más eminentes producidas por este escultor, lo que motiva una acotación cronológica para su datación en el primer cuarto del siglo XVIII, antes de que la gubia de Diego de Mora experimentase un viraje dieciochesco definitivo hacia composiciones más dinámicas y amaneradas, menos pegadas a la herencia de su hermano José, y más dadas al decorativismo de los paños (Palomino, 98-114).

Descanso en La Huida a Egipto, José Risueño

1717-1721. Terracota policromada. 50x65x28cm. Colección particular (Fig. 5).

Esta tercera pieza se corresponde con un grupo escultórico en bulto redondo que se encuentra dispuesto sobre una base de madera y corcho tintada en tonos oscuros, simulando un terreno rocoso sobre el que se asientan las efigies que integran el grupo que, a saber, son la Virgen con el Niño en su regazo, a la izquierda, y san José en actitud orante, a la derecha. Ambas se presentan como figuras independientes, dispuestas una junto a la otra, separadas por un eje compositivo central que constriñe a cada una de estas dos figuras dentro de su propio espacio. En su parte posterior, el grupo se encuentra sin modelar y la base sin labrar, lo que evidencia un destino original claro de la pieza, pensada para estar pegada a una superficie vertical. Probablemente, esta hubo de ser un fondo pictórico que vendría a completar la escenificación del pasaje apócrifo representado: el Descanso en la huida a Egipto (Réau, 1996: II, 288-292).



Fig. 5. José Risueño (atrib.) *Descanso en la huida a Egipto* (1717-1721). Terracota policromada. 50x65x28cm. Colección particular.

Por cuanto respecta a la primera de las figuras que componen el pequeño grupo escultórico, la Virgen con el Niño, ésta se adecúa a una estructura compositiva cerrada, dentro de un esquema piramidal escaleno. La efigie de María es representada aquí en una actitud cotidiana, dirigiendo un gesto de dulzura hacia Jesús Niño que duerme su inocente sueño reposando su cabeza sobre el hombro izquierdo materno, mientras el resto de la anatomía se despliega sobre el regazo de la Virgen. En esta disposición, el cuerpo de Jesús niño se muestra en su desnudez, siendo la propia de un bebé de crianza avanzada, lo que ha sido dispuesto aquí por el autor para trabajar magistralmente un carnoso juego de morbideces resultante de un estudio concienzudo de la morfología infantil.

La suave morbidez del cuerpo se traslada asimismo a la composición del rostro dominado por el sueño más dulce. Una frente grande copa casi la mitad de la estructura facial, dominada igualmente por unas cuencas oculares amplias y cerradas bajo sutiles arcos superciliares, y por unas mejillas voluminosas que encierran una nariz rechoncha y una pequeña boca entreabierta por la que asoma la encía superior. El trabajo dinámico de un cabello corto, ensortijado y oscuro, dispuesto a base de mechones abultados con forma de garra, contrasta con el tono pálido que predomina en las naturalistas carnaciones de esta figura. Como particular cuna sobre la que se recuesta Jesús niño,

se presenta el regazo de la Virgen madre que, en la privacidad del momento, se ha descubierto la cabeza, dejando caer por completo el velo sobre sus hombros. La efigie se inclina hacia el lado derecho puesto que, aunque se haya perdido el fondo pictórico original, esta se apoyaba visualmente sobre el elemento de su descanso -comúnmente una palmera (Réau, 1996: II, 288-292).

Por su parte, el tipo femenino aquí empleado resulta tan dulce como el del infante. Así, las carnaciones de madre e hijo gozan de idéntica palidez, siendo los detalles de rasgos y pliegues carnosos, trabajados con precisión, los que permiten la aparición de sutiles puntos de sombra rompiendo necesariamente con la homogeneidad cromática de la superficie. La morbidez vuelve a ser la gran protagonista anatómica, lo que también se acusa en la configuración de una mascarilla ovalada, aunque el tocado aquí se ha modelado de forma algo más plana, con un suave rasgado de los mechones. De igual forma, en el resto de la figura mariana, predomina una cierta economía cromática completando el juego de paños de pliegues amplios, profundos y pesados, lo que genera un interesante contraste de claroscuros de inspiración pictórica.

Finalmente, la figura de san José se encierra en una estructura compositiva semejante a la anterior, aunque esta composición piramidal escalena se hace más aguda, superando en media cabeza la altura de la Virgen con el Niño. De este modo, san José aparece genuflexo, forzando así la introducción de un recurso de movimiento que permita enfatizar la caída de un nuevamente pesado juego de paños. El tipo masculino aquí empleado difiere considerablemente del femenino e infantil descritos, pues se hace más seco y huesudo, recreándose el autor en las marcas naturales de venas y osamenta. Con este lenguaje de contraste entre el elemento blando y el duro, entre lo redondeado con la lija y lo aristado con la gubia, se remarca la diferencia entre lo materno-infantil vinculado a la idea de debilidad e inocencia, y lo varonil-patriarcal asociado con premisas de fortaleza.

Los estilemas hasta aquí enumerados motivan a sentar la atribución de la autoría de la pieza al granadino José Risueño Alconchel (1665-1732), que exportó a la escultura los esquemas que venía planteando en la pintura, su principal dedicación, siguiendo la estela de Juan de Sevilla (Sánchez-Mesa, 1972: 57-68). Son modelos cuyos rasgos no son tan afilados y estilizados, pues Sevilla tomó de Cano y de Murillo la plasmación de una cierta dulzura en medio de la intensidad patética, que pasaba por una suavización de las facciones, en que se matizan los perfiles aristados redondeándose, para que se imponga un claro gusto por la morbidez. Sirvan como ejemplos de ello la *Virgen de Belén* que, de mano de Risueño, ha llegado hasta el Museo de la Aduana de Málaga o la *Sagrada familia de la alhaja* de Juan de Sevilla para la Catedral de Granada (Sánchez-Mesa, 1972: 255-306).

Por otra parte, en el campo estrictamente escultórico, la emoción introvertida, el gesto grácil, la composición cerrada y la economía cromática seguirán siendo, como en Cano y en los Mora (Orozco, 1956: 76-82), una constante en la producción de Risueño, tal y como se ha podido comprobar en la terracota que nos ocupa. Y es que no fue sino

el modelado en barro aquel soporte en que Risueño se mostró más creativo, personal y cómodo. Sus numerosas terracotas policromadas constituyen un género casi independiente dentro de su producción escultórica, dada la agilidad que demuestra en el modelado (Sánchez-Mesa, 1972: 85-90), únicamente comparable en su producción a la soltura que asimismo manifestó con cada pincelada que dio sobre el lienzo (Fig. 6).



Fig. 6. José Risueño (atrib.) *Descanso en la huida a Egipto* (1717-1721). Terracota policromada. 50x65x28cm. Colección particular.

Tales diferencias ya se aprecian en los bustos de *Eccehomo* y *Dolorosa* conservados en la Casa de los Pisa de Granada. Pero, sobre todo, en los delicados grupos de la *Virgen de Belén* del Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, en la *Magdalena penitente* de la Catedral, o en los distintos pasajes de la Sagrada Familia repartidos por la geografía nacional y que cuentan con brillantes exponentes, por supuesto, en distintas colecciones de Granada, pero también en Priego de Córdoba, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid o en los fondos del Victoria & Alberto de Londres (Sánchez-Mesa, 1972: 165-226). Otro tema frecuente en este soporte lo supusieron las distintas versiones que ofreció del Divino Infante dormido sobre tierno lecho y que vienen a acentuar el notable carisma artístico de tamaño genio polifacético (Arjona y Gómez, 2021: 17-24).

Precisamente, en las terracotas de estas últimas temáticas reseñadas se encuentran estilemas que sientan semejanzas más que clarificadoras para sostener la atribución del grupo escultórico del *Descanso en la huida a Egipto*. Así pues, en el caso de la figura de la Virgen con el niño, tanto el esquema compositivo, como la disposición de paños o el trabajo de los elementos capilares, es algo que se repite en otros grupos del mismo soporte y temática parecida, como *La Virgen con el Niño y san Juanito* del Museo Nacional de

Escultura, datado hacia 1715, o la pieza homónima y de cronología similar, que se custodia en colección particular madrileña, si bien en esta última la Virgen también aparece con la cabeza descubierta a diferencia del ejemplo vallisoletano (Sánchez-Mesa, 1972: 182-183). Algo similar ocurre con la forma de trabajar a Jesús niño dormido, lo que hace en una disposición y gesticulación que es visible, en formato mayor, en los modelados de este tema que en los últimos años han proliferado en el mercado de antigüedades (Arjona y Gómez, 2021: 64-67).

No obstante, el tipo femenino trabajado en la pieza de nuestro interés se corresponde con el último modelo en que evolucionan las efigies femeninas de Risueño, a partir de 1717, cuando abre en el área jiennense su último nicho de mercado. En esta etapa final de su carrera realizó para los carmelitas descalzos de Úbeda una imagen de *Santa Teresa de Jesús* sentada en su escritorio (Sánchez-Mesa, 1972: 187-227), en la que desarrolla una mascarilla no tan carnosa ni redondeada como en los barros de Madrid y Valladolid, sino más ovalada y de tabique nasal afilado, como en nuestro *Descanso*, lo que motiva su acotación cronológica en esta fase. Un tipo que también lega en Granada a partir de 1720, para las representaciones andróginas de los arcángeles del retablo mayor de la Parroquia de San Ildefonso (Sánchez-Mesa, 1972: 211-224).

Por su parte, la figura de san José probablemente sea en su composición la más original de este grupo, pues rompe con el tipo rudo que habitualmente aparece en otras terracotas, como la de *San José con el Niño*, asimismo conservada en el Museo Nacional de Escultura (Orozco, 1956: 76-82). Para empezar, plantea un san José postrado, disposición de la que él mismo había explorado sus posibilidades escultóricas en el ático del mencionado retablo o en el tondo de la fachada principal de la Catedral granadina, inspirado por la pintura de Cano (Sánchez-Mesa, 1972: 209-211). A continuación, la particular disposición de las manos imita la aportada genuinamente por Mora en sus efigies de la *Virgen de los Dolores* de 1671 o en el *San Brunito* de hacia 1709 (Gallego, 1925: 87-114). Para la cabeza, Risueño tomará de Diego de Mora un tipo masculino que solo se registra asimismo en su última etapa, más suavizado, elegante y con ápices de amaneramiento, como en el caso del *San José* de la Iglesia del Carmen de Antequera.

Dolorosa, Diego Sánchez Sarabia

1749-1769. Talla en madera policromada. 160x47x33. Colección particular (Fig. 7).

Este último apartado se revestirá de una mayor brevedad, pues la última de las piezas que centra el interés de este artículo es una dolorosa vestidera, de candelero, de la que solo son valorables su rostro y sus manos, dado que el resto de la talla supone una estructura básica para recibir postizos, como bien es sabido. En todo caso, se trata de una dolorosa de buena ejecución, que cuenta con un esquema de rasgos faciales claramente personales, lo que facilita la labor de estrechar una atribución. Y es que, posiblemente, nos encontremos ante una de las últimas dolorosas de importancia salidas de la escuela granadina de un Barroco ya tardío.



Fig. 7. Diego Sánchez Sarabia (atrib.) *Dolorosa* (1749-1769). Talla en madera policromada. 160x47x33. Colección particular.

Así, puede apreciarse cómo la estructura mantiene todavía la herencia marcada por José de Mora que, para potenciar la intensidad emocional encerrada en un ánimo introspectivo, inclinaba levemente la testa de las dolorosas hacia uno de sus lados, constriñendo la composición en una elipse, lo que será mantenido por insignes sucesores, como José Risueño, su hermano Diego de Mora, Torcuato Ruiz del Peral (López-Guadalupe, 2008: 345-380) o el autor de esta dolorosa que nos ocupa. Además, la inclinación de la cabeza condiciona la representación en tensión de los tendones de un cuello corto, acusando el naturalismo expresivo del gesto roto de dolor. Sin embargo, en la conformación del semblante, de los estilemas profundos y aguileños de los Mora apenas queda rastro.

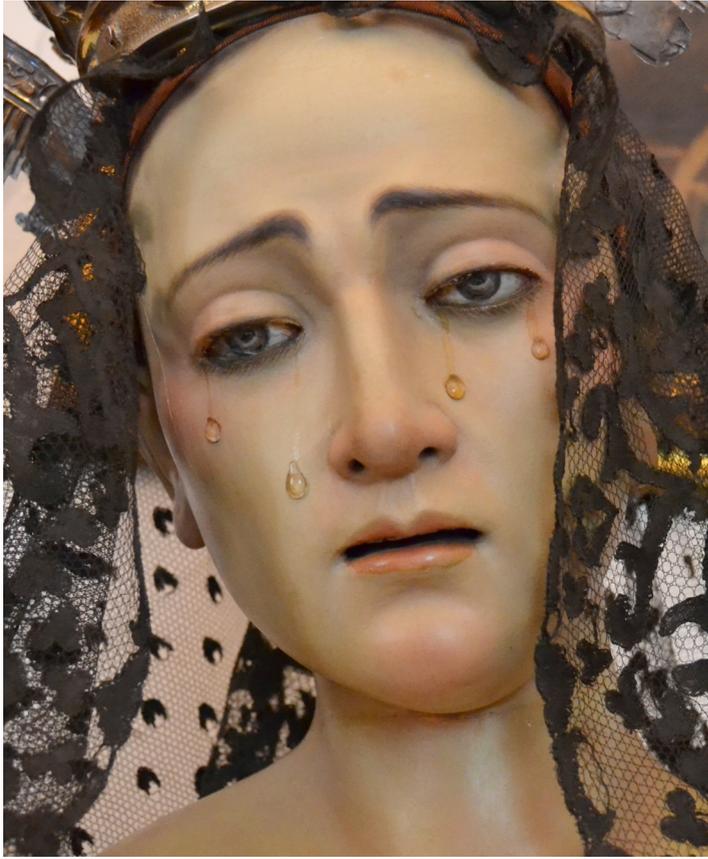


Fig. 8. Diego Sánchez Sarabia (atrib.) *Dolorosa* (1749-1769). Talla en madera policromada. 160x47x33. Colección particular.

De este modo, se aprecia una mascarilla ovalada y algo más recortada que las que eran comunes en las dolorosas de aquellos. La faz se presenta simétrica y algo enjuta; no es para nada uno de estos tipos femeninos carnosos tan comunes en las representaciones de la escuela granadina precedente, sino más acorde con aquellos que son visibles en la producción tardía de Diego Sánchez Sarabia, pudiendo asistirse a una arquitectura de rostro similar en la talla de la *Inmaculada Concepción* que, de manos de este autor academicista, corona el retablo mayor de la Basílica de San Juan de Dios de Granada (López-Guadalupe, 2020: 108-123). En ambas obras hay una preferencia por un tabique nasal recto y no muy pronunciado, pero visiblemente carnoso, al igual que ocurre con los labios. Los ojos, entreabiertos, son grandes y los arcos superciliares rectos, con presencia de cuatro lágrimas de cristal (Fig. 8).

Asimismo, al igual que ocurre con dicha talla inmaculista, así como con otras presentes en el mismo retablo de manos de Sarabia, como el *San Carlos Borromeo* (López-Guadalupe, 2020: 114-115), o también en el *San Francisco Caracciolo* de la Parroquia de San José (Díaz, 2021: 425-429), de este mismo autor, las carnaciones resultan por lo general planas, predominando un tono concreto. En el caso de la *Dolorosa* sobre la que se ocupan estas líneas, la policromía está sometida al dictado de un tono grisáceo y lúgubre que,

sin embargo y como ocurre en las otras tallas enumeradas, se ve interrumpido por el afloramiento de manchas sonrosadas en barbilla, pómulos, comisuras y párpados, lo que permite introducir un cierto efecto vivificante en medio de la planitud polícroma. Esta aplicación sin mayores variantes es la tónica presente también en unas manos que, por otra parte, aparecen entrelazadas en actitud orante, estando trabajadas con corrección y sin mayor alarde de virtuosismo.

En definitiva, esta *Dolorosa* presenta unos estilemas muy particulares que están presentes en otras obras documentadas de Diego Sánchez Sarabia, lo que posibilita fijar para ella una atribución de interés, vinculada a un autor relevante del último Barroco granadino, pero que aún permanece sin estar suficientemente estudiado en su faceta como imaginero. Esta brilló singularmente durante las dos décadas que estuvo trabajando para distintas órdenes religiosas de Granada, entre 1749 y 1769 (Gómez, 2008: 349-352; López-Guadalupe, 2008: 299-301), siendo este el margen cronológico por el que optamos en este estudio para asentar la atribución de la talla.

Bibliografía

- Arjona, M. y Gómez, J.J. (2021). *Inéditos del Barro granadino: pintura y escultura de colecciones particulares*. Granada: Fundación CajaGranada.
- Aterido, A. (2002). Alonso Cano y la “alcoba de su majestad”: la serie regia del Alcázar de Madrid. *Boletín del Museo del Prado*, (20), 9-36.
- Azcárate, J.M. (1991). Pinturas y dibujos desde el siglo XV al XVIII. En J.M. Pita (coord.) *El libro de la Academia* (pp. 91-140). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Díaz, J.A. (2020). *La búsqueda de la excelencia: un ensayo histórico-artístico sobre el Cristo de Mora*. Córdoba: Tambriz.
- Díaz, J.A. (2021). *La Congregación de Clérigos Regulares Menores en los dominios hispánicos: historia y patrimonio de su fundación granadina*. Granada: Universidad.
- Fernández, E. (2013). *La Virgen de luto: indumentaria de las dolorosas castellanas*. Madrid: Visión Libros.
- Gallego, A. (1925). *José de Mora: su vida y su obra*. Granada: Universidad.
- Gómez, A.M. (2008). Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX. *Boletín Centro Pedro Suárez* (21), 327-398.
- López-Guadalupe, J.J. (2000). *José de Mora*. Granada: Comares.
- López-Guadalupe, J.J. (2008). *Imágenes elocuentes: estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio.
- López-Guadalupe, J.J. (2008). Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral: modelos, talleres y síntesis evolutiva. *Boletín Centro Pedro Suárez*, 21, 291-326.

- López-Guadalupe, J.J. (2020). *La nueva Jerusalén desprendida de las esferas: el retablo mayor de la Basílica de San Juan de Dios de Granada*. Granada: Comares.
- Martín, J.J. (1983). *Escultura barroca en España: 1600-1700*. Madrid: Cátedra.
- Navarrete, B. (2005). Pinturas y pintores en la Catedral. En L. Gila (coord.) *El Libro de la Catedral de Granada* (pp. 317-374). Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral.
- Navascués, P. y Conde, C. (1998). *El legado de un mecenas: pintura española del Museo Marqués de Cerralbo*. Madrid: Fundación Museo Cerralbo.
- Orozco, E. (1956). Los barros de Risueño y la estética granadina. *Goya* (14), 76-82.
- Palomino, I. (2017). *Diego de Mora: vida, obra e influjo de un artista de saga*. Granada: Universidad.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rodríguez, L., León, M.A. y García-Maíquez, J. (2013).. Dos versiones de 'La Virgen con el Niño' de Alonso Cano del Museo del Prado. *Boletín del Museo del Prado* (31), 54-63.
- Sánchez-Mesa, D. (1971). *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad.
- Sánchez-Mesa, D. (1972). *José Risueño: escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad-Caja de Ahorros).
- Snyder, J.R. (2014). *La estética del Barroco*. Madrid: Antonio Machado.
- Villar, A., Dabrio, M.T. y Raya, M.A. (2006). *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara – Córdoba: Ayuntamiento.
- Wethey, H.E. (1983). *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza.

Galerías de pequeño formato en España: el caso de Durero (Gijón)

Small-Format Galleries in Spain: The Case of Durero (Gijón, Asturias)

JUAN CARLOS APARICIO VEGA  0000-0002-0338-3743

apariciojuan@uniovi.es

Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología

Recibido: 27 de octubre de 2022 · Aceptado: 23 de junio de 2023

Resumen

Durero abrió en Gijón el año 1986, casi al tiempo que la madrileña *Balboa* (1974) todavía se autoproclamaba como “la sala del pequeño formato”, al que se dedicarían de forma decidida ambas galerías. Su promotor, Miguel Ángel García Guerrero, apostó por un local comprimido para presentar obra sobre papel. Este artículo tiene como objetivo recuperar la trayectoria del establecimiento. Para trazar este relato de más de dos décadas, se ha contado con el conocimiento directo del local, el testimonio del galerista, y el manejo de los cuidados *ephemera* editados por la firma, además de fuentes documentales y hemerográficas.

Palabras clave: Galería Durero; Miguel Ángel García Guerrero; Galería de arte; Pequeño formato; Gijón, Asturias; Siglo XX.

Abstract

Durero opened in Gijón in 1986, almost at the same time that Madrid’s *Balboa* (1974) still proclaimed itself as “the small format exhibition hall”, to which both galleries would dedicate themselves decisively. Its promoter, Miguel Ángel García Guerrero, opted for a compressed venue, prepared to present works on paper. The purpose of this article is to recover the trajectory of this establishment. In order to trace this story of more than two decades, a direct knowledge of the premises, the testimony of the gallery owner, and the handling of the *ephemera* carefully published by the firm, as well as other documentary and newspaper sources, have been used.

Keywords: Galería Durero; Miguel Ángel García Guerrero; Art Gallery; Small format; Gijón, Asturias; 20th century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Aparicio Vega, J. C. (2023). Galerías de pequeño formato en España: el caso de Durero (Gijón). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 135-151.

Justificación

En los últimos años han proliferado los estudios monográficos referidos a los establecimientos comerciales ligados a la actividad expositiva¹, cuyo papel resulta esencial para comprender el sistema del arte del último siglo y asimismo para completar la trayectoria de la mayor parte de los artistas (expositores en las galerías) que protagonizaron el circuito a lo largo de ese mismo tiempo.

En el caso español, se trata casi siempre de iniciativas inconexas impulsadas por museos, instituciones y universidades o las propias galerías, en directa relación con la adquisición o donación del archivo de alguna firma destacada o de un promotor influyente. No faltan, en ese mismo sentido, las memorias² escritas por varios de estos agentes cuya actividad en ocasiones se extiende por varias décadas en el llamado sector primario del arte. Por otra parte, ya existen varios estudios de conjunto que exploran la relevancia de los negocios activos durante decenios en algunas regiones y especialmente en ciudades grandes y de mediano tamaño, siendo los ámbitos catalán (Hueso i Muñoz, 2006) y específicamente barcelonés (Vidal Oliveras, 2013), los más atendidos por la historiografía hasta la fecha. La existencia de un trabajo de conjunto sobre el contexto madrileño, solamente tratado en unas pocas aproximaciones (Fernández-Polanco, 1988; Alarcó, 1991), sería central para impulsar los estudios sobre galerías de arte en nuestro país. Sin embargo, el impulso de la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía fue relevante durante el último periodo de entresiglos, en que preparó muestras temporales, acompañadas de sus respectivos catálogos, acerca de las galerías *Multitud*³ de Madrid y *Sur*⁴ de Santander, celebradas respectivamente en 1995 y 1996, interrumpiéndose esta línea programática con *Cadaqués*⁵ ya en el año 2004. También las importantísimas salas fundadas en la capital por Aurelio Biosca⁶ (Mercader, 1997: 206-217; Tusell y Biosca, 1998) y Juana Mordó⁷ (cat. exp. 1985, 1989 y 2011) recibieron atención en forma de exposiciones, tesis doctorales y publicaciones.

1 Incluso el Centro Pompidou de París preparó recientemente un número del prestigioso *Cahiers d'Art*, consagrado a homenajear a los grandes marchantes y galeristas que operaron en Francia en el siglo XX. Véase Briend, 2020.

2 Uno de los casos más interesantes y extensos corresponde al escritor y galerista Manuel Arce, quien publicó sus valiosas memorias (Arce, 2010). Durante décadas estuvo a cargo de una de las salas comerciales más relevantes del circuito periférico español, *Sur*, radicada en Santander desde 1952.

Asimismo, también resultan de utilidad las del marchand y galerista vasco asentado en Madrid, Miguel Espel, pues transitó, como en el caso que nos ocupa, entre el mercado primario y el secundario a lo largo de su reconocida trayectoria (Espel, 2013).

3 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

4 MNCARS, 1996. La atención prestada a este establecimiento cántabro prueba desde el museo la necesidad de ahondar en el conocimiento de las galerías de arte periféricas habidas en nuestro país.

5 Molins, 2004.

6 Entre la amplia historiografía sobre este establecimiento, resulta de especial interés el trabajo de Laura Mercader por ocuparse específicamente de la etapa más relevante de la galería Biosca.

7 La influyente galerista griega asentada en Madrid fue también objeto de varias muestras temporales, publicaciones y trabajos de investigación. Al mismo tiempo, el MNCARS preparó una pequeña muestra aún en la antigua sede de la biblioteca bajo el título *Archivo de la Galería Juana Mordó: donación de Helga de Alvear* (2001-2002).

Sin embargo, son cientos los nombres propios que, desde circuitos ricos y bien vertebrados como el catalán o el madrileño, pero también desde las plazas más alejadas, precisan de un estudio científico que visibilice su contribución.

Por otra parte, además de un negocio que aspira a ser rentable, una galería de arte es una realidad arquitectónica, que en gran medida condiciona lo que muestra, almacena y distribuye. Muchas de las más exitosas firmas de este complejo sector operaron en espacios exiguos y poco lucidos. Sin embargo, este fue evolucionando y ofertando locales que se adaptaban a las pretensiones y necesidades de sus promotores, ganando en metros lineales de pared y altura para presentar pinturas de un mayor tamaño, tendencia constatable desde los años ochenta del pasado siglo.

Nuestro estudio pretende sumar una página más a la historia de los establecimientos dedicados a la exhibición y venta de obras de arte, poniendo así el foco en un negocio del norte de España cuyo propietario decidió, tras experiencias anteriores a las que también nos referiremos, dedicarse casi en exclusiva a la obra de pequeño formato.

Para construir nuestra historia hemos accedido a fuentes privilegiadas, entre las que se cuenta el propio testimonio del galerista, además del conocimiento del local, así como a la consulta de los cuidados *ephemera* editados por la galería con motivo de sus exposiciones, complementados con el manejo de otras fuentes documentales y hemerográficas. Catálogos de mano y prensa son, en buena medida, los materiales en que se vislumbra la actividad de las galerías de arte y solamente en base al manejo de ambos, casi siempre tendentes a desaparecer, se pueden trazar las historias de los comercios artísticos.

Durero: concepto y origen

Algo más de una década antes de que abriese la galería Durero, se asentó en Madrid otra empresa de largo recorrido que se haría un hueco en el concurrido comercio artístico de la capital en los vívidos años de *la Movida*, momento en que se “afirmó la pintura” (Vidal Oliveras, 2013:148)⁸. Se trataba de la *Galería de Arte Balboa* (1974), con sede en el número 13 de la calle Núñez de Balboa y consagrada a la escultura y pintura de pequeñas proporciones (Calvo Serraller, 1992: 53)⁹. Seguía de este modo el camino de la especialización que habían emprendido otros establecimientos, como *Serie* (1970), instalada en el número 27 de la calle Ramón de la Cruz y dirigida por José Luis y Guillermo Ponce y Pepe Ayllón, que estaba centrada en la comercialización de obra múltiple, principalmente escultórica (Calvo Serraller, 1992: 398-399 y 401).

En cuanto a la venta de obra pequeña, ya en la década de los años setenta, hubo experiencias innovadoras como el llamado *Hipermerc’Art*, “un supermercado de obras

8 En el ámbito barcelonés, Salvador Riera adaptó su veterano local, antes denominado *Dau al Set*, para presentar la pintura de los años ochenta en un *white cube*.

9 La sala fue fundada por Teresa Corredera.

de pequeño formato y precio asequible dirigido al gran público” (Vidal Oliveras, 2013: 194), proyectado por la veterana *Sala Vinçon* de Barcelona.

Sin embargo, esta idea choca claramente con el cuidado e inteligentemente dirigido proyecto de la firma Durero, orientado al pequeño coleccionista local y también, como veremos, al institucional. El arranque de este negocio dedicado a la exhibición y transacción de obras de arte y asentado en la periférica ciudad de Gijón en la mitad de la década de los años ochenta, es consecuencia de la redimensión y prudencia de su promotor, Miguel Ángel García Guerrero, tras varias experiencias anteriores. Así, su propietario fue socio fundador de otros dos locales cuya dedicación estuvo más próxima a la comercialización de antigüedades que a una galería de arte propiamente dicha. Sin embargo, aquellas dos empresas, *Labra* (1974-1978) y *Tioda* (1979-2017), operaron en el sector primario. La puesta en marcha de estos establecimientos entroncaba en la década de los años setenta con una tendencia bien ejemplificada en el rico circuito barcelonés por *Artur Ramón*, firma que en 1973 abrió el local homónimo que suponía “la integración de la galería al comercio de anticuario” (Vidal Oliveras, 2013:186) y a la celebración de exposiciones monográficas. Pero el modelo catalán inspiró además “la incorporación de figuras olvidadas de la tradición” (Idem), en este caso principalmente asturiana de los siglos XIX y XX. Este principio siempre estuvo presente en el ideario profesional de García Guerrero y se observa en la programación de su galería.

Otras circunstancias que debieron influir en la orientación de Durero, fue el claro fin de ciclo de las galerías surgidas en la década de los años setenta, *Tassili* (1970-1979) y *Tantra* (1974-1978), que desempeñaron un papel hegemónico y central en el endeble circuito asturiano. También hubo otros intentos fracasados poco tiempo antes, como *Juan Gris* (1979-1982) o *Margall* (1982-1984)¹⁰. Ante este volátil panorama del sector, García Guerrero optó por formular un tipo de negocio de reducidas dimensiones físicas y de discreta presencia en la ciudad. Fijó así un modelo de sala de arte sostenible, bien emplazado y preparado para presentar muestras de obra sobre papel y pinturas de formato reducido.

El nombre del comercio, tercero de los cuatro con que se vinculó profesionalmente Miguel Ángel García Guerrero¹¹ (Torazo, Cabranes, 1940), se debe a la devoción de este por la historia de la pintura y en concreto por la del pintor y grabador alemán¹².

10 Consúltese el estudio individualizado de estos tres últimos establecimientos en Aparicio Vega, 2015, pp. 425-436, 452-457 y 595-599.

11 Previamente este galerista colaboró en la galería dirigida por su hermano José Luis en *Labra*, se había asociado con Juan José García Castañedo (1932-2016) en la firma *Tioda*. Sobre las galerías *Labra* y *Tioda*, consúltese Aparicio Vega, 2015, pp. 436-452 y 487-492.

12 Numerosas informaciones incluidas en este trabajo y que están relacionadas con la arquitectura de la galería, el sistema de montaje y las obras de remodelación se fundamentan en varias entrevistas mantenidas con el propio galerista en su establecimiento entre 2003 y 2005. Agradezco la exquisita atención y la valiosa información proporcionada por Miguel Ángel García Guerrero.

Todas las obras que comercializaba este galerista eran entregadas a sus compradores con su correspondiente marco. Esta circunstancia se daba incluso en el caso de la obra sobre papel¹³.

La apertura tuvo lugar en el otoño de 1986 y se interrumpió en octubre de 2001 por las obras acometidas en el inmueble. Después de ese paréntesis¹⁴, la propiedad pidió el retorno y volvió a instalarse en unas instalaciones mejoradas. Cumplidos tres años desde el cierre forzoso por obras del edificio, Durero reabrió¹⁵ el 30 de julio de 2004 con una muestra colectiva que incluyó piezas de Luis Fernández, Orlando Pelayo, Aurelio Suárez, José Andrés Gutiérrez, Melquíades Álvarez, Reyes Díaz y Miguel Galano. Sin embargo, poco más tarde, se produjo el traspaso de la empresa, que únicamente operó hasta junio de 2008.

Emplazamiento urbano. La arquitectura de la galería

La galería Durero, cuya licencia de apertura fue concedida el 28 de agosto de 1986¹⁶, estaba en el bajo izquierdo de la planta baja del edificio número 26 de la calle Covadonga, en el entorno del transitado Paseo de Begoña, localización elegida con el fin de aumentar las posibilidades de éxito comercial. A diferencia de la librería *Cornión*¹⁷ (1981), muy próxima, no dependía de otro negocio principal.

13 Información facilitada por Miguel Ángel García Guerrero.

14 Mientras tanto, García Guerrero siguió trabajando en un local próximo, situado en la calle Cura Sama, esquina con Marqués de Casa Valdés 12.

15 La galería “una vez finalizadas las obras de rehabilitación del edificio de calle Covadonga nº 26” reanudó su actividad. Sobre esta cuestión véase la carta dirigida por Miguel Ángel García Guerrero a sus clientes fechada en Gijón el 29 de julio de 2004. Consúltense también: Ángel Antonio Rodríguez, “Reapertura de la sala Durero”, en *El Comercio*, Gijón, 29 de julio de 2004, p. 71; Ángel Antonio Rodríguez, “Experiencia galerística”, en *El Comercio*, Gijón, 5 de julio de 2004, p. 71

A partir del 1 de abril de 2006, la galería cambió de propietarios por jubilación de García Guerrero. Desde el principio se mantuvo la idea de que el traspaso no alteraría la dirección artística. Sin embargo, la clausura definitiva se produjo a finales de junio de 2008.

Véanse: carta dirigida a sus clientes por Lucía Marmiesse Fernández y Miguel Ángel García Guerrero fechada en Gijón el 30 de marzo de 2006; Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo del Principado de Asturias: *Entre Arte II*. Oviedo, Obra Social y Cultural de Cajastur, 2007, p. 97 [cat. exp.]; Paché Merayo, “La veterana sala Durero abre nueva etapa con un relevo en la dirección”, en *El Comercio*, Gijón, 3 de abril de 2006, p. 50; “La sala de arte Durero de Gijón cierra tras veinte años de existencia”, en <https://www.elcomercio.es/gijon/20080614/sociedad/sala-arte-durero-gijon-20080614.html> [Consultado el 21 de julio de 2021].

16 Archivo Municipal de Gijón (AMG, Gijón), caja 4378, documento 25, fols.1 y 10. Había sido solicitada el 29 de julio de 1986.

17 Radicada en la calle La Merced, se refundó en 1981, si bien desde justo veinte años antes se dedicaba a la venta de libros. Ambas, *Atalaya* (a partir de 1964) y *Cornión*, también mantuvieron una intensa actividad expositiva. Su análisis queda recogido en: Su análisis queda recogido en Aparicio Vega, 2015, pp. 316-322 y 544-561.



Fig. 1. Fachada del local que ocupó la Galería Durero, Gijón. Fotografía del autor.

Pese a su excelente ubicación, subrayada por la proximidad geográfica a otras galerías gijonesas (*Altamira, CorniÓN*), esta nueva sala mantuvo una presencia discreta en el panorama local, reflejo de la personalidad de su promotor. El comercio era visible a pie de calle (Fig. 1) desde los dos únicos huecos de su estrecho frontis, ocupados por la puerta de ingreso y un abreviado escaparate. También se dispuso en el frente un sencillo expositor vítreo sujeto en que se colocaba el cartel editado con motivo de cada muestra, todo ello realizado con dos toldos, uno sobre la puerta y otro sobre la vitrina¹⁸.

La tienda se instaló en una antigua construcción fechada hacia 1894 que estuvo a punto desaparecer¹⁹. En la galería eran visibles los “pies derechos de columnas de hierro fundido”²⁰, que caracterizaban a estos locales decimonónicos y condicionaron las propuestas expositivas. Sin embargo, el espacio²¹ (Fig. 2), que describía una forma en

18 Información facilitada por Miguel Ángel García Guerrero. Los toldos fueron suprimidos con la consabida reforma del local.

19 AMG, Expte. 2719/1977, fols. 1, 1v, 2, 3, 14v, 16-18. Riva Batalla, Jesús: “Ruina edificio núm. 26 de la calle Covadonga”, 1977.

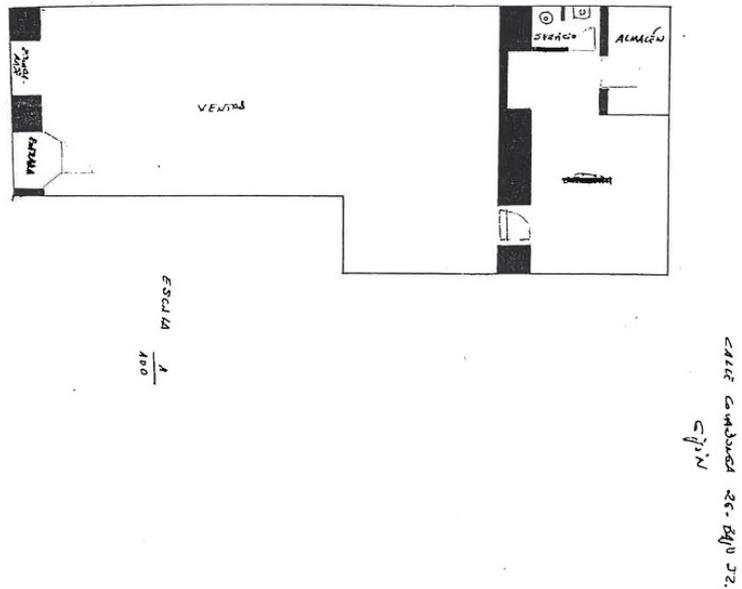
Véase AMG, Expte. 2719/1977, fols. 100 y 114.

20 AMG, Expte. 2719/1977, fol. 66.

21 AMG, caja 4378, documento 25, fol. 7. En el plano manuscrito que se recoge en este expediente, a pesar de su carácter abreviado, aparecen las medidas referidas. Información ampliada por el galerista.

ele, reflejaba la racionalidad y sencillez buscada por la empresa. Sumaba así al salón de 70 m² una trastienda alojada en otros 30²².

Fig. 2. Planta de la Galería Durero, Gijón (1986). Archivo Municipal de Gijón.



Además, tenía un martillo a la parte derecha, con lo que el último tramo de la sala se ensanchaba. Tras este, un tabique separaba la oficina, en convivencia con un pequeño almacén de obra al fondo (izquierda) y un aseo²³. Una mampara diferenciaba dos ambientes, si bien fue suprimida en 2004, ganando así en diaphanidad y sacrificada junto a las columnas de hierro²⁴.

La remodelación se tradujo en un espacio bien distribuido y en evidentes mejoras en cuanto a infraestructura de almacenaje se refiere. No obstante, siempre se conservó la primitiva placa, diseñada por el bronceista Jesús Moreta (Plasencia, 1952) y colocada sobre la fachada desde 1986²⁵.

22 Datos aportados por el galerista.

23 AMG, caja 4378, documento 25, fol. 7. Interpretación a partir del plano casero hecho a escala 1/100 y adjuntado al expediente.

24 Información facilitada por Miguel Ángel García Guerrero.

25 AMG, caja 4378, documento 25. Dentro de este expediente se incluye otro, el núm. 9.425, con fecha de entrada 8 de octubre de 1986, fols. 1, 4 y 5.

Figs. 3 y 4. Trastienda y sala de exposiciones tras las obras de remodelación (2004). Fotografías del autor.



La trastienda (Fig. 3) alcanzó los 42 m² y contaba con una cajonera para obra sobre papel. Por último, se instaló allí un depósito con peines para almacenar las pinturas²⁶.

Los paramentos se inauguraron entelados, pero pocos años después se optó por pintarlos al temple en el semi-blanco que caracterizó siempre el aspecto del local²⁷. Pronto

26 Información facilitada por Miguel Ángel García Guerrero durante la entrevista-visita guiada al nuevo espacio llevada a cabo en la galería el 30 de julio de 2004.

27 *Idem*.

García Guerrero logró un espacio lo más neutro posible, logrado mediante paredes recubiertas de pladur.

En cuanto al sistema de colgado, las delicadas condiciones del viejo caserón imposibilitaban el clavado directo, obligando a instalar rieles a los que se enganchaban varillas de acero de diferente longitud en función del tipo de obra expuesta²⁸. Después de la reforma (Fig. 4), se continuó con las varillas que pendían de un carril pegado al borde superior perimetral del muro. Se empleó un sistema de iluminación de la casa Erco, con focos dirigidos, pero con bombillas normales de 100 W, no de proyección. El pavimento, en tono crema suave, destacaba por su brillo y sus calidades marmóreas.

Línea programática y trayectoria

Miguel Ángel García Guerrero se propuso ofertar una línea marcada por la calidad y el cuidado en todos los aspectos que afectaban al proceso de exposición y venta, pero el negocio debía ser viable en términos económicos.

La relación anterior del promotor con el arte anticuario, principalmente pictórico y debido a artistas de entresiglos, hizo que al principio vendiese ese mismo producto a sus clientes. Sin embargo, se observa una rápida evolución hacia los artistas vivos, buscando siempre valores seguros y sin dar cabida a un arte experimental. Se rehuía el arte joven y solamente se reunía el trabajo avalado de forma reiterada por los críticos locales y nacionales. A veces, incorporó a autores propios de galerías más conservadoras y comerciales²⁹. Pero García Guerrero llegó a la conclusión de que “la mejor forma de comercializar arte era hacerlo con el contemporáneo”³⁰.

La presentación pública de la galería tuvo lugar el 12 de noviembre de 1986, con una muestra de Carolina del Castillo³¹ (Gijón, 1867-1933). Esta dirección artística de los comienzos pretendía el afianzamiento de las ventas y recuerda lo acontecido en otro negocio gijonés, *Botticelli* (1972), estrenado catorce años antes por Mariano Moré (Gijón, 1899-Oviedo, 1974), precisamente el segundo expositor de la sala³².

Ya en la segunda mitad de los ochenta destacaron las exposiciones de Manuel Viola³³ (Zaragoza, 1916- El Escorial, 1987), Felipe Criado³⁴ (Gijón, 1928-A Coruña, 2013), Auro-

28 *Idem*.

29 Folleto exposición [en adelante exp.] *Cinco pintores figurativos actuales*. Gijón, Durero Sala de arte, del 20 de noviembre al 9 de diciembre de 1987.

30 Juan José Barral, “Galeristas, el arte de exponer”, en *La Nueva España*, Oviedo, 29 de marzo de 1992 [Entrevista].

31 Catálogo mano exp. *Carolina del Castillo. 1867-1933*. Gijón, Durero Sala de Arte, del 12 de noviembre al 12 de diciembre de 1986.

Entre noviembre de 1986 y septiembre de 2000 la galería preparó 111 exposiciones. Este balance lo redactó el propio galerista. Agradezco a Miguel Ángel García Guerrero la cesión del listado de elaboración propia que había confeccionado con las exposiciones programadas entre esas fechas.

32 Tarjeta. exp. *Dibujos y bocetos. M. Moré (1899-1974)*. Gijón, Durero Sala de Arte, del 19 de diciembre de 1986 al 10 de enero de 1987.

Acerca de *Botticelli*, véase Aparicio Vega, 2015, pp. 468-476.

33 Folleto exp. *Viola*. Gijón, Galería Durero, del 20 de febrero al 4 de marzo de 1987.

34 Folleto exp. *Felipe Criado*. Gijón, Galería Durero, del 15 de mayo al 4 de junio de 1987.

ra Cañero³⁵ (Madrid, 1940) y Lucio Muñoz³⁶ (Madrid, 1929-1998), entre otras. Además, pudo verse a Marixa (Oviedo, 1914-Bayona, Francia, 1995) y su hermana, la ceramista Bernardette B. Dufourcet “Berna” (Gijón, 1927-Bayona, Francia, 2003)³⁷.

En los noventa, sobresalieron Gomila³⁸ y Manolo Valdés³⁹ (Valencia, 1942) (Rodríguez, 1995:30), este último con grandes formatos gracias a la colaboración de *Marlborough*.

Eduardo Arroyo⁴⁰ (Madrid, 1937-2018) fue objeto de una exposición en 1999, aunque una de las más notables se dedicó en 1997 a Orlando Pelayo⁴¹ (Gijón, 1920-Oviedo, 1990), del que se seleccionó un buen número de trabajos.

Durero, la galería de la obra sobre papel

Además de pintura, Durero vendió estampas⁴² y dibujos, concediendo un lugar de importancia a la obra sobre papel, fundamentalmente de carácter único. Ya en noviembre de 1990 se expusieron collages y pinturas ejecutadas sobre este frágil soporte⁴³. También se pudieron contemplar considerables cantidades de múltiples y la escultura fue objeto de exposiciones y de ventas, aunque en menor proporción.

En las dos décadas de vigencia de este establecimiento, se demostró una especial sensibilidad hacia el dibujo, en forma de colectivas (algunas de las mejores que albergó el local).

Durante el verano de 1990 se presentó *El papel como soporte*⁴⁴ (Fig. 5). Y poco después, Farreras, acompañado de Vaquero Turcios y de Suárez⁴⁵, exhibió pinturas y collages ejecutados exclusivamente en papel, lo que da cuenta de la variedad técnica de

35 Catálogo mano exp. *Aurora Cañero*. Gijón, Galería Durero, del 11 de noviembre al 5 de diciembre de 1988.

36 La galería prestó una especial atención al artista Lucio Muñoz, del que incluso mostró en marzo de 2005 una selección de estampas ejecutadas entre 1960 y 1994, además de dos pinturas sobre papel. Consúltense: tarjeta exp. *Lucio Muñoz. Grabados*. Gijón, Galería Durero, del 10 al 30 de marzo de 1989; folleto exp. *Lucio Muñoz. Grabados y obras sobre papel*. Gijón, Galería Durero, del 11 de noviembre al 8 de diciembre de 1994; folleto exp. *Lucio Muñoz*. Gijón, Galería Durero, del 31 de octubre al 27 de noviembre de 1996.

37 Tarjeta exp. *Marixa. Cerámicas de Bernardette*. Gijón, Galería Durero, del 9 al 28 de octubre de 1987.

38 Folleto exp. *Juan Gomila. Obra reciente*. Gijón, Galería Durero, del 4 al 23 de febrero de 1994.

39 El artista volvió a protagonizar otra muestra en la sala. Véase el folleto exp. *Manolo Valdés. Las Meninas. Grabados*. Gijón, Galería Durero, del 16 de febrero al 31 de marzo de 2001.

40 Se compuso de 16 de las 104 estampas de la *Suite Senefelder*, dedicada al inventor de la litografía. Véase Juan Carlos Gea, “Arroyo homenajea a la litografía en una exposición en Gijón”, en *La Nueva España*, Oviedo, 7 de agosto de 1999, p. 50.

41 Véase folleto *Exposición de obras de Orlando Pelayo (1920-1990). Pinturas, Dibujos y Grabados*. Gijón, Galería Durero, del 1 al 26 de marzo de 1997. Incluía un texto de Javier Barón.

42 En la sala de exposiciones solía haber carpetas con obra gráfica.

43 Tarjeta exp. *Farreras-Vaquero Turcios-Antonio Suárez. Collages y pinturas sobre papel*. Gijón, Galería Durero, del 29 de noviembre al 19 de diciembre de 1990.

44 Tarjeta *Exposición El papel como soporte*. Gijón, Galería Durero, del 3 al 31 de agosto de 1990. Estaban representados Alcorlo, Arroyo, Barjola, Bores, Álvaro Delgado, Gomila, Navascués, Orlando Pelayo, Sempere, Antonio Suárez y Aurelio Suárez.

Ya en julio de 1988 se fue perfilando la verdadera identidad de la galería con *Sobre papel*. Véase cartel exp. *Sobre papel*. Gijón, Galería Durero, julio de 1988. Véase cartel exp. *Sobre papel*. Gijón, Galería Durero, julio de 1988.

45 Tarjeta exp. *Farreras-Vaquero Turcios-Antonio Suárez. Collages y pinturas sobre papel*. Gijón, Galería Durero, del 29 de noviembre al 19 de diciembre de 1990.

los “papeles” ofertados por la galería Durero, si bien la presencia de la estampa⁴⁶ no fue tan destacada como en las galerías ovetenses *Benedet* y *Tassili*⁴⁷. Sin embargo, Guerrero aseguró que no presuponía el éxito obtenido en algunas exposiciones que dedicó a este género. Así, declaró que “hice una exposición de obra gráfica de Lucio Muñoz y tuvo una aceptación enorme, aunque yo no lo esperaba”⁴⁸.

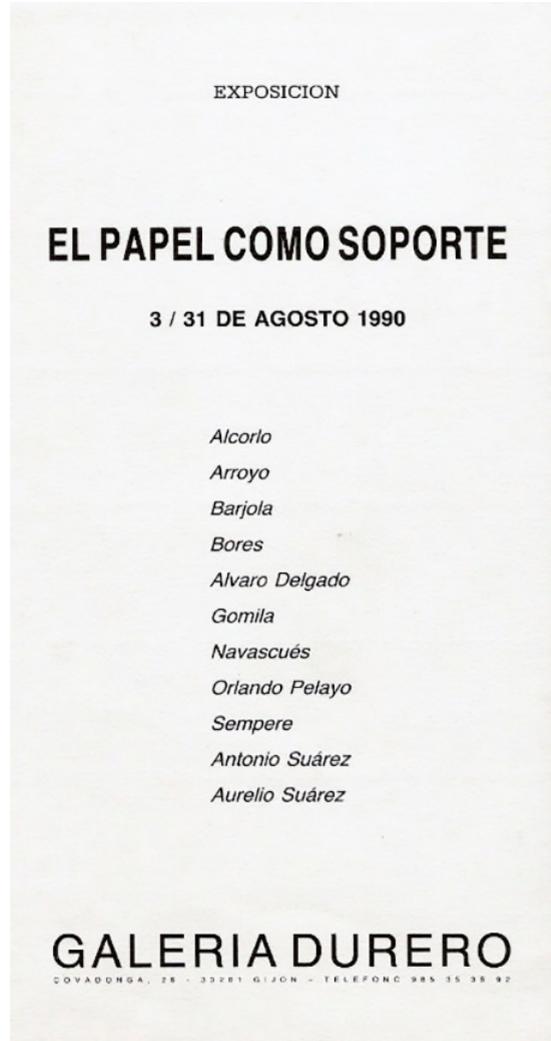


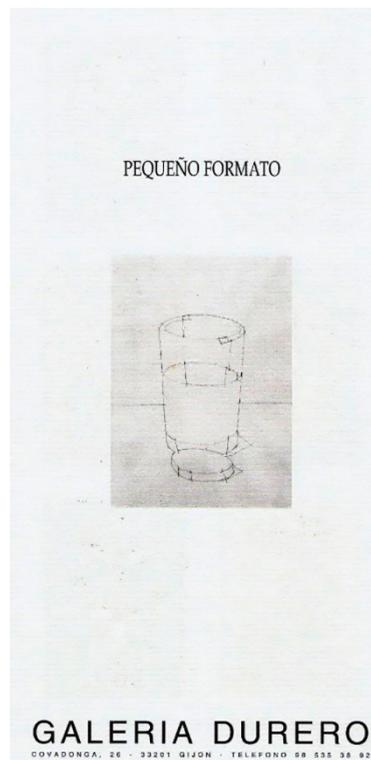
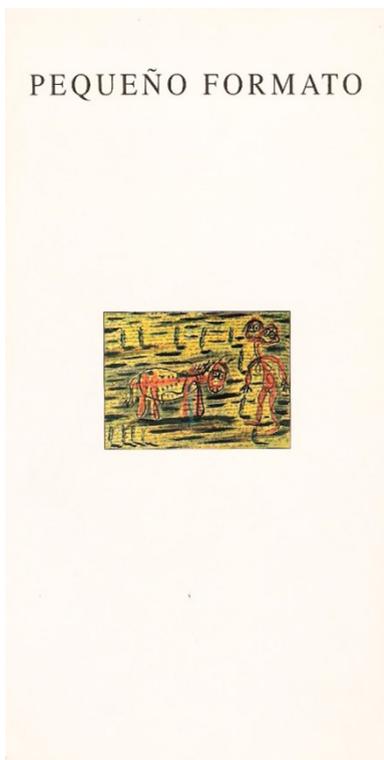
Fig. 5. Tarjeta exposición *El papel como soporte*, Galería Durero, Gijón, 1990. Archivo del autor.

46 Era singular la forma de introducir a expositores del circuito nacional mediante la presentación exclusiva de obra gráfica y otros trabajos sobre papel. En otras ocasiones, se mezclaban originales y estampas con el fin de facilitar las ventas. Véanse: catálogo mano exp. *Manolo Valdés. Grabados y obras sobre papel*. Gijón, Galería Durero, del 3 al 31 de mayo de 1995; catálogo mano exp. *Lucio Muñoz. Grabados y obras sobre papel*. Gijón, Galería Durero, del 11 de noviembre al 8 de diciembre de 1994.

47 Sobre estas dos históricas galerías ovetenses: Aparicio Vega, 2018, pp. 395-416; Aparicio Vega, 2020, pp. 181-201.

48 Juan José Barral, *art. cit.*

Sin duda, uno de los signos distintivos de la galería era la oferta permanente de obra de pequeño formato⁴⁹ (Figs. 6-8) (pinturas, esculturas, dibujos y estampas), algo en lo que hasta esta fecha no se había insistido de forma tan clara. Esto aumentaba las opciones de venta, dado su menor precio, pero además se amoldaba perfectamente a las posibilidades espaciales de la galería de exposiciones y del almacén, más bien escasas y a otros condicionantes que la limitaban. Con este escueto argumento se solían montar exhibiciones colectivas que aligeraban los depósitos de obra. Se trata, por tanto, de la sala del pequeño formato en Asturias. Esta circunstancia era aprovechada especialmente en invierno. Así, en diciembre de 1993 lo que podría ser una colectiva de navidad acabo siendo una muestra en que el reducido tamaño de las piezas era protagonista, repitiéndose al menos en 1994, 1995, 1997, 1998 y 1999 con similar concepto⁵⁰. Algo parecido ocurrió respecto a la escultura⁵¹, aunque en menos ocasiones.



Figs. 6 y 7. Cubiertas folletos exposiciones Pequeño formato, Galería Durero, Gijón, 1991 y 1997. Archivo del autor.

49 Catálogo mano exp. *Pequeño Formato*. Gijón, Galería Durero, del 22 de noviembre al 18 de diciembre de 1991.

50 Véanse: folleto exp. *Pequeño formato*. Gijón, Galería Durero, del 11 de diciembre de 1993 al 23 de febrero de 1994; folleto exp. *Pequeño Formato*. Gijón, Galería Durero, del 9 de diciembre de 1994 al 6 de enero de 1995.

Consúltense también: folleto exp. *Pequeño formato*. Gijón, Galería Durero, del 11 de diciembre de 1995 al 6 de enero de 1996; folleto exp. *Pequeño Formato*. Gijón, Galería Durero, del 19 de diciembre de 1997 al 15 de enero de 1998; folleto exp. *Pequeño Formato*. Gijón, Galería Durero, del 19 de diciembre de 1998 al 15 de enero de 1999; folleto exp. *Pequeño Formato*. Gijón, Galería Durero, del 10 de diciembre de 1999 al 15 de enero de 2000.

51 Folleto exp. *Pequeñas esculturas*, Gijón, Galería Durero, del 20 de diciembre de 1991 al 7 de enero de 1992.

Guerrero cuidó su depósito, pero en torno a siete u ocho exposiciones individuales eran organizadas cada temporada.

En verano⁵² se solía exhibir al tiempo el trabajo de entre tres y cinco artistas. Eran buenas ocasiones para descubrir obras inéditas de Luis Fernández y de Aurelio Suárez⁵³. Lo que ofertaba García Guerrero coincidía muchas veces con lo que el crítico Mariano Navarro afirmaba acerca de que “De los varios placeres que puede depararnos la visita a una exposición colectiva, uno de los principales es el de contemplar una selección de obras, que, pese a sus diferencias, coincidan, sin embargo, en una riqueza pareja de factura” (Navarro, 1997:30).

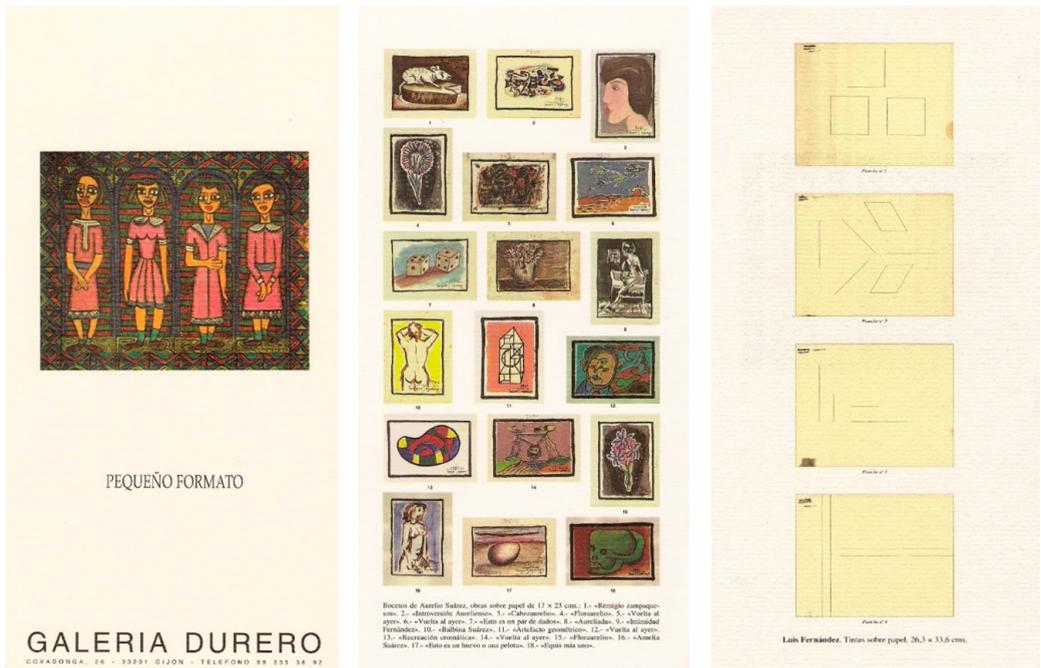


Fig. 8. Folleto [anverso y reverso] de la exposición *Pequeño formato*, Galería Durero, Gijón, 1998. Archivo del autor.

52 Véanse a modo de ejemplo: folleto exp. Luis Fernández. Aurelio Suárez. José M^a Navascués, Durero Sala de Arte, Gijón, del 25 de agosto al 30 de septiembre de 1989; folleto exp. Aurelio Suárez /Antonio Suárez /José M^a Navascués/Melquiades Álvarez, Gijón, Galería Durero, del 3 al 31 de agosto de Consúltense además el catálogo libro de la exp. Luis Fernández/Aurelio Suárez/Antonio Suárez/Navascués/Melquiades Álvarez. Gijón, Galería Durero, agosto/septiembre de 2000.

53 Folleto exp. Horizontes. Gijón, Galería Durero, del 3 al 28 de febrero de 2005.

La exposición más importante promovida por la sala, siempre siguiendo el *leitmotiv* del pequeño formato la dedicó por entero al pintor Luis Fernández⁵⁴ (Oviedo, 1900-París, 1973), autor que ahora sería definitivamente atendido, en paralelo a la labor desarrollada por el Museo de Bellas Artes de Asturias. La exhibición, de medida producción contó con hasta treinta y cinco obras dibujadas por Fernández entre 1926 y 1970. Ya en octubre de 2004, se presentaron pinturas de Aurelio Suárez⁵⁵ (Gijón, 1910-2003). También fueron significativas las exposiciones del escultor José María Navascués⁵⁶ (Madrid, 1934-Oviedo, 1979).

La galería gijonesa colaboró con otras salas foráneas, principalmente *Juana Mordó*, *Helga de Alvear*, *Serie*, *Estiarte*, *Marlborough*, *Maeght*, *Metta*, *Soledad Lorenzo* y *Rayuela*⁵⁷. Además, llevó a París⁵⁸ y Frankfurt⁵⁹ a unos pocos expositores.

Durero editó dípticos de cuidada factura referidos a la práctica totalidad de sus exposiciones. Publicó también otros cuidados catálogos-libro, siempre de pequeño tamaño, pero en ningún caso abordó la preparación de carpetas ni de libros de artista⁶⁰.

La clientela institucional de Durero. El cierre del negocio

Los museos de Oviedo y Gijón tienen piezas procedentes de la galería⁶¹, que vendió parte de los fondos de dibujo y estampas de Fernández a la principal pinacoteca asturiana, destacando el delicioso calco de *Marine* (Palacio Álvarez, 2001: 92-93), vendido en agosto de 1998. También ingresó el año 1991 una escultura de Navascués (Soto Cano, 2021:95)⁶².

Esto prueba que una política programática rigurosa y el esforzado e inteligente seguimiento de la obra de una artista puede ser cultivada por una galería de arte también de provincias y ello se traduce en adquisiciones institucionales.

54 Véase catálogo exp. *Luis Fernández. Dibujos*. Gijón, Galería Durero, del 5 de junio al 31 de julio de 1998. J. Barón es el autor del extenso estudio titulado "Dibujos de Luis Fernández". Este libro de pequeñas proporciones fue el modelo adoptado para otros editados por Guerrero. Su elegante y sobrio diseño estuvo a cargo de Juan Carlos Villaverde Amieva.

Consúltese también folleto exp. *Luis Fernández (1900-1973). Dibujos*. Gijón, Galería Durero, del 5 de junio al 31 de julio de 1998. Esta importante individual se hizo en colaboración con Yvonne Fernández, viuda del artista.

55 Destaca el papel de M. A. García Guerrero por la recuperación de Aurelio Suárez, efectuada en vida de este. Véase catálogo exp. *Aurelio Suárez (1910-2003). Pinturas*. Gijón, Galería Durero, del 21 de octubre al 27 de noviembre de 2004. Se expusieron 17 bocetos, 6 guaches y 6 óleos.

El diario *La Nueva España* patrocinó otra monográfica del artista, esta vez dedicada a los bocetos. Véase catálogo exp. *Aurelio Suárez (1910-2003). Bocetos*. Gijón, Galería Durero, del 2 de junio al 9 de julio de 2005.

56 Véanse: folleto exp. *Navascués. 1934-1979*. Gijón, Durero Sala de Arte, del 21 de octubre al 9 de noviembre de 1988; tarjeta. exp. *Navascués. Pinturas*. Gijón, Galería Durero, del 12 de noviembre al 4 de diciembre de 1993; Crabbifosse Cuesta, 1999: 428.

57 Información facilitada por Miguel Ángel García.

58 En su stand únicamente presentó obra de Juan Gomila y María José Vargas Machuca.

59 Véase tarjeta exp. *Vargas-Machuca. Art Frankfurt 96*. Frankfurt, Galería Durero, del 14 al 18 de marzo de 1996.

60 Información facilitada por Miguel Ángel García Guerrero.

61 *Idem*.

62 Se trata de *Estaca para estirpar vampiros* (1975).

Poco antes de retirarse del sector, García Guerrero quiso recuperar su afición por el arte antiguo, demostrada con las exposiciones que colgó de las series de obra estampada por Francisco de Goya⁶³.

Conclusiones

La galería Durero cumplió su cometido con rigor y profesionalidad. Por ello, enlazó con el espíritu de otras empresas anteriores de muy diferente perfil en que también se primaba la calidad ajustada a la realidad del mercado asturiano⁶⁴. La discreta y seria actitud de su responsable posibilitó por un lado la introducción definitiva en la galería de la delicada obra de un pintor de proyección internacional, Fernández y, por el otro, la inteligente inserción de una casi desconocida figura del arte asturiano autoexiliada, Aurelio Suárez, que hace pocos años fue incorporada al relato general de la plástica española de la posguerra (Jiménez-Blanco, 2016: 204 y 341)⁶⁵. También ejerció un papel destacado como intermediario en la valoración de la obra de pequeño formato y sobre papel por parte de los coleccionistas locales, a los que orientó eficazmente, en caso análogo al de Fernández Castañón en *Tassili*, aunque sin la proyección mediática, intelectual y teórica de aquel.

Miguel Ángel García Guerrero, al igual que unos pocos más profesionales asturianos, se aproxima a la figura del “galerista formador”⁶⁶, que con sus conocimientos y su labor expositiva contribuyó a educar al coleccionista. El establecimiento gijonés sobrepasó las dos décadas de supervivencia, sucumbiendo poco antes de la crisis financiera de 2008.

Fuentes documentales

Archivo Municipal de Gijón: Expte. 4378, documento 25; Expte. 2719/1977.

63 Véanse: folleto exp. *Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Exposición y venta de grabados de la 7ª edición de Los Desastres de la guerra estampados en la Calcografía Nacional en 1937*. Gijón, Galería Durero, del 28 de julio al 15 de septiembre de 2005; folleto exp. *Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Exposición y venta de grabados de Los Caprichos estampados en la Calcografía Nacional*. Gijón, Galería Durero, del 2 de febrero al 4 de marzo de 2006.

64 Tanto Carmen Benedet como José Antonio Fernández Castañón calcularon muy bien las posibilidades de su éxito comercial. La primera aseguró los depósitos de las mejores galerías y entendió que era mucho más rentable vender estampas de buena calidad a un precio razonable que pintura. El segundo se esforzó en reunir un fondo de importancia con que atender las necesidades de los clientes que integraban su entorno social y también proclamó su compromiso con las artes de su tiempo mediante el empleo de los medios de comunicación. Miguel Ángel García se dedicó especialmente a vender obra pequeña, más barata.

65 Se incluyeron *Cárcel* (1946) y *Olor a saga* (1947).

66 En este sentido, el galerista Guillermo Romero (Pilar Parra & Romero, Madrid) en una entrevista publicada en 2009 reivindica “la labor del galerista como formador ya que sólo mediante la información se consigue crear una colección con criterio. Aquí es donde reside el poder del galerista”. Consúltense en: Navajas Alberca, Teresa: “Guillermo Romero: Hay que internacionalizar el mercado artístico español”, en <https://www.arteinformado.com/magazine/n/guillermo-romero-hay-que-internacionalizar-el-mercado-artistico-espanol-1262> [Consultado el 26 de junio de 2021].

Bibliografía

- Alarcó, P. (1991). Documentación/2. Historia de las galerías de arte y de los espacios oficiales de exposiciones. En *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 204-263 [catálogo exp.].
- Arce, M. (2010). *Manuel Arce. Los papeles de una vida recobrada*. Villanueva de Villaescusa: Ediciones Valnera.
- Aparicio Vega, J.C. (2018). Carmen Benedet: una galerista pionera en el circuito español de los años sesenta. *Anales de Historia del Arte* (28), 395-416.
- Aparicio Vega, J.C. (2020). Manifiesto Tassili: una galería en el albor de la modernidad. *Locus Amoenus* (18), 181-201.
- Aparicio Vega, J.C. (2015). *Galerías de arte en Asturias: espacios y promotores (1918-2005)* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Oviedo.
- Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo del Principado de Asturias (2007). *Entre Arte II*. Oviedo: Obra Social y Cultural de Cajastur [catálogo exp.].
- Barral, J. J. (1992). Galeristas, el arte de exponer. *La Nueva España*.
- Briend, C. (Dir.) (2020). 20 galleries du 20e siècle. France, 1905-1970. *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*, (hors-série).
- Calvo Serraller, F. (Coord.) (1992). *Enciclopedia del arte español del Siglo XX. 2. El Contexto*. Madrid: Mondadori.
- Círculo de Bellas Artes (1985). *Juana Mordó. Por el Arte*. Madrid: Círculo de Bellas Artes [catálogo exp.].
- Círculo de Bellas Artes (1989). *XXV Aniversario de la Galería Juana Mordó*. Madrid: Círculo de Bellas Artes [catálogo exp.].
- MNCARS. Centro de Documentación y Biblioteca (1995). *Galería Multitud. Exposición documental. Plataformas de la vanguardia en España, I*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [catálogo exp.].
- MNCARS. Centro de Documentación y Biblioteca (1996). *Galería Sur. Exposición documental. Plataformas de la vanguardia en España, III*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [catálogo exp.].
- Crabiffosse Cuesta, F. (Coord.) (1999). *De tu historia. Gijón, 1937-1997: sesenta años de ciudad*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón [catálogo exp.].
- Espel Aldámiz-Echevarría, M. (2013). *El mercado del arte: Reflexiones y experiencias de un marchante*. Gijón: Trea.
- Fernández Polanco, A. (1988). Las Galerías de arte en el Madrid de Postguerra. Su labor de transformación en el panorama artístico nacional. *Villa de Madrid* (97-98), 5-27.
- Galería Durero (2005). *Aurelio Suárez (1910-2003). Bocetos*. Gijón: Galería Durero [catálogo exp.].

- Galería Durero (2004). *Aurelio Suárez (1910-2003). Pinturas*. Gijón: Galería Durero [catálogo exp.].
- Galería Durero (1997). *José Andrés Gutiérrez. Obra Inédita*. Gijón: Galería Durero [catálogo exp.].
- Galería Durero (1998). *Luis Fernández. Dibujos*. Gijón: Galería Durero [catálogo exp.].
- Galería Durero (2007). *Reyes Díaz Blanco. Papeles que engendran color*. Gijón: Galería Durero [catálogo exp.].
- Hueso i Muñoz, C. (2006). *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme à Catalunya. Dels inicis a la creació del Gremi de Galeries d'Art de Catalunya*. Barcelona: Gremi de Galeries d'Art de Catalunya.
- Jiménez-Blanco, M^a D. (Com.) (2016). *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [catálogo exp.].
- Merayo, P. (2006). La veterana sala Durero abre nueva etapa con un relevo en la dirección. *El Comercio*.
- Mercader, L. (1997). La Galería Biosca (1940-1959). De cómo Barcelona exporta la galería de arte. De cómo Madrid difunde el arte catalán. En X. Bru (dir.). *Barcelona-Madrid. 1898-1998. Sintonías y Distancias*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 206-217 [catálogo exp.].
- Molins, P. (Com.) (2004). *Galería Cadaqués (1973-1997)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Navarro, M. (1997). De algunos hallazgos y muchas curiosidades. *ABC de las Artes* (315), 30.
- Palacio Álvarez, A. (2001). *Luis Fernández en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Dibujos y estampas*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias [catálogo exp.].
- Redacción (2008). La sala de arte Durero de Gijón cierra tras veinte años de existencia. *El Comercio*.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2011). *Legado Mordó-Alvear*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [catálogo exp.].
- Rodríguez, Á. A. (2004). Reapertura de la sala Durero. *El Comercio*.
- Rodríguez, Á. A. (2004). Experiencia galerística. *El Comercio*.
- Soto Cano, M^a (2021). *Navascués en el Museo de Bellas Artes de Asturias*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Tusell, J. y Biosca, S. (1998). *Aurelio Biosca y el Arte Español*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura [catálogo exp.].
- Vidal Oliveras, J. (2013). *Galerismo en Barcelona, 1877-2013. El sistema, el arte, la ciudad*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.

Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956 -1968)

Elena Asins before Elena Asins: between learning and searching (1956-1968)

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ  0000-0002-0375-7899

MAITE DÁVILA MATA  0000-0003-0354-3257

jazanza@unav.es · davilamatamaite@gmail.com

Universidad de Navarra. Facultad de Filosofía y Letras, España

Recibido: 30 de junio de 2023 · Aceptado: 18 de julio de 2023

Resumen

Este artículo pretende reconstruir, a partir de documentación inédita y de una relectura de la ya conocida, la etapa inicial de la artista madrileña Elena Asins previa a su llegada al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense y a su viaje a Stuttgart en 1968-69, que hasta el momento se mostraba imprecisa. La tradición familiar en la carpintería en hierro, su formación como alumna libre en centros madrileños y europeos, y su labor como copista en el Museo del Prado, documentada en 1959 y 1963, sentarán las bases sobre las que Elena desarrollará la búsqueda de su identidad artística, abierta a las corrientes experimentales de la semiótica y la matemática, en un recorrido en el que le acompañarán artistas y grupos significativos del panorama contemporáneo español.

Palabras clave: Formación artística; Tardofranquismo; Arte Computacional; España; Elena Asins; Museo Nacional del Prado; Siglos XX y XXI.

Abstract

This article aims to reconstruct, based on unpublished documentation and a reinterpretation of the already known, the initial stage of the Madrid based artist Elena Asins prior to her arrival at the Complutense University Calculation Center and her trip to Stuttgart in 1968-69, which until now was shown imprecise. The family tradition in iron carpentry, her training as an unregistered student in Madrid and European centers, and her work as a copyist in the Prado Museum, documented in 1959 and 1963, will lay the foundations on which Elena will develop the search for her artistic identity, open to the experimental movements of semiotics and mathematics, on a tour in which she will be accompanied by significant artists and groups from the contemporary Spanish scene.

Keywords: Artistic Learning; Late-Francoism; Computer Art; Elena Asins; Prado Museum; Spain; 20th and 21th Century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Azanza López, J. J., y Dávila Mata, M. (2023). Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956 -1968). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 153-172.

Introducción: Elena Asins, figura clave del arte contemporáneo español

Elena Asins Rodríguez (Madrid, 02.03.1940-Azpiroz, Navarra, 14.12.2015) fue una artista plástica, escritora, conferenciante, crítica de arte y pionera, particularmente en su faceta artística en la que confluyen la tradición constructiva del siglo XX, el *op art*, el *computer art* y el minimalismo.

Manuel J. Borja-Villel, director (2008-2023) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y comisario de la exposición *Fragments de la memoria* (MNCARS, 2011), la considera una figura clave del panorama artístico español, elogiando su capacidad de creación de un lenguaje visual propio que hizo que se la entendiese como una artista marginal, juicio que matiza al afirmar que nunca lo fue, sino que se mantuvo al margen por elección. Diferencia que ella misma corrobora: “No he vivido marginada, sino al margen” (Komunikazio-ereduak, 2013, 23m52s-24m42s; Stegmeier, 2015, p. 75).

Su marcado espíritu independiente queda de manifiesto en el arranque del documental *Aquí no hay nada que comprender*, producido en 2020 por el MNCARS, en el que incide en su libertad creadora: “Yo no traté de hacer nada heroico ni nada sublime. Lo que traté de hacer era lo que me apetecía, como hacemos todos los artistas que tenemos un poco de ética” (Museo Reina Sofía, 2022, 0m00s-0m24s). De forma paralela a la creación plástica, contribuyó al desarrollo de movimientos experimentales como la poesía concreta, iniciada por el filósofo y matemático alemán Max Bense, con quien se formó en semiótica en la Universidad de Stuttgart. Su brillante trayectoria culminó con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2006), el Premio Nacional de Artes Plásticas (2011) y el Premio Arte y Mecenazgo (2012).

Ante una figura de tal calibre, es natural preguntarse por los primeros pasos de su formación y en qué medida incidieron en su posterior código visual. Sin embargo, en la mayoría de sus biografías existe un vacío con antelación al viaje a La Haya (1966) y estancia en Stuttgart (1969), repitiéndose los mismos datos con escasas variantes. El incendio que en 1989 destruyó su casa y estudio contribuyó en gran medida a esta ausencia, al punto de que la mencionada exposición del MNCARS arrancaba en 1968, y el archivo personal legado por la artista al museo parte de la década de los 70. Nuestro trabajo quiere poner el foco en ese período apenas explorado para tratar de comprender de dónde surgió esta figura disruptiva en el panorama artístico contemporáneo español. La documentación inédita, unida a la ya conocida, posibilitará una relectura en la que nuevas y antiguas piezas del puzle parecen recolocarse para rellenar un vacío biográfico (y bibliográfico) recurrente, y trazar la senda inicial de la creadora madrileña.

La tradición familiar de la carpintería en hierro

Hablar de Elena Asins conlleva necesariamente hablar de sus orígenes familiares; y es la propia artista quien confecciona su árbol genealógico:

Soy bisnieta de Bernardo Asins Serralta, nieta de Gabriel Asins e hija de Gabriel Asins. Mi familia alcanzó honores de la monarquía, desde Alfonso XII a M^a Cristina y Alfonso XIII. Títulos de Caballero cubierto ante el rey, celador de palacio, Grandeza de España, Portador de la Cruz de Isabel la Católica, y otras condecoraciones y diplomas, entre los que transcurrió mi niñez. (Ilundáin Echeverría, J. J., comunicación personal con Elena Asins, 31 de julio de 2011)

Su bisabuelo Bernardo Asins y Serralta nació en Madrid el 6 de diciembre de 1840 (Arévalo Cartagena, s.f.). Se formó como constructor del hierro en las fábricas de París, donde algunas fuentes lo sitúan como alumno de Gustave Eiffel. De regreso a Madrid, se estableció en el área fabril de la cuesta de San Vicente, donde en 1867 fundó unos grandes talleres de rejería (Madrid Industrial, 1899, s.p.; Gómez, 2010). No escatiman elogios Alzola (1892, pp. 486-487), Navascués (1993, pp. 401, 431 y 438-439) y Cervera (2007, pp. 263-266; 2008, pp. 56-83), quienes lo califican de “gran constructor en hierro” y “uno de los más sobresalientes artistas del hierro madrileño decimonónico”.

Su proximidad al Palacio Real le valió el nombramiento de cerrajero de la Real Casa, realizando trabajos para el Palacio y los Sitios Reales (Olague-Feliú Alonso, 1985, pp. 159-175; Cervera Sardá, 1996, pp. 44-48). Fue el referente en la creación de bibliotecas de hierro, entre las que destaca la del Palacio del Senado, por la que se le consideró “digno sucesor de los famosos herreros españoles del siglo XVI” (Martínez de Velasco, 1886, p. 3), así como el Depósito de libros de la Biblioteca Nacional. Ejecutó también la armadura de hierro de los Palacios de Velázquez y de Cristal del Retiro, la cubierta metálica del frontón Jai-Alai, la rejería y herraje de la iglesia de San Francisco el Grande y las puertas del Banco de España. De todo ello daba cuenta un reportaje publicado en la *Revista Ilustrada* en 1895, que calificaba la empresa de Bernardo Asins como “honra y orgullo de la industria nacional” (Cerrajería artística y carpintería en hierro, 1895, pp. 253-255). Falleció en Madrid el 1 de febrero de 1897¹.

Heredó el negocio familiar su hijo Gabriel Asins Perdiguero (Cervera Sardá, 2007, pp. 266-268) (Fig. 1), quien el 19 de abril de 1897 contrajo matrimonio con Antonia Nieto Asins. Desde los talleres instalados en la calle Fernández de la Hoz continuó realizando encargos para diversas entidades nacionales y extranjeras, como el Banco Español de Río de la Plata. En 1923, el arquitecto Teodoro de Anasagasti, con quien Asins había colaborado un año antes en el Monumental Cinema (Lavilla, Martín Gómez y Pozo, 2017, p. 7), asumió la dirección artística del establecimiento (Gabriel Asins, 1923, p. 363), cuyas modernas instalaciones y el ornamental diseño de sus piezas lo convirtieron en “un Museo digno de ser visitado por los amantes del arte” (Gabriel Asins. Fernández de la

1 El 28 de enero de 1897, *El Imparcial* informaba de que “el conocido y acreditado industrial de esta corte, D. Bernardo Asins, se encuentra enfermo de gravedad”. Y publicaba su esquela el 2 de febrero.

Hoz, 28, 1916, p. 4). Esta vertiente artística le llevó a obtener una Tercera Medalla en la sección de Arte decorativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899 (Pantorba, 1948, p. 163; Rocha Aranda, 2009, p. 185).



Fig. 1. Anuncios publicitarios del establecimiento de Gabriel Asins. *Anuario del comercio de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1901, p. 29; *Arquitectura*, nº 81, 1926, p. 15; *El Eco patronal*, nº 140, 15 de marzo de 1928, s. p.

A la muerte de Gabriel Asins Perdiguero, la dirección del taller recayó temporalmente en su viuda antes de pasar a manos de su hijo Gabriel Asins Nieto, casado con Elena Rodríguez Gutiérrez (La vida de sociedad. Bodas, 1925, p. 2). El abandono del hierro forjado y el estallido de la Guerra Civil significaron la reconversión de la empresa, que dejó la rejería artística y se especializó en persianas metálicas. La Casa Asins permanecerá en activo hasta la última década del siglo XX, con establecimiento en la calle Virgen del Coro nº 15 (Cervera Sardá, 2007, p. 268).

Tres generaciones de maestros del hierro conforman la tradición familiar de Elena Asins. No podemos obviar la huella del oficio familiar en la artista, patente en su visión arquitectónica y en la trama geométrica de sus formas en las que adquiere protagonismo el vacío, la superficie no ocupada, como el espacio libre de las estructuras de hierro. No menos significativo es el sentido secuencial que preside gran parte de su obra, ritmo y serialidad como conceptos fundamentales tras los cuales se esconden el algoritmo

matemático y la cadencia musical (Ramírez, 2016, p. 49), pero también el rigor compositivo y el esquematismo formal de la rejería (Fig. 2). Gómez de Liaño ya aprecia el vínculo entre tradición y modernidad en Asins:

Este materialismo de su geometría es explicable, pues no en vano Elena Asins sintió desde su infancia el oficio característico de su familia paterna: la forma de rejas y estructuras metálicas. Arte de líneas y geometría, arte monocromo y férreo, muchas de las composiciones de Elena son eso: rejas a través de las cuales podemos contemplar el mundo. (Gómez de Liaño, 2016, p. 337)

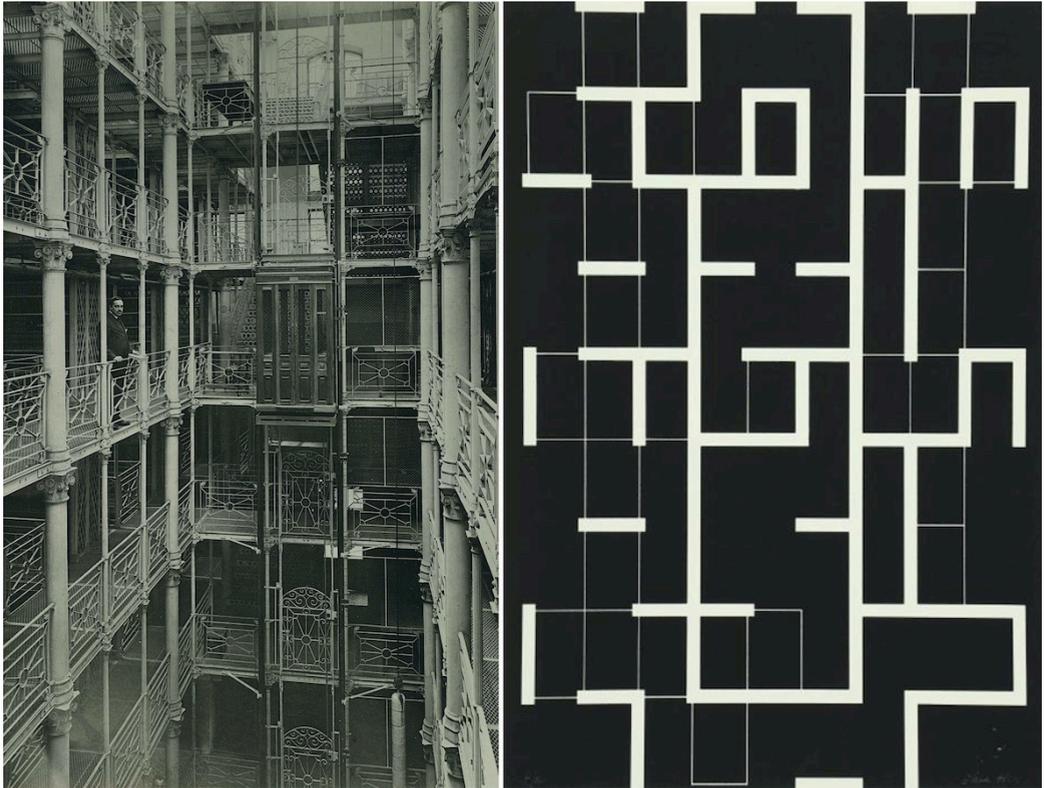


Fig. 2. Bernardo Asins. *Depósito de libros de la Biblioteca Nacional*. *La Esfera*, n° 750, 19 de mayo de 1928, p. 9; Elena Asins. *Scale*, 1991. Museo Universidad de Navarra

Los primeros pasos: el dibujo y la música como refugio

Elena Asins Rodríguez nació en el Madrid de la posguerra, momento en el que la industria familiar atravesó por un período de crisis y sobrevinieron los problemas económicos, como recuerda: “En mi niñez viví estrecheces y miseria en Madrid. Mis padres víctimas de la desesperación, se hundieron en una gran depresión. Y lo que fue en inicio

una próspera industria, se convirtió en una humildísima cerrajería”. (Ilundáin Echeverría, J. J., comunicación personal, 31 de julio de 2011)

Con todo, sus padres trataron de proporcionarle una educación esmerada en colegios privados en los que no encontró su lugar, provocando que “mi enseñanza primaria y bachillerato transcurrieran a trompicones, saltando de un colegio a otro” (Ilundáin Echeverría, J. J., comunicación personal, 31 de julio de 2011). Diversos factores contribuyeron a esta “desubicación vital”. Por una parte, el hecho de que hacia sus 13 años su familia residiese durante un tiempo en Ávila (“Elena Asins. *Encuentro con la creadora en torno a su obra Canons 22*. Museo de Navarra, 12 de junio de 2012”). Por otra, su salud enfermiza, con prolongados períodos de convalecencia que le impedían asistir con regularidad al colegio: “Siempre he dibujado, desde muy pequeña, porque no tenía muy buena salud. Muchas veces no podía ir al colegio y me quedaba en casa porque estaba enferma; entonces, dibujaba, dibujaba y dibujaba” (Museo Reina Sofía, 2022, 13m50s-14m05s). Todo ello fue forjando un carácter retraído, en el que el dibujo y la música actuaron como refugio: “Cuando recuerdo mi infancia veo en casa cantidad de dibujos, planos, libros, y mucha música. La afición al dibujo y a la música parte de ahí, de ese momento” (Ilundáin Echeverría, J. J., comunicación personal, 31 de julio de 2011).

Asins se recuerda siempre dibujando y escuchando música en casa; la enfermedad fue el motor que le llevó al arte. Más imprecisa se muestra sobre sus primeros dibujos, si bien cita los géneros por los que se interesará en su aprendizaje: “Como todo el mundo que empieza a dibujar y a pintar, haría dibujos, pinturas figurativas, algún retrato, un paisaje. Cosas así” (Museo Reina Sofía, 2022, 28m37s-28m48s). En cuanto a la música, en absoluto resulta superflua su alusión en quien afirmó estar “siempre pensando de alguna manera musicalmente, porque ya mi obra es musical de por sí” (Museo Reina Sofía, 2011, 4m12s-4m25s).

Vocación artística y formación autodidacta

“Los principios de Elena Asins son a través de una formación autodidacta, comienza realizando una pintura formalmente expresionista, de la que hoy casi no nos quedan recuerdos a ninguno de nosotros” (Museo Reina Sofía, 2022, 14m06s-14m20s). Así presentaba el crítico de arte Mariano Navarro a Elena Asins en la entrevista emitida en el programa “Trazos” (La 2 de RTVE) en 1978. El calificativo de autodidacta resulta consustancial a una artista que rechazaba los convencionalismos educativos de la España que le tocó vivir; de ahí que asistiera a diversos centros de formación artística, pero siempre desde el aprendizaje no reglado. Como ella misma reconocía: “No he tenido profesores, mis maestros han sido, quizá, mis compañeros, aquellos con los que he tenido conversaciones, y gente como Wittgenstein, que ha ido pasando por mi vida” (Arretxe, 2006, p. 52).

Respecto a su etapa inicial, alude a los obstáculos que encontró para desarrollar su vocación artística en pleno franquismo por su condición de mujer:

Las razones de mi grave existencia se deben a que he sido una mujer, en mi época ser una mujer y ser artista era tabú. Hoy día las mujeres lo tienen un poquito más fácil, pero en mi época era muy duro, lo primero la lucha contra mi padre, que era el primer opositor a todo esto. Pero finalmente he sido muy feliz haciendo lo que quería: dedicarme a la creación. (Robledo Palop, 2011, pp. 51-52)

Fascinada por la posibilidad de representar un edificio en un plano, no muestra inclinación artística sino arquitectónica, no piensa en colores sino en espacios, no le atrae Velázquez sino Mies:

Un artista que me fascina es Mies van der Rohe; una de sus plantas me llega más profundamente que un Velázquez. La arquitectura me ha interesado siempre. Yo quise ser arquitecta y trabajé con arquitectos siendo adolescente, iba a dibujar al Casón del Buen Retiro, y les tenía una gran envidia, de hecho, Bellas Artes nunca me interesó. He tenido siempre mi criterio, en ese sentido soy muy individualista. (Artetxe, 2006, p. 52)

Pese a todo, no renunció a una formación artística como alumna libre. Asins enumera los centros a los que asistió tras su retorno a Madrid (ca. 1956), en un testimonio evocador de la tradición familiar en el que menciona por primera vez a Julio Plaza (Madrid, 01.02.1938-São Paulo, 17.06.2003):

Asistí a cursos en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Cerámica de Madrid. Dibujaba mucho en el Casón del Buen Retiro y en el Círculo de Bellas Artes. Cuando conocí a Julio, que luego sería mi esposo, frecuentábamos el cementerio para dibujar escultura, rejas y panteones. (Ilundáin Echeverría, J. J., comunicación personal, 31 de julio de 2011)

Julio Plaza González (Madrid, 01.02.1938-São Paulo, 17.06.2003) desarrolló su formación como alumno libre en la Escuela de Artes y Oficios (1950-1955) y en el Círculo de Bellas Artes (1955-1960) (*Julio Plaza*, 1966; *Acervos artistas brasileiros*, s.f.). Su relación con Elena Asins fue tanto personal como artística, lo que nos hace pensar en un aprendizaje común. Corroboran tal hipótesis los testimonios de quienes los trataron en este período, caso del artista riojano Julián Gil, quien estudió de 1958 a 1963 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando:

A Julio y a Elena, yo los conocí cuando me preparaba para ir a la Academia de Bellas Artes. Ellos estaban también haciendo preparación clásica, ellos dibujaban allí, y eran dos personajes muy característicos, que chocaban. Esto es una época, te estoy hablando del año 58. (Flowproducoes, 2012, 2m22s-2m41s)

El concepto de “choque” refuerza la teoría del aprendizaje no reglado. Julián Gil fija además un primer anclaje cronológico en 1958, y alude a la “preparación clásica” de ambos, formación que contemplaba habitualmente el ejercicio de copia en el Museo del Prado. Elena Asins no fue una excepción.

Elena Asins, copista en el Museo del Prado (1959)

Fernando Cruz Solís, garante de Elena Asins

En el conjunto de referencias imprecisas que caracteriza la primera etapa de Asins, documentamos una faceta (inérita hasta ahora) que nos permite fijar una cronología, un escenario y unos hechos: su labor como copista en el Museo del Prado.

Registrado núm. 455



Excmo. Sr. Director del Museo del Prado

CONOCIMIENTO (1)

Considero al interesado con suficiente aptitud y digno de obtener el favor que solicita.

Madrid, _____ de _____ de 195__.

F. Cruz Solís
Profesor en la Escuela _____

2^a Medalla en la Exposición nacional de 1952

ACUERDO

Conforme, y entréguese al interesado por Secretaría el adjunto permiso.

EL DIRECTOR,
[Signature]

Recibí el permiso.
Madrid, _____ de _____ de 195__.

E. ASINS

(1) Según el Reglamento de copistas que firma el conocimiento garantiza la honorabilidad y aptitud del solicitante.

Precio de este impreso destinado al Montepío del Museo: 1,00 peseta.

D^{ña} Elena Asins Rodríguez
de nacionalidad ESPAÑOLA
residente en esta Ciudad, con domicilio en Reguroal n.º 4
Madrid

A V. E. con la debida consideración expone: Que necesitando copiar algunas de las obras de arte que encierra el Museo de su digna dirección, ruego a V. E. le conceda el permiso correspondiente al efecto, previo el cumplimiento de cuantos requisitos y obligaciones determina el reglamento vigente del Establecimiento.

Gracia que espera alcanzar de V. E.

Madrid, 9 de Sept de 1959

E. Asins

Fig. 3. Instancia de Elena Asins. AMNP. Caja 966, leg. 14.65, exp. 10002. Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por las que solicitan permiso para copiar obras. Año 1959. Registrado nº 455.

Conforme a la normativa que regulaba la copia en la pinacoteca madrileña, el primer paso para acceder a sus salas era solicitar autorización a su director por medio de una instancia. Elena Asins firmó la suya el 9 de septiembre de 1959, con registro nº 455² (Fig. 3). Por la misma, sabemos que se avecindaba en el nº 4 de la calle de Regueros y que el garante de su solicitud fue el escultor Fernando Cruz Solís (Sevilla, 1923-Manzanares el Real, 2003), quien hacía valer como mérito personal su Medalla de segunda clase obtenida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1952.

Si acudimos a las *Instancias al director* y a los *Registros de copistas* del Prado en el marco cronológico fijado para Elena Asins (1959-1963), comprobaremos cómo Cruz Solís tan solo figura como garante de dos copistas: ella y Julio Plaza, cuya instancia está firmada el mismo día (9 de septiembre de 1959) y con nº de registro consecutivo (454); incluso ambas aparecen cumplimentadas con el mismo bolígrafo de color verde, cuestión que refuerza la idea del plan común³. Pudo ser Cruz Solís quien, desde su faceta docente en el Museo de Arte Moderno y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, actuara como nexo de unión entre dos alumnos que preferían la enseñanza libre a la oficial.

Elena Asins, una copista atípica

La actividad de Elena Asins como copista en el Prado quedó registrada en los años 1959 y 1963 (Fig. 4). En la primera etapa, el 9 de septiembre de 1959 registró su solicitud para copiar *La Romería de san Isidro*, una de las Pinturas Negras de Goya, que finalizó el 3 de octubre⁴. Este mismo día pidió permiso para copiar el *Caballero romántico*⁵, retrato que figuraba como de autor anónimo en el *Catálogo del Museo del Prado* (1952, p. 791) y que actualmente se identifica con el *Retrato de caballero* (1841) de Francisco Rosales.

Elena Asins comienza copiando una obra de Goya, uno de los pintores habituales de la etapa de aprendizaje; sin embargo, la elección de las Pinturas Negras marca distancias con el resto de copistas, que habitualmente se decantan por los retratos y los cartones para la Real Fábrica de Tapices. ¿De dónde procedía su interés por las Pinturas Negras? Ella misma responde a nuestra pregunta, poniendo el acento en el “no color” y en la libertad creadora del pintor aragonés, que constituirán dos de las principales señas de identidad de la artista madrileña:

A Goya no quiero ni nombrarlo porque no me interesa, lo único que me interesa son las pinturas negras, precisamente porque no tienen color. Además, Goya estuvo toda su vida haciendo arte de encargo porque era pintor de cámara. Cuando ya pudo independizarse de aquella humillación de ser artista, hace en la Quinta del Sordo su propia casa y la llena de

2 Archivo Museo Nacional del Prado (AMNP). Caja 966, leg. 14.65, exp. 10002. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por las que solicitan permiso para copiar obras*. Año 1959. Registrado nº 455.

3 AMNP. Caja 966, leg. 14.65, exp. 10002. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por las que solicitan permiso para copiar obras*. Año 1959. Registrado nº 454.

4 AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 229, nº 555.

5 AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 235, nº 592.

pinturas negras; de modo que, de alguna manera, estamos de acuerdo. Cuando Goya pudo hacer lo que quiso, hizo aquello, que me parece sensacional. (Robledo Palop, 2011, p. 47)

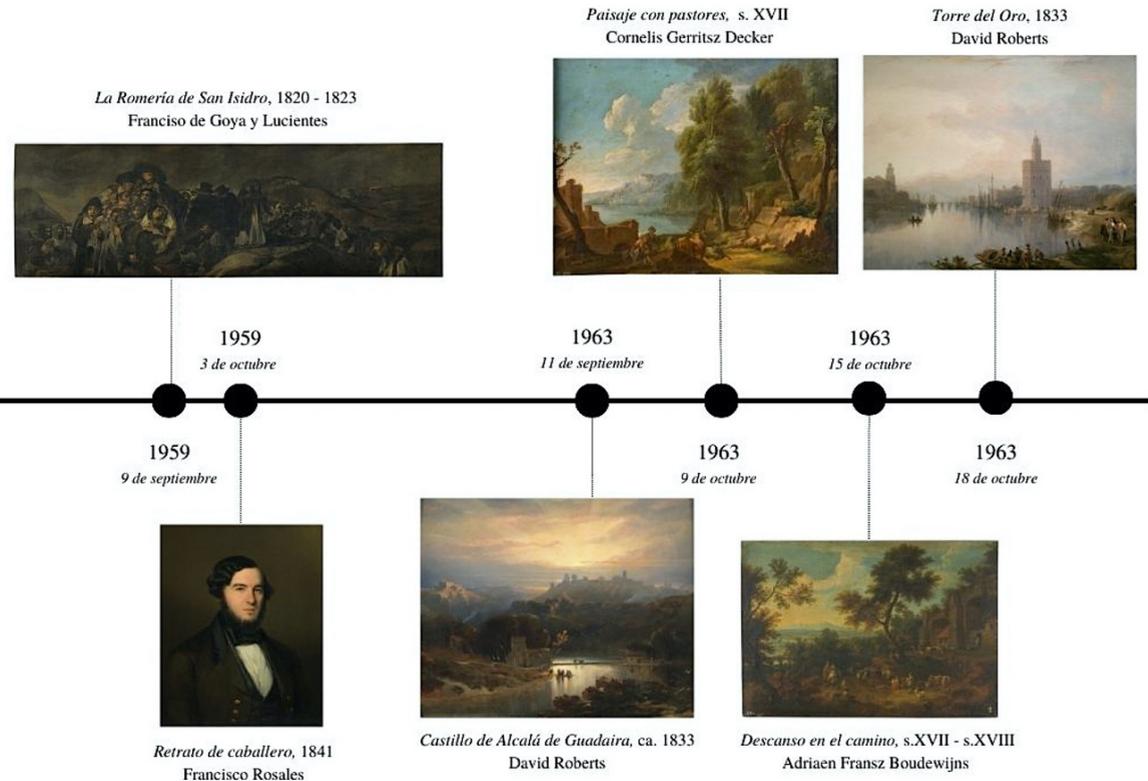


Fig. 4. Copias realizadas por Elena Asins en el Museo del Prado en 1959 y 1963. Elaboración propia.

La influencia de Goya común a la mayoría de artistas, abstractos y neofigurativos, en este período y la apuesta por el no-color perdurarán en Asins (*Sin título (NEGRO)*, ca. 1968, MNCARS, asume casi valores de manifiesto), quien en su refugio navarro de Azpizor diseñará su particular “Quinta del Sordo”, una “casa en blanco y negro” en la que desarrolló plenamente, entre maderas, moquetas y manteles negros, sus presupuestos teóricos y estéticos (Museo Reina Sofía, 2022, 49m35s-50m07s). Por otra parte, su admiración hacia Goya que “hizo lo que quiso” incide de lleno en la dimensión ética de su obra, que rechazaba hacer del arte un objeto comercial, puesta de manifiesto en una de sus grandes instalaciones, *Antígona* (MNCARS, 2014).

Con la copia del *Retrato de caballero*, elección singular por cuanto nadie más copió esta obra en 1959, la artista certifica su fuerte individualidad. Se cierra aquí la primera etapa de Asins como copista en el Prado, ya que poco después abandonará Madrid hacia un nuevo destino: el norte de África.

Entre dos continentes: África y Europa (1960-1962)

En los años siguientes, los caminos de Elena Asins y Julio Plaza se hacen uno, comenzando por su participación en 1960 en el Salón de Mayo de las Juventudes Musicales Españolas de Madrid, donde ella logró la Primera Medalla.

La siguiente referencia nos traslada a Melilla, cuyo Casino Español acogió la primera exposición individual de Asins (1960) y de Plaza (1961) (*Guía del Archivo de Artistas Abstractos Españoles*, 2021, pp. 180 y 1.689). Esta momentánea descontextualización geográfica encuentra su explicación en el hecho de que él fue destinado al servicio militar a Melilla. Además, ella tenía familiares en la ciudad norteafricana: “En 1960 expongo en Melilla, en el Casino Principal, donde mi madre, que era andaluza, tenía familiares y de vez en cuando los visitaba. Porque ellos valoraban mi trabajo” (Ilundáin Echeverría, J. J., comunicación personal, 31 de julio de 2011). Gracias a los contactos familiares y al aprecio de sus cualidades pictóricas, subsistió en Melilla pintando retratos para las familias pudientes de la ciudad (Jover Hernando, M., comunicación personal, 8 de febrero de 2023). Esta dedicación al retrato justifica muy probablemente su copia del *Retrato de caballero* realizada un año atrás en el Prado.

El retorno del “paréntesis norteafricano” en 1961 supone el inicio de una etapa de intensa actividad que da comienzo con un viaje de estudios por Europa que llevará a Asins y Plaza a la Volkshochschule de Colonia y a Frankfurt am Main, donde expondrán en 1961. De Alemania a Francia, Asins mencionaba *L'École des Beaux-Arts* de París como lugar de formación. Tras consultar los archivos digitalizados de *L'École*, localizamos un apellido “Plaza” asistiendo con cierta regularidad a los *ateliers* de Monsieur Bersier y Monsieur Cami (*Présence des élèves dans les Ateliers*, s.f.), a quien quizás debamos identificar con Julio Plaza, cuyas biografías refieren que acudió a clases a *L'École* y a la *Académie Julian*. De ser así, es muy probable que también lo hiciera Elena, aunque no hayamos dado con la referencia concreta; sí que aparece un apellido “Rodríguez” como asistente a los mismos talleres que “Plaza”, pero tan solo podemos conjeturar con la posibilidad de que firmase con su segundo apellido.

De vuelta en Madrid: el reencuentro con el Prado (1963)

En 1962, ya en Madrid, Elena Asins celebra una exposición individual en la Galería Espacio con un conjunto de óleos “que revelan aguda sensibilidad cromática”, con protagonismo para los estudios de torsos y cabezas (S.A.B., 1964, p. 19). Dibujo y color todavía forman parte de su código plástico, si bien lo harán por poco tiempo.

Al año siguiente asistimos a su reencuentro con el Prado, registrando su solicitud como copista el 15 de julio de 1963 y con Fernando Cruz Solís de nuevo como garante⁶. En esta ocasión copia cuatro obras (ver Fig. 4), dos de ellas del paisajista británico David

6 AMNP, Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1963, p. 115, nº 196.

Roberts: el *Castillo de Alcalá de Guadaíra* y la *Torre del Oro*⁷. A ellas se suma un *Paisaje*, catalogado entonces como Anónimo holandés y que actualmente se identifica con el *Paisaje con pastores* (s. XVII) del neerlandés Cornelis Gerritsz. Decker⁸. Y el *Descanso en el camino*, atribuido al neerlandés Johannes Glauber, autoría posteriormente rectificadas en favor del flamenco Adriaen Fransz Boudewijns (ss. XVII-XVIII)⁹.

La actividad de Asins en esta segunda etapa en el Prado enfatiza una vez más su fuerte personalidad artística, dado el carácter excepcional de su elección. Nadie más copió aquel año los paisajes de Decker y Boudewijns, en tanto que el *Castillo de Alcalá de Guadaíra* fue copiado una única vez. La excepción la constituye la *Torre del Oro*, copiada en cinco ocasiones. Se trata de paisajes que, pese a su diversidad geográfica y cronológica, participan de unos rasgos comunes: están caracterizados por el sentido de la luz y el color, y la gradación tonal acentúa la sensación de profundidad.

En definitiva, las obras seleccionadas por Asins en 1963 son infrecuentes en la labor de copia, por lo que queda descartado el ejercicio de aprendizaje: hay una intencionalidad que va más allá de adiestrar la mano. ¿Cuál pudo ser? Podemos aventurar una triple hipótesis: que actuara movida por un encargo particular, del que no tenemos constancia; que estuviera relacionada con la primera exposición del grupo Castilla 63 (Madrid, Sala Amadís, finales de 1963), lo cual no parece probable a juzgar por las crónicas de la exposición; o que seleccionara un conjunto de paisajes movida por la presencia de la luz, elemento que incorporará a sus móviles luminosos en sintonía con el arte óptico y con las investigaciones de artistas como Eusebio Sempere, que influyó decisivamente en la segunda generación de artistas geométricos a la que pertenece Asins (Llorente Hernández, 2011, p. 35; Montesinos Lapuente, 2015, pp. 681-688).

Asins en movimiento: grupos y exposiciones (1963-1968)

Elena Asins fija en 1963 el primer gran corte en su carrera: “Hasta 1963 trabajé en lo figurativo, a los veintitrés ya comencé con la abstracción” (Asins, 1970; Ballester, 1974, s.p.; Robledo Palop, 2011, p. 44). Y también: “Desde 1956 hasta 1963 estuve tanteando (a ciegas) el expresionismo de las formas y las ideas. Esta fase concluyó hacia 1964, fecha en que comenzó mi interés por las formaciones geométricas: el período de transición fue confuso y arduo para mí” (Asins, 1988, pp. 40-44). Su testimonio nos lleva a considerar que con su segunda visita al Prado cierra una etapa de aprendizaje y abre otra de plena búsqueda de su identidad, cuya primera decisión es renunciar a la figuración y al dibujo.

Todavía en la primera exposición del grupo Castilla 63 (Madrid, Sala Amadís, noviembre-diciembre de 1963), sus obras se alineaban con la figuración expresionista¹⁰.

7 AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 341, nº 740, y p. 359, nº 845.

8 AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 354, nº 819.

9 AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 357, nº 833.

10 Leemos a propósito de la exposición: “Solo dos de ellos (García Núñez y Plaza) son abstractos. Los demás se mueven entre la figuración expresionista y la llamada neofiguración” (S.A.B., 1964, p. 19).

Sin embargo, en la tercera celebrada apenas dos meses después (Madrid, Galería Biosca, febrero de 1964), “Asins y Plaza pueden estar en una línea millaresca” (A.M.C., 1964, p. 19), evolución que se confirmará en la última colectiva en Barcelona (Cercle Artístic de Sant Lluç, enero de 1965), donde “tres de ellos, García Núñez, Elena Asins y Julio Plaza cultivan la abstracción más exacerbada” (El Grupo Castilla 63, 1965, p. 51).

También renuncia a la sensorialidad del color en aras del rigor matemático: “No veo la obra en colores, primero la estudio con números [...] todo lo que sea color o aditamentos me parecen siempre distracciones” (Komunikazio-ereduak, 2013, 11m52s-12m13s; Museo Reina Sofía, 2022, 32m18s-32m33s). En último término, el rechazo a los elementos plásticos la llevará al trabajo con el ordenador, sin intermediarios: “para Elena Asins, el ordenador era como un lapicero o un pincel” (La matemática Capi Corrales desvela los fundamentos, 2018).

En esta búsqueda, Asins formó parte de diversos grupos, en aparente contradicción con su espíritu solitario; y subrayamos aparente porque, como observa Capi Corrales (2020, p. 31), “con un olfato finísimo y permeable como una esponja, llegaba, husmeaba aquí y allá, y en poco tiempo ya había recogido toda la información que necesitaba para, una vez a solas en su cubil, reflexionar sobre las ideas que había aprehendido”. De ahí el ritmo acelerado con el que se sucede su pertenencia a distintos colectivos, de cada uno de los cuales incorporó lo que le interesaba. Todo ello en un contexto de gran efervescencia artístico-cultural en el que “había que recuperarlo todo apresuradamente. Fue lo que ocurrió en los sesenta: de pronto empezamos a vivir en el siglo XX”, significa Gómez de Liaño (Díaz Urmeneta, 2005, pp. 56-57).

Elena Asins fue una de las promotoras y única representante femenina de Castilla 63, grupo apadrinado por el crítico de arte Carlos Areán, cuyos integrantes carecían de un programa común y se elevaban por encima del conflicto figuración-no figuración (Areán González, 1965; Barroso Villar, 1979 (2015), p. 30). Fue también componente de Problemática-63, colectivo creado en las Juventudes Musicales de Madrid por el poeta uruguayo Julio Campal, que se abrió al diálogo semiótico-visual. Y perteneció a la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA), agrupación promovida en 1966 por Ignacio Gómez de Liaño en la que las artes plásticas formaban un todo con la poesía, la lingüística, la música y la arquitectura.

En 1966 viaja junto a Julio Plaza y Luis García Núñez LUGÁN a La Haya a visitar la exposición retrospectiva de Mondrian, experiencia que transformó su forma de ver el arte, pues volvió “mirando de otra manera” (Corrales Rodrigáñez, 2020, pp. 24-25). Un año más tarde se integra en Nueva Generación, nombre con el que el crítico y pintor Juan Antonio Aguirre bautizó al colectivo de artistas figurativos y abstractos que pretendían superar, mediante un nuevo lenguaje experimental, el informalismo y la figuración anterior, en el que Elena Asins volvió a ser la única mujer. En octubre de 1967 forma parte de la exposición “Arte Objetivo”, comisariada por el poeta Ángel Crespo en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, siendo la única mujer de la veintena de artistas que se movían entre la escritura experimental y las artes visuales (Crespo,

1967; Albarrán Diego y Benítez Andrés, 2018, p. 11). En 1968 asistirá a las conferencias de Max Bense en Madrid impulsadas por la CPAA y el Instituto Alemán, iniciándose en el estudio de la semiótica y de la gramática generativa, en el que profundizará más tarde en la Universidad de Stuttgart (Castaños Alés, 1998, pp. 97-113; 2003, pp. 54-65). Celebrará individuales en Edurne (de mayo a julio), con una “obra espacio-temporal” en palabras de Juan Antonio Aguirre (Barreiro López, 2009, p. 280), y en el Cercle Artístic de Sant Lluç, en la que Gómez de Liaño reparaba en su dimensión semiótica como apuesta por un nuevo lenguaje (1968; 2011, p. 21). Y asiste al Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense.

Su paso por el Centro de Cálculo fue confuso e intermitente¹¹, “un caso difícil de precisar”, pues “participó poco en las reuniones y no llegó a realizar ninguna obra con ayuda del ordenador durante el tiempo en que se mantuvo activo el seminario” (Castaños Alés, 2000, pp. 97 y 201). Sin embargo, siempre lo consideró decisivo en su trayectoria, al tomar conciencia en él de las bases matemáticas del arte¹².

De forma paralela, pone rumbo a Stuttgart: “Yo había empezado a los 14 años, y encontré mi propio lenguaje en 1969. Me fui a vivir a Alemania y allí estructuré todo mi camino” (Artetxe, 2006, p. 50). “No va a ser lejano el momento en que la obra de Elena Asins se signifique de modo altamente estimable”, auguraba el crítico José de Castro (1968, s.p.; *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*, 2011, p. 64). Elena Asins ya se encontraba en disposición de ser Elena Asins.

Conclusiones

Preguntarnos quién era Elena Asins en su etapa inicial, antes de convertirse en la figura que conocemos, ha supuesto un complejo reto de investigación y reconstrucción. La propia artista ya nos advertía de lo arduo de la empresa: “Hice muchas cosas en mi juventud, pero no les daba importancia y no las recuerdo” (Museo Reina Sofía, 2022, 37m23s-37m29s). El título de la exposición del MNCARS, *Fragmentos de la Memoria* o, como ella misma decía, “retazos de los signos que fui trazando a través de mi vida” (Asins, 2011, p. 11), se muestra explícito de ese carácter fragmentario que sobrevuela todo lo relativo a la creadora madrileña.

En nuestra indagación hemos comprobado que Asins cuenta quién es y de dónde viene, a través de referencias que se entrelazan para dar forma a un período que parte de la tradición familiar del hierro y culmina en el Centro de Cálculo de la Universidad

11 A la pregunta de si Elena Asins participó activamente en los seminarios del Centro de Cálculo, José Luis Alexanco respondía: “No. Fue dos veces en tres años, porque ella estaba en Alemania” (Museo Universidad de Navarra, 2020, 26m06s-26m29s.). Y se reafirma en su idea de que “aprendió las cosas en otro sitio, viajó mucho” (Museo Reina Sofía, 2022, 7m00s-7m04s). En parecidos términos se expresa Llorente Hernández (2011, p. 37): “apenas asistió al seminario, pues coincidió con su segunda estancia en Alemania”.

12 “En 1968, el antiguo Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, con los seminarios allí impartidos sobre informática, despertó mi capacidad de análisis, orden y dirección controlada. Así comencé lo que con pocas variaciones sigue siendo mi trayectoria” (Asins, 1988, pp. 40-44).

Complutense y en su viaje a Stuttgart. Y, entre uno y otro, se hacen presentes diversos centros, teóricos y artistas, grupos y exposiciones.

Consideramos que el período inicial de Elena Asins atiende a dos etapas. La primera (1956-1963), de aprendizaje, comprende la tradición familiar, el dibujo y la música, su formación madrileña, su estancia en Melilla, sus viajes de estudios por Alemania y Francia y su labor como copista en el Prado, desarrollando una obra figurativa expresionista, a través de la cual trata de dar respuesta a su compleja personalidad y de la que no ha quedado testimonio. La segunda (1964-1968), de búsqueda de una identidad propia que le llevará a adentrarse en las corrientes experimentales y en la que el asociacionismo cobra importancia con su integración en diversos grupos y su actividad expositiva. El trascendental viaje a La Haya, Max Bense y el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, terminarán de asentar los principios estéticos que compondrán su inconfundible lenguaje.

En conclusión, la aproximación a la etapa inicial de Elena Asins nos pone en disposición de entender quién fue y en quién se convirtió: no apareció de la nada, se formó, copió e investigó, tanteó posibilidades y absorbió ideas para, posteriormente, irrumpir con voz propia en el panorama artístico español. Lejos de renunciar al legado familiar y a la tradición de los maestros, los reinterpretó y adaptó a su particular propuesta estética, a la vez que incorporaba otras corrientes que contribuyeron a definir su lenguaje personal; porque, como ella misma reconocía, “todo cambia, no hay nada que desaparezca. Se transforma” (Canal6Navarra, 2012, 9m46s-9m51s).

Agradecimientos

Deseamos manifestar nuestro mayor agradecimiento a las siguientes personas e instituciones por su ayuda en la elaboración de este trabajo: Yolanda Cardito, Capi Corrales, Victoria Durá, Jaime García del Barrio, Pilar Harguindey, Marysa Hernández Molina, Juan Jesús Ilundáin Echeverría, Mercedes Jover Hernando, Ana Martín Bravo, Aline Minot, Javier Pérez Iglesias, Eduardo Polonio, Antonio José Poveda-Mañosa, Luis Javier Ruiz Sierra, Julia Vallespín Rodríguez; Académie des Beaux-Arts de París, Archivo Intermedio Militar de Melilla, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Escuela de Arte Francisco Alcántara, Escuela de Cerámica de la Moncloa, Instituto Cervantes de El Cairo, Museo de Navarra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional del Prado, Museo Universidad de Navarra, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Universidad Complutense de Madrid.

Bibliografía

A.M.C. (13 de febrero de 1964). Grupo Castilla 63, ABC, 19.

Acervos artistas brasileiros (s.f.) https://web.archive.org/web/20101028125808/http://www.acervos.art.br/gv/artistas_brasileiros/bio_julioplaza.php

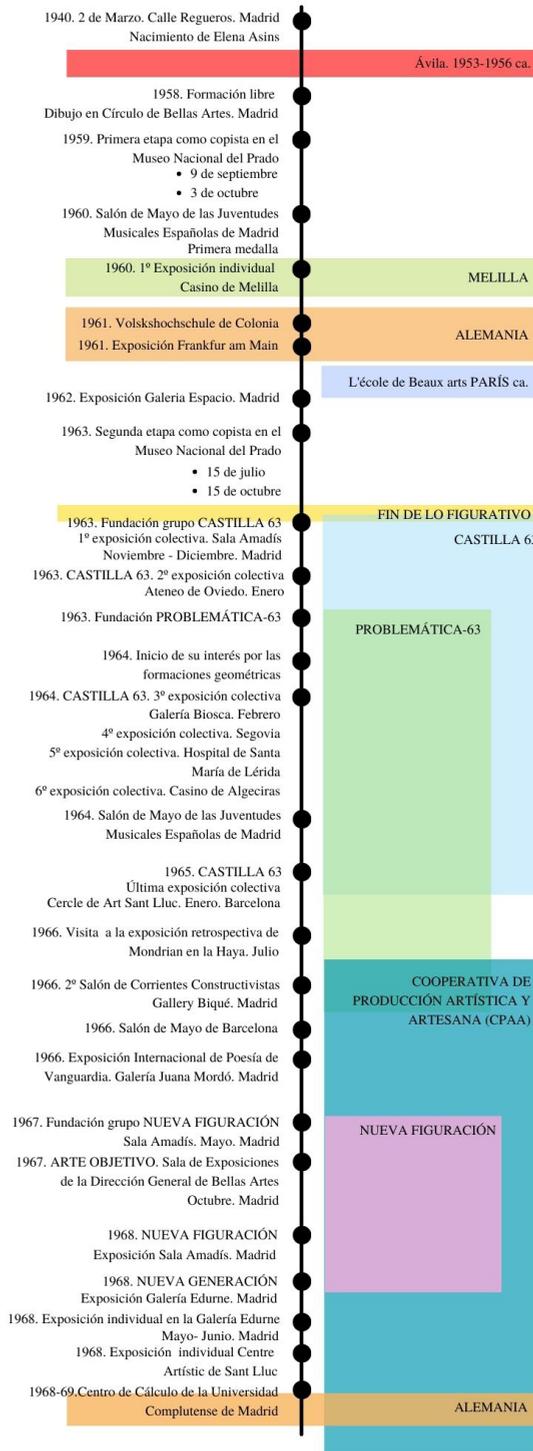
- Albarrán Diego, J. y Benítez Andrés, R. (2018). Arte y escritura experimentales en España (1960- 1980): ensayos, diálogos y zonas de contacto para la redefinición de un contexto. En J. Albarrán Diego y R. Benítez Andrés (eds.). *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)* (pp.1-29). Hispanic Issues Series.
- Alzola y Minondo, P. (1892). *El arte industrial en España*. Cádiz: Imprenta de la Casa de Misericordia.
- Areán González, C. (1965). *Grupo Castilla 63*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Arévalo Cartagena, J. M. (s.f.). Bernardo Asins y Serralta. *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/39870/bernardo-asins-y-serralta>
- Artetxe, J. Á. (2006). Conversación con Elena Asins. *Artecontexto: Arte, cultura, nuevos medios* (12), 49-55.
- Asins, E. (1970). Sin título. En *Catálogo de la Exposición Elena Asins*, s.p. Madrid: Galería Seiquer.
- Asins, E. (1988). Pasado/Futuro/Algunos comentarios/Estructuras. *El Paseante* (9), 40-44.
- Asins, E. (2011). *Fragmentos de la memoria*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Asins, E. (2011). Ni antológica ni retrospectiva. En *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* (11). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ballester, J. M. (1974). Presentación. En *Elena Asins*, s.p. Málaga: Diputación.
- Barreiro López, P. (2009). *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: CSIC.
- Barroso Villar, J. (1979/2015). *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*. Oviedo: Universidad (autoedición revisada y actualizada en 2015).
- Canal6Navarra (1 de marzo de 2012). *Cara a cara. Elena Asins* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vKqFUm0SUMU>
- Castaños Alés, E. (1998). Aproximación a la teoría estética del arte del computador (desde una perspectiva española). *Boletín de arte* (19), 97-113.
- Castaños Alés, E. (2000). *Los orígenes del arte cibernético en España. El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)* [Tesis Doctoral, Universidad de Málaga] <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-del-arte-cibernetico-en-espana-el-seminario-de-generacion-automatica-de-formas-plasticas-del-centro-de-calculo-de-la-universidad-de-madrid-19681973--0/>
- Cerrajería artística y carpintería en hierro, de D. Bernardo Asins. Madrid (25 de septiembre de 1895). *Revista Ilustrada. Publicación científica, financiera e industrial*, 253-255.

- Cervera Sardá, M. R. (1996). Maestros herreros y cerrajeros de la Casa Real durante el siglo XIX. *Reales Sitios* (130), 44-48.
- Cervera Sardá, M. R. (2007). *El hierro en la arquitectura madrileña del siglo XIX*. Alcalá de Henares: Universidad.
- Cervera Sardá, M. R. (2008). Hierro y arquitectura en el Madrid del siglo XIX. En C. Priego (ed.). *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX* (pp.56-83). Madrid: Museo de Historia.
- Corrales Rodrigáñez, C. (2020). *¡Que no quiero que me expliquen! Elena Asins: espacio y ciudades*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.
- Crespo, Á. (1967). *Arte objetivo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Díaz Urmeneta, J. B. (2005). Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño. En J.B. Díaz Urmeneta, J. Lebrero Stäls y L. López Moreno, (coms.). *Modelos, estructuras, formas. España 1957-79* (pp. 56-57). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- El Grupo Castilla, en San Lluç (14 de enero de 1965). *La Vanguardia* (26).
- El Grupo Castilla 63 (7 de febrero de 1965). *La Vanguardia* (51).
- Fernández Aparicio, C. y Díaz de Rábago, B. (2017). *Elena Asins. Fragmentos de la memoria II*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-viaja/elena-asins>
- Flowproducoes. (9 de octubre de 2012). *Julio Plaza, o poético e o político* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GgzdAv1funo>
- Gabriel Asins (1923). *La Construcción Moderna* (21), 363.
- Gabriel Asins. Fernández de la Hoz, 28 (16 de julio de 1916). *La Acción* (4).
- Guía del Archivo de Artistas Abstractos Españoles* (2021). Madrid: Fundación Juan March.
- Gómez, M. (2010). Casa Asins. *Arte en Madrid*. <https://artedemadrid.wordpress.com/2010/10/06/casa-asins/>
- Gómez de Liaño, I. (1968). *Elena Asins*. Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluç.
- Gómez de Liaño, I. (2011). Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas. En *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* (pp.17-25). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gómez de Liaño, I. (2016). *Libro de los artistas*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Juan Antonio Aguirre (1999). Valencia: IVAM.
- Julio Plaza* (1966). Madrid: Sala Neblí.
- Komunikazio-ereduak. (4 de mayo de 2013). *Elena Asins* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fpkWpityFus>
- Lavilla, A., Martín Gómez, C., Pozo, J. M. (2017). Contexto arquitectónico y desarrollo tecnológico del Cine Monumental de Teodoro Anasagasti. *Informes de la Construcción* 546, 1-17: e197, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.16.006>.

- La matemática Capi Corrales desvela los fundamentos del arte de Elena Asins en el Museo UN (2018). Navarra.com <https://navarra.okdiario.com/articulo/sociedad/capi-corrales-unav-cultura-elena-asins-menhires/20180422173141184318.html>
- La vida de sociedad. Bodas (24 de febrero de 1925). *La Voz* (2).
- Llorente Hernández, Á. (2011). Elena Asins, poeta del tiempo y del espacio. En *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* (pp.35-44). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Madrid (28 de abril de 1897). *El Globo* (4).
- Madrid industrial (13 de septiembre de 1899). *El Liberal*, s.p.
- Martínez de Velasco, E. (8 de enero de 1886). La nueva biblioteca del Senado. *La Ilustración Española y Americana* (3).
- Montesinos Lapuente, Á. (2015): Elena Asins. Artista tecnológica, tecnóloga artista. En E. Alba Pagán y L. Pérez Ochando (eds.). *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas* (pp.681-688). Madrid: CSIC.
- Museo del Prado. *Catálogo de los cuadros* (1952). Madrid: Blass Tipográfica.
- Museo Reina Sofía. (21 de noviembre de 2011). *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=r2p8ny9sOoM>
- Museo Reina Sofía. (5 de mayo de 2022). *Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=SlD9t7TbB_Q
- Museo Universidad de Navarra. (1 de julio de 2020). *Presentación del libro ¡Qué no quiero que me expliquen! Elena Asins: espacio y ciudades* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=n7o7DXRJEEg>
- Navascués Palacio, P. (1993). *Arquitectura española (1808-1914). Summa Artis. Historia General del Arte XXV***. Madrid: Espasa-Calpe.
- Olague-Feliú Alonso, F. de (1985). Notas para una historia de la Rejería Arquitectónica madrileña (II parte): el siglo XIX. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (22), 159-175.
- Pantorba, B. de (1948). *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Barcelona: Alcor.
- Présence des élèves dans les Ateliers* (s.f.). Signaturas: AJ/52/567. Ateliers Clairin, Cami, Bersier, Couteau, Legueult. 1961-1967. https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_000886&udId=d_2_1_4_2_5_6&details=true&numberImage=F_RAN_0297_3603_L
- Ramírez, J. (2016). Armonías del número. Elena Asins, 1940-2015. *Arquitectura viva* (182), 48-51.

- Robledo Palop, J. (2011). La desaparición de la imagen. Conversación con Elena Asins (Premio Nacional de Artes Plásticas 2011). *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament* (4), 43-52.
- Rocha Aranda, R. da (2009). *El modernismo en la arquitectura madrileña*. Madrid: CSIC.
- S.A.B. (9 de enero de 1964). Grupo 63. *ABC* (19).
- Stegmeier, I. (16 de diciembre de 2015). Adiós a Elena Asins, la artista al margen. *Diario de Navarra* (75).

Apéndice. Cronología de Elena Asins (1940-1968)



Ruina y presidio del pintor Lucas de Valdés

Ruin and imprisonment of the painter Lucas de Valdés

VÍCTOR DANIEL REGALADO GONZÁLEZ-SERNA  0000-0003-0951-3032

victordanielregalado@gmail.com

Historiador

Recibido: 27 de octubre de 2021 · Aceptado: 19 de enero de 2023

Resumen

La biografía del pintor hispalense Lucas de Valdés es conocida, aunque, no obstante, existe cierta cuestión inédita que aportamos mediante la presente publicación. Hasta ahora se desconocían las razones por las que el pintor abandonó la ciudad de Sevilla en 1719 instalándose en la de Cádiz. Existían sospechas que apuntarían a que una delicada situación financiera le empujaría a tomar nuevas oportunidades laborales. Ahora, aportamos información que permite aclarar esta cuestión confirmando la mala situación económica del pintor, llegando a estar incluso encarcelado por morosidad, exponiendo la situación difícil en la que vivió sus últimos años Lucas de Valdés.

Palabras clave: Lucas de Valdés; presidio; Cabildo catedral de Sevilla; Sevilla; Cádiz; Siglo XVII; Siglo XVIII.

Abstract

The biography of the Sevillian painter Lucas de Valdés is well known, nevertheless, through this publication, we contribute to a certain unpublished issue. Until now, the reasons why the painter left the city of Seville in 1719, moving to Cadiz, were unknown. There were suspicions about his delicate financial circumstance, which would push him to take new labour opportunities. Now, we provide new information that makes it possible to clarify this issue by confirming the poor financial condition of the painter, to the extent that he was imprisoned for defaulting, exposing the difficult situation in which Lucas de Valdés lived his last years.

Keywords: Lucas de Valdés; imprisonment; Cathedral Chapter of Seville; Seville; Cadiz; 17th century; 18th century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Regalado González-Serna, V. D. (2023). Ruina y presidio del pintor Lucas de Valdés. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 173-184.

Introducción

La vida de Juan Valdés Leal ha condicionado la de su hijo y pupilo Lucas de Valdés. Por lógicas razones de relevancia en la historia del arte español su padre ha contado con numerosas investigaciones que han puesto el foco en conocer lo mejor posible su obra pero, también, sus principales apuntes biográficos (Gestoso, 1916; Kinkead, 1978; Valdívieso, 1988; Kinkead, 2006).

Es razonable que el esfuerzo historiográfico haya sido mucho mayor por comprender en todo lo posible la vida y obra de pintores más reconocidos por la historia del arte que por otros como Lucas de Valdés. Por estos motivos, es más difícil distinguir adecuadamente la biografía de pintores llamados menores como el caso que nos ocupa en las presentes páginas.

Aunque Lucas de Valdés no se incluya en un papel principal dentro de los pintores sevillanos de la Edad Moderna, existe una investigación biográfica realizada sobre su vida que debemos manejar aquí como una referencia primordial (Fernández, 2003). En esta citada obra, asimismo, se subraya una cuestión que hasta ahora no se conocía adecuadamente. Nos referimos a las causas que justificaron la marcha de Lucas de Valdés a Cádiz abandonando Sevilla, su ciudad natal. Estas razones que le motivaron a dar tal paso no eran hasta ahora bien conocidas, falleciendo el pintor poco después en una situación económica muy precaria (Fernández, 2003: 24-25).

Por estas razones, el documento histórico en el que fundamentamos la presente investigación aporta una nueva luz que explica y contrasta la difícil situación financiera que sufría Lucas de Valdés. Este documento se conserva en el Archivo Catedral de Sevilla, concretamente, en los fondos de la diputación de negocios del cabildo¹. Este documento es una carta enviada por Lucas de Valdés al cabildo catedral. Su contenido permite comprender uno de los aspectos menos conocidos de la biografía del pintor hasta ahora, su difícil situación personal evidenciada con la marcha de Sevilla en 1719 asentándose en Cádiz hasta su muerte ya en 1725.

De esta manera, en la actual investigación nuestro objetivo es presentar esta importante información biográfica e ilustrar un aspecto hasta ahora desconocido sobre Lucas de Valdés. Próximos a la celebración del tercer centenario de su muerte, que será en 2025, significa rendirle un homenaje a este pintor hispalense conociendo un poco mejor su devenir profesional y personal.

Apuntes biográficos

Se considera por los expertos que Lucas de Valdés falleció en 1725 en situación de pobreza contando 64 años de edad, pocos después de haberse instalado en la ciudad de Cádiz. Sus restos mortales fueron sepultados en el interior de la parroquia gaditana de San

1 Archivo Catedral de Sevilla (En adelante ACS), I, Secretaría, Actas de Diputación de Negocios (en adelante AADN), leg. 7.375, ff. 123r-124v.

Antonio de la Cruz. Asimismo, la última prueba documental que se conoce de su presencia en Sevilla fue una cancelación efectuada el 28 de junio de 1719 de un contrato de arrendamiento de una casa en la que habitaba el pintor, situada cerca del hospital del Espíritu Santo. Se ha considerado esta gestión notarial como una prueba escrita de la preparación del traslado a Cádiz por parte de Lucas de Valdés (Fernández, 2003: 24-25).

Aunque se conoce una gran porción de la biografía de Lucas de Valdés (Fernández, 2003), conviene aquí detenernos en los comienzos del siglo XVIII para contextualizar convenientemente la situación económica del pintor. Así, podremos comprender de una manera mucho más expresa las circunstancias que rodeaban la vida de Lucas de Valdés.

Al acabar el siglo XVII, Lucas era vecino de la collación de San Andrés, en una casa de la calle Amor de Dios (Fernández, 2003: 18). No obstante, se conoce que Lucas de Valdés cambió numerosas veces de domicilio, residiendo temporalmente en distintas casas. Por ejemplo, es sabido que vivió brevemente entre 1682 y 1684 en la collación de Santa Marina. Presumiblemente, se considera esto por efecto del contrato matrimonial entre Lucas de Valdés y Francisca de Ribas, hija del escultor Francisco de Ribas. En el contrato de la dote de Francisca el padre de ella se comprometió a mantener a la nueva pareja a costa de sus expensas en su vivienda durante dos años completos (Gestoso, 1916: 145-146)².

Se sabe que más tarde Lucas arrendó otra vivienda en la collación de San Lorenzo entre 1688 y 1689. También apareció como vecino de San Vicente en 1694 en otro documento notarial donde el pintor actuó como fiador de un tercero (Fernández, 2003: 18-20). Luego, en un nuevo rastro documental, esta vez una carta de pago, quedó registrado en 1706 un nuevo domicilio. En esta ocasión Lucas habitaba en la collación de San Lorenzo (Fernández, 2003: 22). Como podemos observar, Lucas de Valdés cambió de residencia en numerosas ocasiones en aquellos años de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, ocupando distintas viviendas en régimen de alquiler.

Además de esta circunstancia, se conoce que en los primeros años del siglo XVIII Lucas de Valdés y su esposa, Francisca, llevaron a cabo distintas operaciones de carácter inmobiliario de tipo rentista. Muy posiblemente fue un negocio emprendido conjuntamente por el matrimonio. Esto fue así puesto que, parece ser, era un pequeño negocio inmobiliario ejercido desde hacía tiempo tanto por la familia de Lucas como por la de Francisca y ellos, sencillamente, continuaron con esa tradición económica familiar (Fernández, 2003: 18 y 23). De hecho, dentro de ese negocio rentista fundamentado en el subarriendo podemos considerar que se encontraba incluida, aunque parece que intermitentemente, la vivienda de la calle Amor de Dios, ya mencionada, junto a alguna otra que también hemos citado.

Aquí, debemos detenernos en esta propiedad de la calle Amor de Dios. Esta casa pertenecía, realmente, a la fábrica de la catedral de Sevilla. Se encontraba arrendada a

2 Lucas contrajo matrimonio con Francisca el día 6 de noviembre de 1682 en la parroquia de Santa Marina.

la familia Valdés mediante un contrato de por vidas que había efectuado Valdés padre, siendo fiador del convenio su hijo Lucas³. De hecho, es conocido que el 29 de enero de 1690, pocos meses antes de morir Juan de Valdés Leal, acordó con la fábrica de la catedral hispalense aumentar el número de vidas del contrato para que fueran cuatro en total. En este nuevo contrato Lucas volvió a ejercer de fiador de su padre (Kinkead, 2006: 548-549).

Así, establecemos que se trataba de un contrato vitalicio de cuatro vidas. Concretamente debían ser dos parejas de vidas. La primera pareja de arrendatarios estaba formada por el cabeza de familia, Valdés Leal, junto a Luisa Rafaela de Valdés, una de sus hijas y también discípula del pintor. A ella le correspondería, tras la muerte del padre, nombrar a la tercera persona titular del contrato de alquiler que, entonces, pudo ser Lucas de Valdés (Gestoso, 1916: 173).

Gracias a conocerse, por otras fuentes dedicadas a la vida de Juan de Valdés Leal, dónde se encontraba la vivienda arrendada a la fábrica de la catedral podemos contrastar que se trataba de la mencionada casa que ocupaba Lucas a inicios del siglo XVIII. Esta casa dio origen, tal como veremos a continuación, a los problemas económicos y judiciales que sufrió Lucas. También podemos conocer el dato de posesión de la casa por parte del cabildo catedral de Sevilla y los detalles del acuerdo de arrendamiento gracias al testamento de Valdés Leal, otorgado mediante poderes el día 1 de noviembre de 1690 (Gestoso, 1916: 172-176 y 178).

Se conoce también que Juan de Valdés había mejorado las calidades de esa propiedad de la catedral. Fue así puesto que aumentó su tamaño y distribución adquiriendo una vivienda contigua de menores dimensiones. Valdés Leal acordó para su compra un tributo perpetuo de 450 reales anuales. De esta forma, labró y reparó Valdés padre esa casa para aumentar el tamaño de su residencia familiar, y taller, mediante la unión de ambas propiedades, una en régimen de propiedad y la mayor en arrendamiento de por vidas (Gestoso, 1916: 177).

Debemos advertir que Gestoso mencionó en su biografía sobre Valdés Leal una finca más arrendada de por vidas. Se trataba de otra vivienda situada, nuevamente, en la calle Amor de Dios. En esta ocasión era propiedad de los beneficiados de San Andrés y Valdés Leal la tomó en alquiler el día 27 de abril de 1665 (Gestoso, 1916: 90). Sin embargo, no aparecen más referencias a esta operación inmobiliaria, pudiendo desistirse el contrato en algún momento por el propio Valdés padre, ya que no consta que Lucas tuviese relación alguna con ella, aunque sí parece, que al menos, su padre la explotó mediante subarriendos.

Podría ser, también, que su titularidad la tomara alguna de las otras hermanas de Lucas o, tal vez, que se mantuviese en subarriendo por el mismo hijo del pintor, aunque parece más extraña esta última posibilidad por no aparecer referencias a dicha vivienda. No obstante, sí podemos descartar, debido a la titularidad de los beneficiados de San

3 ACS, I, Secretaría, AADN, leg. 7.375, ff. 123r-124v.

Andrés, que tenga relación este inmueble con el problema judicial que referimos en esta investigación ya que trataba el pleito, exclusivamente, sobre la vivienda perteneciente a la fábrica de la catedral de Sevilla.

Consta también información documental sobre una tercera vivienda arrendada de por vidas por la familia Valdés y que debemos traer aquí a colación. Respecto a este contrato se conoce que Juan de Valdés Leal ocupó la penúltima vida del mismo y, sabemos, que nombró a su hija Antonia Ildefonsa para aprovechar la última vida del acuerdo. Esta vivienda era propiedad del convento de Santa María la Real y se localizaba en el sitio de la Cruz de la Parra, perteneciente a la collación de La Magdalena (Gestoso, 1016: 173). Esta vivienda parece que Lucas no la habitó nunca puesto que no consta nunca avecindado en dicha collación, siendo explotada entonces en arrendamiento y no sabemos si habitada en algún momento por su hermana Antonia Ildefonsa.

Sin embargo, Gestoso advirtió en su obra que debió ser una casa bastante pobre cuya renta quizás no merecería la pena siquiera defender por el corto alcance de su valor de mercado. Asimismo, el citado autor reflexionó que una familia con un poder adquisitivo medio o alto seguramente hubiera cancelado dicho contrato, siendo sólo interesante de mantener en caso de dependencia económica de esa pequeña renta por parte de la familia Valdés.

Sabemos que Lucas efectuó por aquellos años iniciales del siglo XVIII distintos arrendamientos enfocados, claramente, al subarriendo. Así, arrendó una casa en la calle del Cristo, collación de San Andrés, en 1700. Otro ejemplo fue otra casa, propiedad del hospital del Cardenal y situada en la callejuela de San Francisco de Paula, arrendada en 1702. Dos años más tarde, ya en 1704, aparece Lucas otorgando un contrato de arrendamiento a un tercero de un inmueble situado en la calle Correduría. En 1709 volvió a tomar otra vivienda en alquiler, en esta ocasión en la calle Beatos y que era propiedad de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santa Marina. En 1714, por último, nuevamente tomó en arrendamiento otra casa situada en la calle de los Tiros, collación de San Lorenzo (Fernández, 2003: 36-39).

No obstante, no se conoce bien la duración de estos contratos, cuántos fueron coetáneos o si fueron inversiones de corta duración. Estos subarriendos debieron conformar un ingreso, al menos interesante, para Lucas de Valdés, generando un pequeño rendimiento a su favor.

Además de estos cobros procedentes de arriendos, debemos considerar que Lucas de Valdés continuó de forma constante su labor como pintor, aunque no entraremos en ello por no ser su faceta pictórica el objeto de nuestra investigación. Sí merece señalarse aquí, como contexto biográfico, que a fines del siglo XVII Lucas de Valdés había tomado el relevo a su padre en la producción decorativa del hospital de los Venerables Sacerdotes (Román, 2020: 111). Asimismo, nuestro pintor inició el siglo XVIII recibiendo encargos reseñables (Fernández, 2001: 225).

Por esta razón, debido a la combinación de los ingresos provenientes de su faceta de pintor junto a la de rentista, debió proporcionar una situación económica que debería

ser, al menos, aceptable. No podemos conocer cuál de las dos ocupaciones aportaba mayores beneficios a Lucas de Valdés, pero, sí pudo contar con una cantidad mayor de efectivo gracias a mantener ambos negocios funcionando en paralelo.

Ruina y presidio de Lucas de Valdés

Tras presentar un contexto previo de la situación de Lucas de Valdés iniciaremos el desarrollo de sus problemas económicos y judiciales. Para comenzar, debemos incidir que además del contrato de arrendamiento vitalicio de la calle Amor de Dios y la propiedad de la pequeña casa anexa no parece que Lucas de Valdés recibiese nada más de valor de la herencia de su padre (Gestoso, 1916: 172-176). Así, Lucas fue construyendo su patrimonio a través de su propio esfuerzo.

Asimismo, Lucas de Valdés recibió como nuevo cabeza de familia la carga del sostenimiento de su madre viuda y de dos hermanas solteras, Eugenia y Antonia Ildefonsa. Esta segunda hermana sabemos que contrajo matrimonio en 1692 abandonando la unidad familiar (Kinkead, 1978: 561-562). No sabemos si Luisa Rafaela, aunque fuera casada, siguió conviviendo o no con la familia, pero sí consta documentalmente cierta vuelta al núcleo familiar de los Valdés junto a una hija llamada Catalina (Kinkead, 2006: 543-544 y 555). La cuarta hermana, María de la Concepción, había profesado para entonces con velo negro en el convento de San Clemente no dependiendo de su hermano (Gestoso, 1916: 169).

Debemos incidir en que pronto llegaron los años 1708 y 1709 con las consecuencias tan negativas que tuvieron para la ciudad de Sevilla. Este factor se sumaría a la pesada carga familiar que debía sostener Lucas de Valdés. El año 1708 comenzó con un importante desbordamiento del río Guadalquivir que se extendió durante meses, lo que supuso severos destrozos y grandes pérdidas económicas para la ciudad⁴. Existen muestras de lo dura que fue la situación generalizada en aquellos momentos para la sociedad hispalense, complicándose aún más en 1709 con la grave epidemia de tifus que diezmo a la población⁵. A estas dos catástrofes se sumó una coyuntura climática adversa que perjudicó a las cosechas incentivando la hambruna existente y aumentando el precio de productos básicos⁶.

Debemos considerar que durante ese periodo tan negativo se vieran perjudicadas las inversiones inmobiliarias realizadas por Lucas de Valdés y su esposa. El desastre protagonizado por el desbordamiento del río pudo dañar a los inmuebles gestionados

4 La duración de la riada fue desde enero hasta marzo de 1708 (Palomo, 1878: 334). Asimismo, son los meses donde es más frecuente históricamente que se produzcan las avenidas del río Guadalquivir (Moral, 1992: 15). El impacto de la riada en la ciudad fue muy duro, siendo reseñable la acción del cabildo catedral para paliar la situación mediante limosnas repartidas en los barrios anegados, ACS, I, Secretaría, Actas Capitulares, lib. 7.137, f. 2rv.

5 La situación económica se complicó tanto que aumentó gravemente la inestabilidad en el ámbito rural del arzobispado de Sevilla, donde la necesidad llevó a numerosas personas a consumir todo alimento posible, llegando a recoger palmitos como último recurso y, ante su agotamiento, proceder al robo de ganado para su consumo (Regalado, 2020: 190-191).

6 ACS, I, Secretaría, AADN, leg. 7.373, f. 131v.

por el matrimonio. Es importante mantener presente esta coyuntura adversa para analizar correctamente el documento que vamos a abordar a continuación. La situación económica de Lucas y su familia en estos momentos ha llegado a ser considerada como «desconcertante» (Fernández, 2003: 334).

Es posible que, en ese contexto desfavorable, se iniciasen o, quizás, se acentuasen los problemas económicos del pintor. Si, desde luego, tuvo antes unas finanzas más o menos aceptables ahora podemos afirmar que se complicaron considerablemente. De hecho, se ha planteado hasta ahora como hipótesis que en algún momento Lucas de Valdés debió sufrir alguna difícil coyuntura económica, aunque sin faltarle el trabajo como pintor. Esto lleva a reflexionar que sus ingresos como pintor no le garantizaban una estabilidad suficiente y necesaria para su sostenimiento y el de su familia. La crisis sufrida en la ciudad debió afectar a sus negocios inmobiliarios generando un déficit de rentas para las cuentas familiares de los Valdés.

Llegamos, por fin, a un año fatídico en la vida de Lucas de Valdés. 1715 fue un año muy duro para nuestro protagonista y, probablemente, fuera uno de los peores de toda su trayectoria vital. Primeramente, en este año murió Francisca, la mujer de Lucas (Fernández, 2003: 23). Segundo, a ese duro trance personal se le sumó otro, que aportamos mediante esta investigación, de tipo económico y judicial contra el cabildo catedral de Sevilla.

El 9 de abril de 1715 se recibió en el cabildo una carta enviada por el pintor Lucas de Valdés⁷. Se trataba, en concreto, de una petición escrita por la que suplicaba el perdón judicial y económico por parte de la institución capitular. Esta súplica se analizó por la diputación de negocios el 17 de mayo posterior. Nos queda el registro de haberse recibido la carta, el análisis de su contenido y las gestiones llevadas a cabo en consecuencia por la diputación de negocios.

Mediante esta misiva, el pintor declaraba que había sido fiador de su padre en un contrato de una casa que había arrendado por tiempo de por vidas a la fábrica de la catedral. Sabemos que se trataba, gracias a otras fuentes que ya hemos abordado aquí, de la casa situada en la calle Amor de Dios y que en su día arrendó Valdés Leal. Los autores del documento no necesitaban aportar este detalle ya que conocían el asunto que trataban y no se requería tomar la referencia al anotar las actas del negocio.

Consta por otras fuentes que esa casa, al menos en 1711, se encontraban sin ocupar hasta que, en 1714, volvió a aparecer ocupada por otra familia que no era la de Lucas de Valdés (Fernández, 2003: 23). Quizás esta situación se dio debido a un subarriendo. Lo primero que lleva a reflexionar es que se dejara de ocupar la vivienda debido a la ruina de esta, aunque la constancia de estar ocupada por otra familia residiendo en 1714 plantea otras posibilidades. Bien pudiera ser que, a pesar del deterioro, igualmente se diera en arrendamiento o que no se trate de la misma propiedad.

7 ACS, I, Secretaría, AADN, leg. 7.375, ff. 123r-124v.

No olvidemos que se había referenciado un tercer inmueble que Valdés Leal arrendó de por vidas a los beneficiados de la parroquia de San Andrés y que se encontraba también en dicha calle de Amor de Dios. Ese dato que citamos sobre la ocupación de la casa se conoce gracias a los padrones de dicha collación, pudiéndose referir, por qué no, a esa otra propiedad que ha quedado más desapercibida pero que se encontraba en la misma calle. Aunque, en definitiva, no quede claro cuál propiedad estaba ocupada por esa otra familia sí podemos afirmar aquí que el pleito devenía de un bien arrendado a la fábrica de la catedral en la calle Amor de Dios.

Como consecuencia de la ejecución de dicho contrato, Lucas de Valdés debía afrontar económicamente una deuda de 12.000 reales a favor de la fábrica de la catedral⁸. Esta cantidad provenía de una condena judicial que se hacía en contra del pintor por el mal estado que se había constatado en la propiedad a causa de las avenidas del río Guadalquivir⁹.

Teniendo en cuenta la información existente sobre las riadas del Guadalquivir, debemos comprender que se debió producir la ruina de la propiedad, posiblemente, en la última inundación de mayor importancia sufrida antes de este problema judicial, es decir, el enorme desbordamiento del año 1708. Era, en consecuencia, necesario rehabilitarla para poder residirla nuevamente con seguridad, precisando para ello una intervención tan grande que incluso obligaba a derribarla y rehacerla de nuevo¹⁰.

No olvidemos aquí la pequeña propiedad que la familia Valdés había adquirido y anexado a esta vivienda para aumentar su calidad y espacio. Presumiblemente, podemos suponer que se hallaría en la misma situación de derribo y necesaria reconstrucción. El gasto para reparar también esa propiedad, aunque evidentemente no afectase al pleito sí lo hacía a las finanzas personales del pintor, sumándose a esos 12.000 reales reclamados, ya que si deseaba rehacerla debía invertir en su reparación. No olvidemos, además, que Lucas de Valdés debía afrontar el abono del tributo perpetuo de 450 reales anuales que se acordó para la adquisición de dicho inmueble.

Lucas no podía afrontar tales gastos en esos momentos. Parece ser que las cuotas de arrendamiento sí las había llevado el pintor al día puesto que no se hizo referencia a su impago en la documentación, condenándolo tan solo a la reconstrucción de la propiedad. Por ello, debemos suponer que el pintor había satisfecho las cuotas de arrendamiento. Sin embargo, Lucas no pudo afrontar sus reparaciones y fue apresado a consecuencia de ello. Tras su presidio se inició el embargo de sus bienes.

Cabe decir que, si la situación de la propiedad se arrastraba en tan malas condiciones desde el año de aquella riada de 1708, la economía del pintor ya debía estar muy comprometida desde esas fechas. Lo entendemos así puesto que no procedió, siquiera poco a poco, a las reformas que necesitaba la vivienda y, en cambio, la dejó en ruinas. Sería,

8 ACS, I, Secretaría, AADN, leg. 7.375, f. 123r.

9 ACS, I, Secretaría, AADN, leg. 7.375, f. 124r.

10 ACS, I, Secretaría, AADN, leg. 7.375, f. 124r.

de esta forma, el año 1715 cuando el problema escapó de sus manos precipitándose judicialmente al encarcelamiento y embargo.

La situación de Lucas de Valdés era dramática por encontrarse detenido a causa de sus deudas, declarando en su súplica que «impensadamente se halla preso y embargados sus pobres bienes por orden de VSI [el cabildo] para que como tal fiador se levante dichas casas»¹¹. El cabildo catedral quería que se reconstruyera el inmueble. Para ello, lo mejor según sus intereses era proceder al embargo de los bienes del moroso y, así, poder financiar la reparación de la casa. Sin embargo, parece ser que no había nada de valor entre los bienes de Lucas de Valdés tal como certificó la propia diputación de negocios al despachar el asunto:

...y pasado a las casas de su morada [a] embargarle los bienes no hallaron ninguno de valor con que poder hacer el dicho embargo, y luego de embargados algunos bienes son tan pocos que, aunque se vendan, no alcanza a los gastos de la almoneda¹².

Como vemos, Lucas de Valdés era considerablemente pobre en los momentos de su arresto puesto que no tenía nada de valor. Esta situación significaba un fatal desenlace para su compleja posición económica. Embargarle lo poco que le quedaba le llevaría a la más absoluta miseria. A esta situación dramática se le añadía, recordemos, el reciente fallecimiento de su esposa. Debió ser un momento muy complicado en la vida del pintor.

La diputación de negocios se encontraba, llegados a este punto, en una importante tesitura. Embargar lo poco que tenía Lucas de Valdés de poco valdría para los intereses de la fábrica de la catedral, ya que no daría siquiera para cubrir los gastos de la almoneda para la venta de sus bienes. El problema, no obstante, no iba a solucionarse siguiendo ese camino. No sabemos si fue la compasión cristiana lo que movió a tomar una decisión alternativa. También pudo ser debido a la personalidad reconocida del pintor y sus trabajos. No olvidemos que Lucas de Valdés y su padre habían efectuado trabajos al propio cabildo catedral (Fernández, 2003: 22).

Incluso no podemos descartar que ante la inviabilidad económica de Lucas de Valdés los encargados de este asunto decidiesen buscar una alternativa. Tenemos una posibilidad pragmática que pudo propiciar que se diera un acuerdo. Así, si la propiedad anexa a la arrendada se uniese a ésta y pasara a formar el conjunto una única propiedad perteneciente a la fábrica de la catedral sería una compensación ciertamente interesante para la institución. No debemos menospreciar esta última opción que parcialmente compensaría llegar a un acuerdo extrajudicial.

En suma, aunque no podemos saber qué favoreció la toma de la decisión sí conocemos que la diputación planteó una salida a esta situación que consideramos honrosa para Lucas de Valdés. Como consecuencia de este pacto el cabildo catedral levantaría las diligencias judiciales contra Lucas aliviando sus problemas. El pintor, a cambio, de-

11 ACS, I, Secretaría, AADN, leg. 7.375, f. 123v.

12 ACS, I, Secretaría, AADN, leg. 7.375, f. 123v.

bía renunciar al arrendamiento vitalicio del inmueble para que retornara la propiedad a la fábrica de la catedral y, por lo tanto, pudiera ser nuevamente explotada por la institución capitular. Nosotros planteamos, nuevamente, la posibilidad de que se hiciera ganando la fábrica la casa anexa por los Valdés y la propiedad se mejorase recibiendo el cabildo catedral también su titularidad.

De esta manera, aunque no se lograba el cobro de los 12.000 reales adeudados, sí podría la institución reconstruir la propiedad para reintroducirla en el mercado inmobiliario prefiriendo este mal arreglo y solucionar así el problema de una manera mucho más sencilla y rápida que siguiendo adelante con el proceso judicial.

Por la otra parte, Lucas de Valdés salía legalmente indemne de esta controversia acabando, por fin, el presidio en el que se encontraba. Sin embargo, su situación económica seguía en una realidad muy precaria. Sería muy complicado poder rehacerse económicamente después de estos acontecimientos.

La situación debió resolverse antes de acabar el mes de junio ya que consta que el día 27 de dicho mes Lucas de Valdés actuó como fiador de un arrendamiento llevado a cabo por su hijo Juan (Fernández, 2003: 39). Asimismo, no detuvo Lucas en ningún momento su producción pictórica llevando a cabo en aquellos años la decoración de San Luis de los Franceses (Román, 2020: 112). La pintura debió ser entonces su única fuente de ingresos.

La obra de San Luis de los Franceses le ocupó, precisamente, hasta el final de su presencia en Sevilla en 1719. Quizás era lo único que le ataba ya a permanecer en dicha ciudad tras la muerte de su esposa, el fin de su negocio de subarriendos y la ruina económica que había sufrido. Tras acabar este encargo cualquier oportunidad sería interesante aprovecharla.

Hasta ahora, se consideraba que la marcha de la ciudad de Sevilla por parte de Lucas de Valdés se debía por haber aceptado una interesante oferta laboral. Se trataba de un puesto de profesor de matemáticas en la Escuela Naval de Cádiz. Gracias a su formación como pintor tenía la posibilidad de dedicarse a la docencia e impartir matemáticas a los cadetes de la mencionada institución (Fernández, 2003: 24). A pesar de ello, no se conocían las razones que le hicieron tomar esa decisión, más allá de sospecharse, cabe añadir que acertadamente por quienes han trabajado sobre su biografía, que una difícil situación financiera le empujase a aceptar dicha oferta laboral.

Ahora, podemos comprender que no era un cambio de aires en busca de nuevos encargos de pintor, sino que, también, era la ocasión de poder rehacerse económicamente con unos ingresos estables como profesor además de compaginarlo con su oficio de pintor al perder sus ganancias procedentes del negocio inmobiliario.

Sin embargo, parece ser que Lucas de Valdés no logró recomponerse financieramente de esta situación tan complicada para su economía particular, que ya debía ser ajustada y que se complicó, posiblemente, en el contexto de la crisis de 1708-1709. Ya en 1715 el escenario se agravó especialmente con el proceso judicial contra el cabildo catedral de Sevilla, su presidio y embargo que le dejaron en una situación muy precaria.

Finalmente, Lucas de Valdés murió en la ciudad de Cádiz el día 22 de febrero de 1725 en situación de pobreza.

Conclusiones

En estas páginas hemos procedido al análisis de un documento inédito que nos ha permitido aportar información hasta ahora desconocida sobre la biografía del pintor Lucas de Valdés. Posiblemente, la causa de su traslado a Cádiz era una de las cuestiones que menos se comprendían hasta la fecha. Este documento que aportamos en estas páginas permite comprender mucho mejor la difícil situación económica del pintor durante sus últimos años de vida. Confirmamos así que Lucas de Valdés sufrió una importante crisis financiera a partir del duro contexto económico de 1708-1709 agravando una situación que, aunque precaria, parece que le permitía vivir de su oficio de pintor complementado con las rentas procedentes del subarriendo.

Gracias a la prueba documental que hemos presentado aquí podemos confirmar, finalmente, que la situación de las cuentas personales de Lucas de Valdés estaba muy comprometida y que el puesto de profesor de matemáticas en Cádiz le proporcionaría un complemento, más o menos estable, a los ingresos que siguiera percibiendo como pintor. Sin embargo, no resultó esta alternativa tan exitosa como se pudiera esperar, ya que para su muerte en 1725 Lucas de Valdés seguía en una pésima situación financiera.

Bibliografía

- Fernández López, J. (1987). Pinturas de Lucas de Valdés. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (53), 413-425.
- Fernández López, J. (1989). Nuevas pinturas de Lucas de Valdés *Laboratorio de Arte* (2), 77-90.
- Fernández López, J. (2001). Pintura mural en el siglo XVII sevillano. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (34), 219-225.
- Fernández López, J. (2003). *Lucas de Valdés (1661-1725)*. Sevilla: Diputación.
- Gestoso Pérez, J. (1916). *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: J. P. Giro-nés.
- Kinthead, D. (1978). *Juan de Valdés Leal (1622-1690)*. New York: Garland Publishing.
- Kinthead, D. (2006). *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699*. Indiana: AuthorHouse.
- Moral Ituarte, L. del (1992). *El Guadalquivir y la transformación urbana de Sevilla (siglos XVIII-XIX)*. Sevilla: Biblioteca de Temas Sevillanos.
- Palomo, F. de B. (1878). *Historia crítica de las riadas o grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.

- Regalado González-Serna, V. D. (2020). Hispalem Canonicatus, la lucha legal entre Asensio Jiménez Polo y el cabildo catedral de Sevilla (1715-1740). *Tiempos Modernos* (40), 185-203.
- Román Sánchez, C. (2020). Técnicas y materiales de la pintura mural barroca en Sevilla. En J.M. Almansa Moreno; M. Moraes Mello y R. Molina Martín (eds.). *La pintura ilusionista entre Europa y América* (pp. 103-126). Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano.
- Valdivieso González, E. (1988). *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir.

El incendio de la iglesia de Santa Bárbara de Madrid en 1907

The fire of the Saint Barbara's Church in Madrid in 1907

SERGIO BOJ BRI  0000-0003-0808-0423

sboj@ucm.es

Conservador e investigador independiente.

Recibido: 4 de marzo de 2023 · Aceptado: 10 de mayo de 2023

Resumen

En 1907, un incendio en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid causó daños importantes en la cúpula y en los frescos del interior, realizados por el pintor Antonio González Velázquez, cuyas causas y consecuencias se analizan en el presente título.

Palabras clave: Iglesia de Santa Bárbara; incendio; conservación; Moradillo, González Velázquez; Madrid; siglo XX.

Abstract

In 1907, a fire in the Saint Barbara's Church in Madrid caused a significant damage in the dome and the paintings inside, made by the painter Antonio González Velázquez, whose causes and consequences are analyzed in this article.

Keywords: Saint Barbara's Church; fire; conservation; Moradillo; González Velázquez; Madrid; 20th Century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Boj Bri, S. (2023). El incendio de la iglesia de Santa Bárbara de Madrid en 1907. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 185-198.

La iglesia de Santa Bárbara de Madrid formó parte del, ya desaparecido, Convento de las Salesas Reales, fundado por Doña Bárbara de Braganza, mujer de Fernando VI, en 1750 y cuyo conjunto arquitectónico estaba conformado por la iglesia, un monasterio donde retirarse y un colegio para la enseñanza de las hijas de la nobleza, siendo desmantelado en 1870 para transformarlo en Palacio de Justicia (García et al., 2006: 193), actual Tribunal Supremo.

Tras descartar numerosos proyectos, Doña Bárbara se decantó por el diseño de un arquitecto francés, François Antoine Carlier, hijo de René Carlier, paisajista de La Granja. Con anterioridad, Carlier ya había realizado la Capilla del Palacio de El Pardo en 1739 y la desaparecida iglesia de San Norberto de Madrid (Chueca Goitia, 2000: 286), donde introdujo el rococó francés articulando los muros y cornisas mediante líneas cóncavas y convexas. Las obras comienzan a buen ritmo en 1750 pero será otro arquitecto, el español Francisco Moradillo, el encargado de dirigir las obras y sustituir definitivamente a Carlier por el viaje de este último a Parma, donde se encontraba trabajando a las órdenes del infante Don Felipe.

Francisco Moradillo realizó algunos cambios con respecto al proyecto de Carlier, eliminando elementos rococós y acercándose a postulados más clasicistas. Las obras siguieron a un ritmo acelerado, dado que para el año 1758 ya estaba el edificio concluido, quizá por el estado de salud de la reina consorte que quería ver acabado el edificio, aunque finalmente no pudo disfrutar de su retiro en el monasterio por su repentino fallecimiento ese mismo año.

Numerosos estudios, encabezados por Hidalgo Monteagudo y Guerra de la Vega, el cual dispone de numerosas guías sobre la arquitectura madrileña, han ahondado ampliamente sobre la fundación y construcción del Convento de las Salesas Reales y la iglesia de Santa Bárbara. Así mismo, Madoz expone que “este magnífico monasterio fue erigido por D. Fernando VI y su augusta esposa Doña Bárbara de Portugal, la cual escogió para llevar a cabo esta fundación el instituto de San Francisco de Sales. Ocho años duró la construcción de este suntuoso edificio, que empezó en 1750, y aún no estaba del todo concluido cuando lo ocuparon las religiosas” (1850: 728).

Por su parte, Ponz añade que “la iglesia por dentro es bastante espaciosa, de orden corintio con columnas anichadas en los pilares, que sostienen la cúpula, y en lo demás pilastras” (1776: 263).

Nos encontramos ante una iglesia majestuosa, representante del barroco madrileño, compuesta por una planta de cruz latina de una sola nave, cúpula sobre tambor en el crucero y un amplio presbiterio. Los muros se articulan mediante columnas adosadas y pilastras de orden corintio, sobre las que descansan cornisas y bastos aleros, y se cubre con bóveda de cañón. Completan el templo riquísimos retablos en mármol y jaspeados y pinturas al fresco realizadas por Antonio González Velázquez y sus hermanos Luis y Alejandro.

Pero numerosos elementos arquitectónicos sufrieron una severa reconstrucción tras un grave incendio ocurrido en julio de 1907 que afectó a la cúpula y frescos del inte-

rior, aunque éste no sería el único, dado que anteriormente, en 1904, ya se registró uno sin apenas importancia¹ y, posteriormente, en 1915 las llamas acabarían por destruir el Palacio de Justicia adosado al templo y causar diversos daños en la Capilla Reservada.

Las crónicas de la época se hicieron eco de tal suceso y de ellas obtenemos una descripción precisa de lo ocurrido. Así pues, en *La Correspondencia de España* se atestiguó lo siguiente.

En antiguo convento de las Salesas, el suntuoso monasterio fundado por aquella bondadosa doña Bárbara de Braganza, que, más que en las pompas de la vida terrena, tenía sus ojos y sus esperanzas puestos en la otra vida; en enorme edificio que, después de varias modificaciones, ha venido a parar en Palacio de Justicia, ha sido esta tarde pasto de las llamas. Empezó el fuego a las cuatro y media de la tarde, iniciándose con caracteres de tal violencia que desde los primeros momentos se estimó empresa poco menos que imposible sofocarlo en pocas horas [...]. No se sabe a ciencia cierta cómo comenzó el siniestro. Según parece, unos plomeros que habían estado soldando la cúpula, que está sobre el gran patio del edificio dejaron abandonado un hornillo con fuego. Sin duda saltaron del mismo algunas chispas que originaron el siniestro. Ha sido sorprendente, como ya dijimos al principio, la rapidez con que se propagó el fuego. En pocos momentos las llamas rodearon la cúpula y derritieron el zinc de las monturas de cristales, aleros, etc. [...]. Pero los bomberos advirtieron con sorpresa que no podían trabajar. Caía sobre ellos una verdadera lluvia de zinc y plomo fundido, que imposibilitaba sus trabajos. Al fin, tras trabajos inauditos, lograron, utilizando la manga de vapor, inundar con agua la cúpula y el tejado inmediato. Sin embargo, no consiguieron nada. El fuego había tomado incremento tan terrible, que las mangas de agua dirigidas a su foco principal nada podían. La media naranja ardía por completo y era una vasta hoguera.

En los primeros momentos, y vista la voracidad de las llamas, se temió que la gran bola de hierro, de peso enorme, que había sobre el templete que corona la media naranja, cayera a la calle y causase desgracias. Para evitar tal contingencia, fueron adoptadas grandes precauciones y se prohibió el tránsito por los sitios amagados de tan grave peligro [...]. A las cinco y medio se oyó un ruido formidable, como el de muchas bombas reventando sobre la arena. Era que la cúpula, atacada en su base por las llamas, se hundía sobre el tejado del Tribunal Supremo de Justicia. La caída levantó nubes de polvo, que se coronaron de humo y chispas. Inmediatamente los bomberos dirigieron sus mangas al tejado del Tribunal Supremo, para impedir que el incendio se propagase. Los restos de la cúpula, que seguía ardiendo, iniciaron en el mismo algunos pequeños fuegos, que fueron dominados prontamente.

Pocos fieles había en la iglesia de Santa Bárbara a la hora de comenzar el incendio. Las contadas personas que en el templo se hallaban, así como los empleados del archivo parroquial y los monaguillos, salieron precipitadamente a la calle al darse cuenta de lo que ocurría. A los pocos momentos se oyó un formidable estruendo, viéndose que acababa de hundirse parte del techo. Temióse en un principio que hubieran quedado destruidos los dos sepulcros, verdaderas y valiosas obras de arte que hay a los lados de la Capilla Mayor; pero

1 En este caso, el fuego apenas causó daños en el tejado de la iglesia de Santa Bárbara, provocado al arder unas ascuas que habían dejado encendidas los obreros que trabajaban en la reparación de la cubierta. Véase: *El Heraldo de Madrid*, 6 de julio de 1904, 3.

bien pronto se observó que el trozo de techumbre desprendido correspondía a la nave central, cayendo, por tanto, los escombros, en medio de la iglesia².

Con respecto a la cúpula, el diario La Atalaya añadió que “a última hora se hundió el anillo de hierro de la iglesia y continúan los desplomes parciales. A consecuencia del incendio se han deteriorado hermosos frescos de Velázquez. Hasta terminar la reparación se suspenderá el culto. Las pérdidas son de mucha consideración”³.

La causa del fuego estuvo relacionada con la restauración de la cubierta del templo, y así quedó reflejado en la investigación del siniestro.

Estuvieron trabajando en el día de ayer tres plomeros en la cúpula que está sobre el gran patio del edificio, y de sus declaraciones se desprende que estando soldando se les inflamó la maquinilla de alcohol. Trataron de apagarlo pero el mucho calor y el viento impidieron lograr sus buenos propósitos, no consiguiendo otra cosa que el de aumentar el que en principio fue un pequeño incendio. Fácilmente se hubiera logrado su extinción, si prudentemente hubieran avisado de lo ocurrido; pero asustados huyeron sin decir nada a nadie, dejando que las llamas se enseñorearan de la cúpula, dando lugar a que bien pronto se derritiera el zinc de las monturas⁴.

Lamentablemente, este tipo de siniestros se han venido repitiendo a lo largo de la historia hasta prácticamente la actualidad. Ejemplo de ello ha sido el incendio de la Basílica de Nantes en 2015, la de Notre Dame de París en 2019 o, el más cercano, el del Monasterio de Nuestra Señora de Alconada⁵, en la provincia de Palencia, en 2021. Por ello, se deben extremar precauciones en el manejo de maquinaria que provoque chispas o calentamiento de superficies sobre las que se está trabajando, así como en la manipulación y almacenamiento de materiales altamente inflamables.

En cuanto a los bienes muebles que se encontraban en el interior del templo de Santa Bárbara, “tan pronto como se descubrió el incendio, el párroco dio orden de que se sacaran del templo todos los objetos que pudieran ser retirados. Las imágenes que no estaban adosadas a los altares fueron separadas y transportadas a la sacristía. Los bancos y las sillas fueron también retirados”⁶.

El foco inicial se localizó sobre la cúpula del crucero, cubierta por placas de zinc, metal conductor calorífico y eléctrico que, expuesto a una fuente de calor intenso y constante, al alcanzar los 420°C comienza a fundirse, hecho que ocasionó el siniestro de julio de 1907. Cuando entra en combustión arde emitiendo llamaradas de color azulado y verdoso, adquiriendo propiedades plásticas muy difícil de sofocar debido a la carga

2 *La Correspondencia de España: Diario Universal de Noticias*, 19 de julio de 1907, 3.

3 *La Atalaya: Diario de la mañana*, 19 de julio de 1907, 3.

4 *El Lábaro: Diario independiente*, 20 de julio de 1907, 2.

5 El Monasterio de Nuestra Señora de Alconada, en la población palentina de Ampudia, sufre dos incendios en el año 2021, ambos relacionados con las obras de restauración de la cubierta de la iglesia y de consecuencias similares a las vistas en el incendio de Notre Dame de París. Véase *El Norte de Castilla*, 5 de agosto de 2021, 4.

6 *El Heraldo de Madrid*, 19 de julio de 1907, 2.

calorífica que ha contraído y las tareas de extinción deben centrarse en enfriar el material.

Portadas de diarios como *ABC*⁷ o *La Ilustración Española y Americana*⁸ ilustraron el estado en el que había quedado el edificio tras el siniestro, siendo la cúpula, linterna y remate las partes más afectadas del edificio.

La cúpula diseñada por Carlier y reinterpretada por Moradillo quedó completamente destruida. De su aspecto original tenemos noticia gracias a descripciones que nos han llegado hasta nuestros días por parte de ilustrados y viajeros que visitaron el monasterio antes del siniestro. Ponz afirmaba en 1776 que “el tambor de la cúpula está adornado de pilastras dóricas pareadas entre las ventanas” (1776: 265) y Madoz añade que “cierra el crucero una cúpula, compuesta de cuerpo de luces con pilastras pareadas, cascarón y linterna” (1850: 729).

François Carlier nace en París en 1707. En 1723 obtiene una pensión para estudiar arquitectura en esa misma ciudad y, parece ser que, poco después, ingresará en la Academia Francesa de Roma. La llegada a España del arquitecto está relacionada con la estancia de su padre en la Corte, el paisajista René Carlier, quien se encontraba inmerso en las obras de jardinería de La Granja. Antes de Santa Bárbara, Carlier recibió el encargo de la Capilla Real de El Pardo en 1739, donde también opta por levantar una cúpula sobre el crucero de la iglesia, en esta ocasión ochavado y desplegando toda la suntuosidad del barroco francés, a diferencia de lo que luego veremos en las Salesas.

Tras recibir el encargo del monasterio de las Salesas Reales, por parte de Doña Bárbara de Braganza y su esposo el rey Fernando VI en 1750, Carlier delegará las obras en el arquitecto español Francisco Moradillo debido a su marcha a Parma. Moradillo retomará las obras bajo los planos de Carlier pero sustituyendo algunos elementos, añadiendo las torres campanario de la portada del templo y modificando la cúpula sobre el crucero. La obra de Moradillo refleja una formación más clasicista, anclada es el casticismo español, que ha quedado patente en numerosos edificios y proyectos realizados por el arquitecto. Así pues, en 1745 lleva a cabo un proyecto para la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá de Henares, conservado en la Biblioteca Nacional de España. El proyecto de iglesia, que nunca se llegó a materializar, incluía una cúpula sustentada por pechinas sobre el crucero, compuesto por un tambor a base de pilastras dóricas entre vanos de medio punto, cascarón semicircular, linterna y remate por un pináculo con bola de acero en el coronamiento, similar a lo construido en la iglesia de Santa Bárbara y es que, muy probablemente, Moradillo trasladase elementos de su proyecto personal al monasterio de las Salesas. Poco antes de iniciar las obras de Santa Bárbara, Moradillo se encontraba trabajando en otro edificio de gran envergadura, la sacristía del Convento de las Comendadoras de Santiago (Chueca Goitia, 2000: 286).

Según se ilustra en las diversas fotografías existentes sobre el siniestro, del tambor se desprendió parte del revoco, producido por la deshidratación de la cal, sobre todo en

7 *ABC*, 20 de julio de 1907, 1.

8 *La Ilustración Española y Americana*, 30 de julio de 1907, 1.

las molduras de los vanos y la cornisa superior, zona que estuvo más expuesta al fuego. Sobre dicho tambor se elevaba la propia cúpula, de la cual se fundieron las placas de zinc, dejando al descubierto y carbonizando el armazón y entramado de madera del interior que, aparte de sufrir las consecuencias del fuego, resultó gravemente dañado por las labores de extinción.

Sobre la cúpula se desarrollaba la linterna, cuyos cristales estallaron por las altas temperaturas y se desprendieron numerosos elementos llegando al borde del colapso. Dicho cuerpo estaba rematado por una gran bola y una cruz de hierro, cuyo peso no pudo ser soportado y terminó por precipitarse al vacío.

A las cinco y medio se vio que la esfera y la cruz se inclinaban hacia la izquierda del observador que mirase el templo por su fachada principal; es decir, hacia la calle del General Castaños. El cable del pararrayos que, trepando por la cúpula por el lado opuesto, esto es, por el de la derecha, remataba en la cruz, sirvió un momento de tirante que contuvo la caída. Pero no fue más que un momento. Al fin, esfera y cruz se inclinaron y cayeron hacia la calle del General Castaños [...]. La cruz había quedado pendiente del cable del pararrayos sobre un muro del cuadrado de piedra que sirve de base a la cúpula. La bola cayó rebotando y arrastrando material en llamas sobre los tejados de la iglesia⁹.

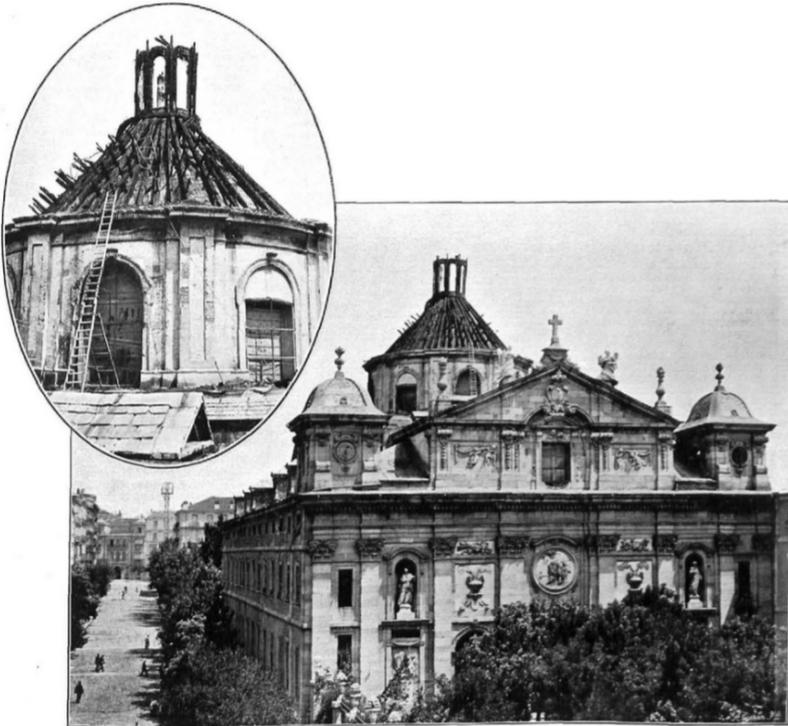


Fig. 1. Estado que presentaba la cúpula tras el incendio de 1907. Fotografía extraída del diario *La Ilustración Española y Americana*.

⁹ ABC, 20 de julio de 1907, 1.

Por motivos de seguridad, una de las primeras decisiones que se tomaron por parte del arquitecto diocesano Ricardo García Guereta, quien llevó a cabo la revisión del edificio tras el siniestro, fue el desescombro del interior del templo, el traslado del culto a la Capilla Reservada, el derribo de la linterna, la cual ofrecía riesgos de desprendimiento, y el apuntalamiento de la cúpula mientras se iniciaban los trámites para acometer las obras de las partes afectadas¹⁰.

Las labores de reconstrucción no debieron prolongarse más allá de 1911, dado que para esa fecha hay noticias de que las pinturas de la cúpula estaban ya restauradas, y fueron realizadas por el arquitecto Joaquín María Fernández y Menéndez Valdés, quien ejerció como catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid (Prieto González, 2004: 487) en 1909. Formado en esta misma Escuela, Menéndez Valdés fue fiel seguidor del historicismo decimonónico, defensor de los neos, como vemos en otras obras suyas coetáneas a la restauración de Santa Bárbara, tales como la iglesia de Nuestra Señora de Covadonga, destruida durante la Guerra Civil y reconstruida posteriormente, o la de San Miguel Arcángel, ambas en Madrid. Optó por restaurar la cúpula fiel al diseño original de Moradillo, sin apenas cambios, constituido por un tambor articulado mediante pilastras de orden jónico, entre las que se abren vanos rectangulares enmarcados por molduras de medio punto. Amplia cornisa corrida sobre la que descansa la media naranja a base de teja escamada de pizarra y, sobre ella, una linterna formada por pilastras dóricas que arrancan de amplias volutas entre vanos de medio punto.



Fig. 2. Aspecto actual que presenta la cúpula de la iglesia de Santa Bárbara de Madrid. Fotografía del autor.

¹⁰ *El País*, 21 de julio de 1907, 1.

En cuanto a las pinturas que resultaron dañadas en el interior del templo, de nuevo aludimos a una descripción de Ponz para tener constancia de la magnificencia de las mismas antes del suceso.

En el cascarón hay pintados al fresco en diferentes compartimentos varios asuntos de la vida de la Virgen, mezclados con algunas medallas de claro y oscuro, festones, figuras alegóricas, etc. Hicieron estas pinturas, las de los cuatro Evangelistas de las pechinas, las que hay en las bóvedas y del crucero de la iglesia, los tres hermanos D. Antonio, D. Luis y D. Alejandro Velázquez (Ponz, 1776: 266).

Sobre Antonio González Velázquez disponemos de multitud de referencias biográficas que atienden a su formación, fundamental para tener una visión más acertada de los frescos de la cúpula de Santa Bárbara, cuyo estado actual dista de lo que fue en su origen.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Morales y Marín y Arias Inglés han ahondado en la personalidad y formación de González Velázquez. Sabemos que Antonio nace en Madrid en 1723 y, a una edad muy temprana, se inicia en el dibujo en el taller de su padre (Arias Inglés, 1999: 124), el escultor Pablo González Velázquez. En 1746 obtiene una beca de la Real Academia de San Fernando para trasladarse y continuar su formación en Roma. Una vez allí, realizará copias de cuadros de los grandes maestros de la pintura, como Rafael, y asistirá al taller de Corrado Giaquinto (Morales y Marín, 1994: 102), decisivo para las características técnicas y estéticas que adoptará el pintor en su obra posterior.

Formado como fresquista de la mano de Giaquinto, sus composiciones estarán cargadas de intensos cromatismos y brillos, movimientos airoso en sus personajes, con acusados escorzos y gran riqueza en el detallismo y plasticidad de los ropajes, en suma, escenas dotadas de gran movimiento.

Residiendo en Roma, recibirá su primer gran encargo en 1748, la decoración de la cúpula y pechinas de la iglesia de Trinitarios Españoles en Vía Condotti, donde veremos una clara influencia de su maestro Giaquinto. Fue tal el éxito que obtuvo en estas pinturas que, pronto, será llamado para llevar a cabo numerosos encargos en España, destacando la decoración de numerosos aposentos en el nuevo Palacio Real. Antes de su llegada a Madrid, Antonio González Velázquez ejecutó, en 1753, los frescos de la cúpula de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, solucionando las escenas con mucha luminosidad y marcados escorzos propios de su etapa formativa en Roma.

El encargo para la decoración pictórica de la iglesia de Santa Bárbara le debió llegar en torno al año 1755, cuando ya se encontraba trabajando en Palacio y, para tal efecto, requirió la colaboración de sus dos hermanos, Luis y Alejandro.

Para la cúpula se eligieron escenas de la vida de la Virgen, representándose la Anunciación, la Natividad, la Presentación del Niño en el Templo y la Asunción, enmarcadas por amplias molduras a modo de cartelas, entre las que se insertaron figuras alegóricas de Virtudes. El resto del espacio quedó decorado a base de guirnaldas y medallones. Hay un gran detallismo en el tratamiento plástico de los ropajes y sus pliegues, como

en las obras vistas anteriormente de Roma y Zaragoza, dotando las escenas de acusados movimientos.



Fig. 3. Estado actual de los frescos de la cúpula realizados por Antonio González Velázquez y sus hermanos Luis y Alejandro. Fotografía del autor.

En las pechinas se representaron los cuatro Evangelistas, como los pilares que sustentan la Iglesia, siguiendo el mismo tratamiento plástico que las pinturas de la cúpula, que dota a las escenas de movimiento. Lucas y Juan alzan la mirada hacia la cúpula, Marcos lo hace hacia un lado de forma airosa y Mateo se dirige hacia el espectador mediante amplios escorzos.



Fig. 4. Detalle de las pechinas de la iglesia de Santa Bárbara. Fotografía del autor.

En el fatídico incendio de 1907, los frescos, que estuvieron directamente expuestos al foco de calor, debieron sufrir desprendimientos ocasionados por la deshidratación de la cal de las capas preparatorias, así como eflorescencias en superficie. Aunque, tras una revisión llevada a cabo por el arquitecto de la Diócesis de Madrid, Ricardo García Gureta, poco después del suceso, se comprobó que los frescos no habían sufrido grandes daños, por el contrario de lo que se había pensado y descrito en los primeros momentos del incendio. Los deterioros de las pinturas se limitaron a los efectos del humo, con ennegrecimiento de superficies, a excepción de una de las escenas representadas en la cúpula que sufriría daños mayores y requeriría de una intervención más exhaustiva¹¹.

Posteriormente, las pinturas fueron restauradas por Adelaido Polo (García, 2006: 196), centradas en dos acciones fundamentales. Por un lado una actuación más agresiva consistente en repintar y consolidar las partes desprendidas y, por otro lado, limpieza de los depósitos superficiales de hollín, aunque hoy en día resulta imposible identificar las partes restauradas debidas a la mano de Polo debido a la suciedad que cubre las pinturas, pendientes de una futura restauración.

Adelaido Polo fue un pintor y restaurador de frescos excepcional, cuya actividad desarrolló entre finales del siglo XIX y principios del siguiente y que ha pasado prácticamente desapercibido hasta nuestros días. Dejó su impronta artística, dominando la técnica de los fresquistas del siglo XVIII, en numerosas restauraciones de los Reales Sitios de El Escorial, como la Sala de Batallas en el año 1910 (Balao, 2001: 610), o como pintor en la iglesia de los Agustinos de la calle Valverde de Madrid, cuya obra quedó inconclusa por su prematura muerte en octubre de 1911¹².

La restauración de los frescos de la cúpula y pechinas de la iglesia de Santa Bárbara debió de ejecutarse entre 1910 y la primera mitad de 1911, toda vez que el artista se hallaba inmerso en los proyectos del Escorial y de los Agustinos de Madrid. Para dichos años, la linterna y cubiertas del edificio ya estarían completamente reconstruidas, dado que, de lo contrario, las pinturas hubieran quedado desprotegidas y expuestas a los agentes de deterioro del exterior, resultando en vano la presente intervención. Las labores se centrarían, básicamente, en la limpieza de las superficies y en el repinte de pequeños fragmentos desprendidos, tal y como el restaurador ya había llevado a cabo anteriormente en El Escorial. Para ello, Polo poseía una formación y destreza especial, donde dibujo y tonalidad se ajustaba a los fresquistas barrocos pero diferenciando la parte intervenida de la original incorporando su firma a lápiz (Balao, 2009: 67) que hoy día, y debido a su actual estado de conservación, resulta difícil de identificar.

Poco tiempo pasaría hasta que una nueva calamidad se cebara, una vez más, con el conjunto arquitectónico de las Salesas Reales. En 1915 el fuego destruyó el Palacio de Justicia anexo a la iglesia de Santa Bárbara y se relata que “el incendio ha destruido únicamente, en la iglesia, la cúpula de la derecha del templo, colocada sobre la Capilla Reservada. El resto de la iglesia no ha sufrido deterioros”¹³. Dicha capilla se situaba a la

11 *El País*, 21 de julio de 1907, 1.

12 *La Idea*, 26 de octubre de 1911, 3.

13 *La Correspondencia de España: Diario Universal de Noticias*, 5 de mayo de 1915, 2.

derecha del Altar Mayor y se accedía a ella a través de una pequeña puerta abierta directamente al presbiterio. Escasos serían los daños percibidos en esta zona del edificio en comparación con la destrucción, casi total, del resto del conjunto.

Las obras de reconstrucción del nuevo Palacio de Justicia devastado serán encomendadas al arquitecto Joaquín Rojí, que ya había trabajado en la construcción de viviendas de la Plaza de Oriente y en el Palacio de los Marqueses de Amboage en 1915, actual sede de la Embajada de Italia, que le valdrá el Premio de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (Guerra de la Vega, 1990: 66), de estilo neobarroco, misma solución que adoptará en las Salesas Reales.

Posteriormente, cubiertas y cúpula de la iglesia han recibido nuevas intervenciones y restauraciones, como la acometida por Chueca Goitia en 1981, de la cual se conserva numerosa documentación en el Archivo Histórico de la Universidad Politécnica de Madrid¹⁴. Así mismo, en 2001 se redacta un nuevo proyecto para intervenir en la cúpula bajo la dirección de López Coteló¹⁵, cuya finalidad fue la de reparar grietas y fisuras de su estructura e impermeabilizar la cubierta, que estaba sufriendo filtraciones de agua. Cabe señalar que, aunque tanto el exterior como el interior del templo ha sido restaurado en múltiples ocasiones, los frescos afectados de González Velázquez aún esperan a ser intervenidos en un futuro incierto.

Sucesos como éste nos ponen en alerta y nos avisan de que hay que tomar todo tipo de precauciones a la hora de llevar a cabo obras en un bien cultural o conjunto histórico. El manejo de maquinaria y manipulación de materiales inflamables que puedan entrar en combustión debe estar a cargo de personal cualificado para ello. Así mismo, una reacción o respuesta a tiempo ante una incidencia será la clave para evitar consecuencias mayores, y ello se ha visto recientemente en el incendio de Notre Dame de París. En el caso que nos ocupa, la iglesia de Santa Bárbara de Madrid, se vieron afectadas las partes más altas del edificio, como fueron la cúpula, linterna y remate, aunque las consecuencias podrían haber sido mucho mayores de no haber atajado el fuego de inmediato. Una rápida actuación y efectiva coordinación, así como la decisión de evacuar del interior del templo numerosos bienes culturales, resultó fundamental para minimizar los daños que, gracias a la prensa de la época, han sido descritos e ilustrados.

Aunque la cúpula tuvo que ser reconstruida casi en su totalidad por el arquitecto y catedrático Menéndez Valdés siguiendo la unidad de estilo, los frescos del interior, realizados por González Velázquez, tan sólo sufrieron daños superficiales y fueron restaurados por Adelaido Polo. Artista y restaurador poco conocido pero poseedor de una técnica excepcional, tanto en su intervención en la iglesia de Santa Bárbara como en otros edificios anteriores, no sólo dominó la pintura al fresco sino que, además, fue un adelantado a su tiempo, distinguiendo la parte intervenida de la original, incluyendo su firma personal. Y es este conjunto pictórico, los frescos de la cúpula y pechinas, son

14 Véase: <https://ahdb.upm.es/index.php/proyecto-de-restauracion-parcial-de-la-iglesia-de-santa-b-rbara-madrid-alzado-lateral> [Consultada el 27/09/2023].

15 Véase: https://mmn-arquitectos.com/portfolio/3iglesia-sta-barbara_2004/ [Consultada el 27/09/2023].

los que guardan una futura restauración que nos permita contemplar la majestuosidad y grandeza del pincel de González Velázquez, intervenidos levemente por la mano de Polo.

Bibliografía

- Arias Anglés, E. (1999). *Del Neoclasicismo al Impresionismo*. Madrid: Akal.
- Balao González, A. (2001). La Restauración de la Sala de Batallas. En *El Monasterio del Escorial y la pintura: Actas del Simposium* (pp. 605-622). El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Balao González, A. (2009). La restauración de las decoraciones de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En *La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Cuadernos de Restauración de Iberdrola XIV* (pp. 61-73). Madrid: Fundación Iberdrola.
- Belda, C. et al. (1997). *Los Siglos del Barroco*. Madrid: Akal.
- Chueca Goitia, F. (2000). *Historia de la arquitectura occidental VII. Barroco en España*. Madrid: Inversiones Editoriales Dossat.
- García, P. et al. (2006). *Iglesias de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.
- González Amezcqueta, A. (1969). Juan Bautista Lázaro. Arquitectura Neo-Mudéjar Madrileña de los Siglos XIX – XX. *Revista Arquitectura* (125), 40-50.
- Guerra de la Vega, R. (1990). *Guía de Madrid. La Belle Epoque: 1900 – 1920*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Guerra de la Vega, R. (1996). *Guía para visitar las iglesias y conventos del antiguo Madrid*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Madrid.
- Guerra de la Vega, R. (2002). *El Madrid de Carlos III. Guía de arte y arquitectura*. Madrid: Ediciones de Investigación y Docencia.
- Hidalgo Monteagudo, R. (1998). *Iglesias antiguas madrileñas*. Madrid: Ediciones La Librería.
- López Serrano, M. (1985). *Real Sitio de El Pardo*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.
- Madoz, P. (1850). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
- Morales y Marín, J. L. (1994). *Pintura en España. 1750 – 1808*. Madrid: Cátedra.
- Ponz, A. (1776). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo V. Madrid*. Madrid: Joachin Ibarra.
- Prieto González, J. M. (2004). *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*. Madrid: CSIC.
- Revilla, F. y Ramos, R. (2017). *Arquitecturas de Madrid. Barroco y Neoclásico*. Madrid: Ediciones La Librería.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1992). *El Siglo XVIII: entre tradición y academia*. Madrid: Sílex.
- San Antonio Gómez, C. (1998). *El Madrid del 98. Arquitectura para la crisis: 1874 - 1918*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Tovar Martín, V. (2000). *Historia breve de la arquitectura barroca de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico Artístico, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.
- Velasco Zazo, A. (2003). *Recintos sagrados de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.

¿Treinta años sin ópera? Políticas culturales y programas musicales durante el primer peronismo en Bahía Blanca, Argentina (1946-1947)¹

Thirty years without opera? Cultural policies and musical programs during Peronism in Bahía Blanca, Argentina (1946-1947)

MARÍA NOELIA CAUBET  0009-0003-0358-3678
noelia.caubet@uns.edu.ar
Universidad Nacional del Sur, Argentina

Recibido: 30 de junio de 2023 · Aceptado: 25 de octubre de 2023

Resumen

Durante los años del peronismo, el circuito cultural de Bahía Blanca se ampliaba y diversificaba a raíz de la irrupción de nuevas propuestas artísticas promovidas por estructuras estatales cada vez más especializadas en asuntos culturales. Este artículo se centra en un evento particular: el arribo de la compañía lírica del Teatro Argentino de La Plata en 1947 como producto de los diálogos entre la Comisión de Cultura local y el Teatro Argentino de aquella capital. Aunque el consumo de ópera no era, estrictamente, una novedad para el público bahiense, la visita de los artistas platenenses suscitó la configuración de una épica inaugural que, sustentada por el discurso de músicos consagrados de la ciudad, fue difundida activamente por la prensa local.

Palabras clave: Peronismo; Bahía Blanca; Ópera; Estado; Política Cultural

Abstract

During the time of Peronism, the cultural network in Bahía Blanca expanded and diversified as a result of the emergence of new artistic proposals promoted by state structures increasingly specialized in cultural affairs. Despite such widespread cultural offer, this article focuses on a particular event: the arrival of the opera company from Teatro Argentino de La Plata in 1947 as a product of several negotiations between the local Culture Commission and the Argentine Theater from said city. Even though opera consumption was not, strictly speaking, a novelty for Bahía Blanca's audience, this special visit gave rise to an inaugural epic that was actively publicized by the press with support of renowned local musicians.

Keywords: Peronism; Bahía Blanca; Opera; State; Cultural Policy

1 El presente artículo forma parte de una investigación doctoral de mayor alcance titulada *La institucionalización de la música en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca (1928-1959)*, Bahía Blanca, Mimeo [Tesis de doctorado en Historia inédita], Universidad Nacional del Sur, 2022.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Caubet, M. N. (2023). ¿Treinta años sin ópera? Políticas culturales y programas musicales durante el primer peronismo en Bahía Blanca, Argentina (1946-1947). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 199-216.

Al conjugar distintos lenguajes, la puesta en escena de una ópera conlleva movilizar numerosos recursos materiales y humanos que involucran un gran despliegue artístico y técnico. Esta producción demanda un esfuerzo económico considerable que solo puede ser solventado por patrocinadores del ámbito privado o por agencias estatales a partir de determinadas políticas públicas de la cultura.

Ubicada al sudoeste de la provincia de Buenos Aires, Bahía Blanca es una ciudad que, en el año 1947, contaba con un poco más de ciento veinte mil habitantes (Marci- lese, 2015). Pese a que existía un circuito consolidado de instituciones y formaciones dedicadas a la interpretación y la divulgación de la música académica, no abundaban las representaciones operísticas en la programación cultural (Caubet, 2020). Durante el mes de noviembre de 1947 el elenco estable del Teatro Argentino de La Plata realizó una temporada lírica que incluyó la interpretación de “Tosca”, “El barbero de Sevilla” y “Rigoletto”. El anuncio del evento provocó fuertes repercusiones en la prensa local, que señalaba la ausencia de este género por más de treinta años. Sin embargo, durante la década anterior habían actuado distintas compañías que no eran consideradas en las crónicas sobre el devenir musical. Cabe preguntarse, como interrogante, ¿por qué la temporada de 1947 era concebida como un evento inaugural en la vida artística de la ciudad?, ¿qué características distintivas tenía respecto de las anteriores?, ¿cómo se vinculaba con aquellas representaciones que proyectaban a Bahía Blanca como centro de irradiación cultural? Estos espectáculos fueron auspiciados por la dirección del Teatro Argentino y por la Comisión Municipal de Cultura local (CMC), un organismo centralizado que nucleaba y promovía actividades artísticas (López Pascual, 2016). A su vez, se insertaba en el programa de difusión cultural sostenido por las autoridades de la provincia de Buenos Aires, en articulación con los intereses de los agentes locales.

En las últimas décadas, numerosas investigaciones provenientes de distintos campos disciplinares se han ocupado de las relaciones entre música y política en Argentina. Las contribuciones de Omar Corrado (2016a, 2016b, 2014, 2012) han abordado las expresiones sonoras y la producción musical en la vida cultural porteña durante los años peronistas. Sobre este período también ha centrado su atención Sebastián Hildbrand (2019, 2016), quien ha examinado las galas musicales dedicadas a los gremios en el Teatro Colón y las transformaciones que se produjeron en el ámbito de la radiodifusión y la educación a partir de la circulación de un repertorio de “música argentina”.

A partir del análisis exhaustivo de las fuentes conformadas por publicaciones en la prensa y documentos municipales oficiales, el presente artículo tiene como objetivo reconstruir la escena operística de Bahía Blanca hacia mediados de los años cuarenta a partir de una perspectiva microscópica que propone reducir la escala de observación, es decir, realizar una aproximación al “ras del suelo” para explorar un evento singular y articularlo con preguntas y problemas más generales (Barriera, 2002). De este modo, procuramos indagar en torno a tres aristas de estudio. En primer lugar, analizar el diálogo entre ciertos grupos de la sociedad civil y las agencias estatales a partir del diseño de políticas públicas enfocadas en la administración de la cultura. En segundo lugar,

examinar los programas estéticos de las propuestas artísticas y, por último, profundizar en las percepciones que distintos actores sociales tuvieron respecto de las funciones. Para ello, en un primer apartado se exhibe un panorama de la actividad operística de Bahía Blanca durante las primeras décadas del siglo XX haciendo especial hincapié en las principales investigaciones que han presentado un abordaje social del fenómeno artístico en la escala nacional y un número minoritario de trabajos que ha centrado su atención en la escena local. Posteriormente, en un segundo apartado, se reconstruye la visita de la compañía lírica a la ciudad atendiendo a las representaciones sociales configuradas desde los medios de prensa y al entrecruzamiento de factores políticos, económicos y artísticos en la organización del espectáculo. En tercer lugar, se pone el foco en los trabajadores de la ópera para reseñar, brevemente, sus trayectorias e indagar en el rol del Estado como promotor de la profesionalización de las tareas culturales. Por último, se realizan consideraciones finales en las que se plantean las continuidades y rupturas con las temporadas operísticas anteriores en función de la articulación entre las agencias civiles y estatales, los géneros interpretados, el mayor o menor acceso al consumo de la lírica por parte de la población y de la modernización de las propuestas artísticas.

El *dramma in musica* en los escenarios bahienses durante la primera mitad del siglo XX

Desde al menos los primeros años del siglo XX, la ópera concitaba la atención de una parte de la sociedad bahiense que concurría asiduamente a espectáculos de canto lírico ligados a la tradición europea. Como también sucedía en Buenos Aires (Pasolini, 1999), la asistencia a estas presentaciones articulaba distintos propósitos vinculados, por un lado, a la comprensión y el disfrute del género por parte de un público que hacía gala de su refinamiento y educación musical y, por otro, a la configuración de nuevos espacios de sociabilidad en los que participaban tanto las élites locales como los sectores populares ya que, no había ámbitos estrictamente diferenciados para el entretenimiento de los distintos grupos sociales (Agesta, 2005). Tal como sostiene Aníbal Cetrangolo (2015), la clase dominante procuraba instituir parámetros de distinción a partir de la ópera, un objeto que, en realidad, hablaba la lengua de los trabajadores inmigrantes. En este contexto, las élites procuraban afianzar las diferencias sociales a partir de un consumo selecto del repertorio, enfocándose en las producciones alemanas, en detrimento de las italianas. Mientras que las primeras se ligaban a un gusto refinado e intelectualizado propio de las naciones industrializadas, las segundas manifestaban un predominio del sentimiento y las pasiones, asociadas con la supuesta vulgaridad de las clases trabajadoras (Agesta, 2005). Este debate –vinculado a las estéticas románticas del siglo XIX– perdió actualidad durante la siguiente centuria. Como sostiene Josefina Irurzun (2021), la hegemonía del repertorio italiano no fue cuestionada y se mantuvo vigente durante

las primeras décadas del siglo XX. De hecho, predominó en las programaciones locales durante los años treinta y cuarenta, junto con otros géneros menores como las *operettas* y las zarzuelas. Las compañías que actuaron en los teatros Municipal y Rossini durante aquellos años se dedicaron a la interpretación de un repertorio de obras que incluía “La Traviata”, “Cavalleria Rusticana”, “I pagliacci”, “Il trovatore”, “El barbero de Sevilla”, “Tosca”, entre otras.

Dado que Bahía Blanca no disponía de los recursos artísticos para la puesta en escena de óperas íntegras, estos espectáculos eran ofrecidos por compañías de otras latitudes que visitaban la ciudad en sus giras. Los empresarios que las administraban negociaban los *cachets* y las condiciones de actuación con los agentes locales. En general, solían presentar distintas obras durante los días en que permanecían en la ciudad y vendían abonos con entradas para la totalidad de las funciones. De esta manera, se aseguraban una mayor concurrencia de público y un mejor rédito económico.

La temporada brindada durante octubre de 1932 tuvo especial importancia porque, en primer lugar, se trató de una iniciativa de un comité de vecinos pertenecientes a los sectores más encumbrados de la sociedad bahiense. Encabezada por el socialista Agustín de Arrieta, quien ocupaba el cargo de intendente municipal², la comisión estaba compuesta por militares, autoridades consulares, abogados, personas ligadas a la actividad agrícola-ganadera y profesores³, quienes enfatizaban la existencia de un numeroso núcleo de aficionados al género lírico así como la posibilidad de hacer uso del Teatro Municipal, un recinto apropiado para esa clase de manifestaciones⁴. La construcción de redes de relaciones entre individuos con cierto capital social y simbólico, habilitaban capacidades diferenciales para impulsar proyectos particulares y, en algunos casos, intervenir en la dirección del Estado. Aunque de distintas extracciones políticas, todos ellos sostenían un proyecto modernizador que coincidía en la importancia del desarrollo cultural en el progreso de la ciudad y en su avance hacia la “civilización”. En segundo lugar, el evento destacó por el número de obras puestas en escena así como por la trayectoria de los artistas convocados. Entre el 14 y el 23 de octubre se presentaron siete óperas que, en su mayoría, pertenecían al repertorio italiano. Además, se incluyó “Carmen” del compositor francés Georges Bizet y “El Matrero” de Felipe Boero, quien se trasladó a la ciudad para ensayar y dirigir la obra. La selección estética priorizó,

2 Oriundo de Bilbao, Agustín de Arrieta llegó a Argentina con sus padres en 1906. El aprendizaje de la tipografía le permitió insertarse laboralmente en los Talleres Panzini Hnos. de Bahía Blanca. Su activa participación en el Partido Socialista y en el gremio gráfico le valieron el despido de aquella imprenta. Fue entonces cuando fundó y dirigió su propio periódico: *Lucha de Clases* y, posteriormente, *Nuevos Tiempos*. Desde estos medios construyó la plataforma que le permitió iniciar una eficaz carrera política. Preocupado por el acontecer cultural, de Arrieta participaba en las asociaciones locales como el Círculo de la Prensa, la filial local del Colegio Libre de Estudios Superiores, la Liga del Sur, la Asociación Bahiense de Cultura Inglesa y la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia (Cernadas, 2013).

3 Presidido por Agustín de Arrieta, el Comité integraba también a David Ivo Dugur, César Afeltra, Juan Carlos Estévil, Raúl Vianna Rodríguez, Isaac N. Anaya, Enrique Maylin, Fernando De Careaga Echevarría, G.H. Walsh, Carlos Hann, Félix A. Romano, Augusto Guimaraes, Ramón Olaciregui, Francisco Cervini, Florentino Ayestarán, Luis Godio y Prudencio Cornejo. “Tendremos en breve una temporada lírica”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4260, 24 de agosto de 1932, p.5.

4 “Tendremos en breve una temporada lírica”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4260, 24 de agosto de 1932, p.5.

entonces, las tradicionales obras de raíz italiana e incluyó, además, una propuesta del nacionalismo musical que recuperaba melodías folklóricas ligadas al mundo rural y a las figuras del gaucho y el indio (Schwartz-Kates, 1997:465).

La compañía que estaba a cargo de las interpretaciones era dirigida por Aquiles Lietti y reunía a cantantes que se desempeñaban en la escena operística porteña como Elena Venturino, Joaquín Villa, María Rumi, Abele de Ángelis, entre otros. La crítica periodística de la función inicial no fue favorable por considerar que “a pesar de la homogeneidad artística puesta de relieve a través de la versión ofrecida, debió corresponderle un mayor poderío de interpretación dado el plano en el que se hallan colocados las figuras que intervinieron frente a la partitura verdiana”⁵. Los siguientes comentarios destacaron la “discreta corrección artística” de las interpretaciones y fueron sumamente elogiosos con el estreno de “El Matrero”. En esta ocasión señalaron que fue un espectáculo exitoso en el que la sala se hallaba colmada⁶.

Los organizadores habían dispuesto la venta de abonos que incluían la entrada a cuatro funciones a elección por \$30 en la ubicación de la platea. Estas suscripciones eran onerosas y excesivas para los salarios de las clases trabajadoras, sobre todo en una coyuntura de crisis económica y desocupación⁷. Para cerrar la temporada, la compañía ofreció una función popular de “Cavalleria Rusticana” que se vendió a precios más asequibles: las entradas costaban \$1,40 para la ubicación de platea y \$0,55 para la de galería. En definitiva, el programa que se presentó en 1932 fue patrocinado y sostenido por sectores ilustrados ligados al dominio político y económico. Pese a que se establecieron lazos con la administración comunal, en verdad, no existían estructuras burocráticas dedicadas a los asuntos culturales sino que el accionar estatal consistía en el otorgamiento de subsidios o, como en este caso, en la eximición del pago de impuestos y gastos efectuados por parte de la compañía lírica⁸.

¿Una épica inaugural? La organización de la temporada de ópera de 1947

La irrupción del peronismo a mediados de los años cuarenta fue un punto de inflexión en la vida política, social y cultural del país que supuso hondas transformaciones en la estructura estatal y en sus articulaciones con la sociedad civil. Las políticas culturales sostenidas por el gobierno justicialista motorizaron una serie de medidas con carácter distributivo que apuntaron a “democratizar la cultura” promoviendo diferentes manifestaciones entre grupos que habían ocupado lugares subalternos y facilitando los

5 “Con ‘Lucia’ se presentará esta noche la soprano ligera Elena Venturini”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4309, 15 de octubre de 1932, p. 4.

6 “Con éxito estrenose anoche ‘El Matrero’”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4315, p. 6.

7 Empleos como el de peón, capataz, conductor y sereno recibían entre \$140 y \$160 mensuales. Ver: Municipalidad de Bahía Blanca. *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XI, n° 132, diciembre de 1932, p. 3374.

8 Municipalidad de Bahía Blanca. *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XI, n° 130, octubre de 1932, p. 3289.

medios necesarios para quienes pretendieran concretar sus inquietudes artísticas (Leonardi, 2008).

En el plano local, el peronismo había aglutinado distintas fuerzas políticas, entre las cuales destacaban un grupo de dirigentes radicales encuadrados en el forjismo (Marci-lese, 2015). La obra de gobierno de Julio César Avanza como Comisionado Municipal de Bahía Blanca durante 1946 otorgó un fuerte impulso a las actividades culturales y educativas. La creación de la Comisión Municipal de Cultura en mayo de ese año evidenciaba el interés oficial por generar una estructura moderna que estimulara y encauzara las prácticas culturales en la ciudad. Como bien refiere Juliana López Pascual (2016), sus estatutos articulaban el accionar de la población, de los artistas y, sobre todo, del Estado en torno a un concepto de cultura *popular* que debía aportar a la “elevación del nivel espiritual de la población”. La permanencia del ideario nacionalista era evidente en tanto la CMC procuraba “exaltar los valores, nacionales y locales, la formación y difusión de un arte y de una cultura vernáculos y los principios inmutables de la argentinidad”⁹. Reconociendo la labor de la Comisión Municipal de Bellas Artes instaurada en la década anterior, el decreto señalaba la necesidad de instaurar un organismo que atendiera también otras ramas artísticas, como la música y la literatura. Su programa de acción planteaba la realización de una amplia labor de extensión cultural, el otorgamiento de becas de estudio y perfeccionamiento, la organización de concursos anuales, la promoción de los intercambios regionales y el establecimiento de nexos con otras dependencias oficiales similares. En la Comisión confluyeron individuos que simpatizaban con distintas opciones del arco político como el sindicalismo, el conservadurismo y el ex-forjismo¹⁰. Estaba integrada por artistas, periodistas y otros agentes del campo cultural local, entre los que se contaba el músico Alberto Savioli quien se desempeñó como vocal en los años iniciales¹¹. Los miembros se dividían a su vez en comisiones asesoras organizadas por distintas disciplinas: Artes Plásticas, Letras y Música. Esta última estaba constituida por Luis Bilotti, Julio A. Paganotto, Serrano Vivanco, Luis Jorge Battolla, Celia Radaglia de Avanza y Elba Ducós¹². Según Juliana López Pascual (2016), las prácticas que tuvieron mayor desarrollo fueron aquellas vinculadas con las artes visuales, debido a la fuerte presencia de los artistas plásticos en la entidad y al mayor grado de institucionalización

9 Municipalidad de Bahía Blanca. “Decreto de creación de la Comisión Municipal de Cultura”. Bahía Blanca, 6 de mayo de 1946. Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca. *Archivo 170*. 8 de julio de 1958, p. 2.

10 Sus primeros miembros fueron Roberto J. C. Volpe (Presidente), Miguel Ángel Torres Fernández (Secretario), Juan Ipucha (Secretario Administrativo), Saverio Caló, Francisco Estrella Gutiérrez, Manuel Mayer Méndez, Adriano Pilla-do, Domingo Pronsato y Antonio Puga Sabaté (vocales). Durante los cinco años de su desempeño, fueron integrantes de la comisión directiva, alternativamente: Eugenio Álvarez Santos, José Aralda, Luis Reims, Alberto Savioli, Horacio Turio, Juan Montagnini, Arnaldo Collina Zuntini, Ernesto P. Corti e Ismael Bevilacqua (López Pascual, 2016).

11 Según el artículo 6 del decreto de creación, la CMC estaba compuesta por un presidente elegido por el Departamento Ejecutivo con acuerdo del Honorable Concejo Deliberante, por un secretario y por tres vocales seleccionados por aquel Departamento. Todos ellos permanecían en sus funciones por un período de dos años y su actuación era considerada una carga pública. Municipalidad de Bahía Blanca. “Decreto de creación de la Comisión Municipal de Cultura”. Bahía Blanca, 6 de mayo de 1946. Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca. *Archivo 170*. 8 de julio de 1958, p. 4.

12 Comisión Municipal de Cultura. *Actas de reuniones*. Bahía Blanca, Libro I, 15 de julio de 1946, folio 2 y 6 de agosto de 1946, folio 3.

que tuvo el área. No obstante, la CMC consideró, igualmente, la realización de distintos proyectos musicales. Por un lado, tuvo notable relevancia la propuesta de creación de un Conservatorio y una Orquesta Municipal que, aunque no perduraron, coadyuvaron a la formalización de este tipo de prácticas y consumos. Por otro, se realizaron numerosos conciertos fono-eléctricos con grabaciones orquestales al aire libre en el estadio del Club Estudiantes, conferencias a cargo de musicólogos locales, espectáculos de folklore popular en distintos barrios de la ciudad y audiciones de artistas que estaban de gira por la provincia y el país. A su vez, se entablaron sólidos lazos con la dirigencia del Teatro Argentino de La Plata, encabezada desde 1946 por Horacio González Alisedo. De este modo, el accionar de la dependencia municipal procuraba articularse con las políticas culturales provinciales.

En enero de 1947 el mandatario se trasladó a Bahía Blanca para mantener una reunión con los miembros de la CMC a fin de intercambiar ideas acerca de la programación de las actividades culturales de aquel año en el marco de una política pública de difusión artística en los centros urbanos provinciales. En una entrevista sostenida con *El Atlántico*, González Alisedo mencionaba la necesidad de “combatir toda forma antipopular de la cultura, en lo que se refiere especialmente al acceso de la masa, a las distintas manifestaciones del arte, concepto en el que se basaba esencialmente, la formulación de un programa que tuviera los más amplios alcances”¹³. Para llevar adelante este proyecto, González Alisedo y sus asesores evaluaron las características que detentaba Bahía Blanca respecto de sus actividades culturales y pautaron la actuación del Coro Estable del Teatro Argentino durante el mes siguiente. A esta presentación le siguió la del Cuarteto Vocal de la misma institución para las celebraciones del 25 de mayo y la del Coro Universitario de La Plata en octubre¹⁴.

La posible inclusión de una temporada de ópera italiana durante el mes de noviembre aglutinaba la popularidad de las melodías líricas ligadas a los grandes grupos inmigratorios procedentes de aquel país europeo con la tradición “cultura” sostenida e impulsada por la administración provincial (Leonardi, 2015). De hecho, este programa musical fue seleccionado posteriormente para las funciones dedicadas a los gremios en el Teatro Colón de Buenos Aires desde 1949. De acuerdo con Sebastián Hildbrand (2019), dos tercios de las obras representadas fueron cantadas en italiano, entre ellas, “La Bohème” de Giacomo Puccini, “El Trovador” y “La Traviata” de Giuseppe Verdi y “Cavallería Rusticana” de Pietro Mascagni.

Desde el mes de octubre de 1947, la prensa local comenzó a hacer alusión a la probable visita del elenco del Teatro Argentino de La Plata con el auspicio de la Comisión Municipal de Cultura. Con motivo de este acontecimiento, el diario *El Atlántico* convocó al violinista y docente Alberto Savioli para conocer su opinión acerca de la presenta-

13 “Se propenderá a un amplio intercambio artístico”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n°9227, 22 de enero de 1947, p.10.

14 “Actuación del coro universitario de La Plata en B. Blanca”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9368, 10 junio de 1947, p. 4.

ción de la compañía y sus percepciones sobre el público bahiense¹⁵. El músico se refirió al evento con estas palabras:

Es magnífico desde todo punto de vista, el hecho de que nuestro público tenga oportunidad de presenciar un espectáculo de tanta jerarquía como lo es la ópera [...] Hace casi treinta años que Bahía Blanca no tiene oportunidad de ver un espectáculo similar, de manera que [el público] habrá de responder sin dudas a esta magnífica ocasión [...] Estoy perfectamente identificado con el Coronel Mercante. Creo que la labor de la Comisión de Cultura se ha intensificado enormemente en los últimos años. Y diré más: la recuperación nacional que el primer magistrado solicita en todo momento, resultará de gran beneficio para el arte y el artista nacional¹⁶.

De esta forma, Savioli se identificaba con el proyecto mercantista y encomiaba la labor de la CMC. Esta publicación sembraba la idea de la ausencia de ópera en la ciudad por más de dos décadas y fue recuperada tanto por *El Atlántico* como por el diario *La Nueva Provincia* y otros medios¹⁷. En el relato sobre el devenir de la actividad musical de la ciudad se omitía la actuación de las compañías previas para destacar el carácter inaugural del ciclo a cargo del elenco platense. Así, el tópico fundacional formaba parte del discurso afín a los sectores peronistas y constituía una estrategia de legitimación de las políticas culturales estatales. Lo novedoso de esta propuesta radicaba en dos factores que la distinguían de las anteriores. Por un lado, la visita del conjunto lírico del Teatro Argentino se insertaba en un proyecto provincial que buscaba integrar simbólicamente a la población extendiendo el consumo de la “cultura legítima” a una mayor cantidad de público con el propósito de jerarquizar sus gustos estéticos¹⁸. La presentación formaba parte de un programa con pretensión de sistematicidad que procuraba generar un mayor acceso a los bienes culturales por parte del pueblo y descentralizar su consumo, llevando los espectáculos al interior del país (Cadús, 2015). Por otro lado, la compañía lírica del Teatro Argentino estaba integrada por un cuerpo de artistas y técnicos especializados que se desempeñaban profesionalmente en la actividad. De este modo, brindaban representaciones jerarquizadas que no solo destacaban por la actuación de las *prima donna* y los cantantes principales sino que también se diferenciaban de otros elencos por su especial énfasis en el vestuario, el maquillaje, la escenografía y la ilu-

15 Alberto Savioli era un músico porteño que había estudiado en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, obteniendo los títulos de concertista de violín, piano, director de orquesta y composición. Se trasladó a Bahía Blanca en los años veinte para hacerse cargo de la sucursal del mencionado conservatorio capitalino y, posteriormente, estableció por su cuenta la Escuela Superior de Música. Busanich, Celia A. “Recordando a un eminente maestro. A ocho años de su desaparición” Alberto Savioli. Bahía Blanca, Archivo del diario *La Nueva Provincia*, 31 de octubre de 1982.

16 “Después de treinta años ópera en B. Bca. Para referirse a ello nos habla el maestro Savioli”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9485, p. 3.

17 “Grandes figuras del arte lírico forman el elenco que brindará la temporada de ópera”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9510, 29 de octubre de 1947, p. 3; “Se despiden hoy el elenco del T. Argentino”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año L, n°17.576, 13 de noviembre de 1947, p. 6; “Con Tosca a ofrecerse hoy, se inicia en Bahía Blanca una extraordinaria temporada de ópera”, *Democracia*. Bahía Blanca, año XVIII, n°4417, 8 de noviembre de 1947, p. 4.

18 Fiorucci (2008) sostiene que no se trató de un proceso aislado sino que la ampliación de la burocracia cultural coincidió con un clima de época compartido por varios países.

minación. Estas características pretendían asimilar a este espectáculo con los que se realizaban en La Plata y en Buenos Aires¹⁹.

La organización de la temporada operística en Bahía Blanca presentó algunas dificultades vinculadas a los elevados costos que acarrearaba y a los riesgos de carácter económico que conllevaba para la CMC. Se resolvió, entonces, solicitar al Ministro de Hacienda, Economía y Previsión de la provincia un subsidio de \$8.000 para suplementar los ingresos que se obtendrían por medio de la venta de abonos para las funciones de “Tosca”, “El barbero de Sevilla” y “Rigoletto”. Los precios para las tres óperas se fijaron en \$15 para la platea, \$75 para el palco bajo para cuatro personas y \$60 para el palco alto para cuatro personas. También existía la posibilidad de asistir a cada espectáculo por separado –fuera de abono– pagando individualmente las entradas²⁰. Así, quienes no quisieran ver todas las obras o no pudieran afrontar el gasto del pago completo, podían acceder a las funciones por un menor precio e incluso en sectores de la sala más periféricos, como la tertulia por \$2 y la galería por \$1. Estas últimas tarifas se asemejaban a las estipuladas para otros conciertos brindados en aquel año, como los del pianista ruso Jascha Rein o el italiano Marcello Boasso²¹.

Según lo acordado entre la CMC y González Alisedo, debían obtenerse por medio de las entradas entre \$10.000 y \$12.000 pesos que cubrirían parte de los gastos generales, que se estimaban entre \$15.000 y \$18.000. La ópera generaba un déficit financiero a la CMC, que iba a ser saldado con el subsidio solicitado al Ministerio de Hacienda, Economía y Previsión. Sin embargo, las actas de la comisión atestiguan que los gastos se habían excedido en gran porcentaje respecto de lo pactado previamente y, para aliviar este incremento, el director del Teatro Argentino había propuesto reducir el número de integrantes del elenco para poder concretar la temporada²². Su accionar se sustentaba en la idea de que “el acervo cultural que encumbra a los pueblos no admite el lucro ni el cálculo. Si los espectáculos son necesarios para la cultura de la población, y si hay una forma de ofrecerlos de verdadera jerarquía, así debe procederse aunque el interés material no lo aconseje. El Estado no puede lucrar sobre la cultura de los pueblos.”²³. Esta perspectiva era compartida por la prensa local, que celebraba el esfuerzo económico y destacaba la significación cultural de las funciones de ópera en una ciudad que, sin la intervención oficial, estaba privada de asistir a tales manifestaciones artísticas²⁴.

19 “El tenor Marcos Cubas es una gran figura del elenco de la compañía de ópera de La Plata”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9514, 3 de noviembre de 1947, p. 8.

20 Fuera de abono las tarifas eran: \$6 para platea \$30 para palco bajo, \$25 para palco alto, \$2 para tertulia y \$1 para galería.

21 Para Jascha Rein, las plateas delanteras se cobraban \$3, otras filas \$2 y la tertulia \$1.5. Para Marcello Boasso, el “Príncipe Kalender”, la platea se vendía en \$1.5.

22 Comisión Municipal de Cultura. *Actas de las reuniones*. Bahía Blanca, reunión 28, 18 de noviembre de 1947.

23 “Con una temporada de ópera de jerarquía excepcional Bahía Blanca reafirma su categoría de gran ciudad”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9517, 6 de noviembre de 1947, p. 5.

24 “Finalizó con éxito ayer la temporada de ópera en el Teatro Municipal” *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año L, n° 17577, 14 de noviembre, p. 9.

Finalmente, se verificó un descubierto de más de \$5.000 y este perjuicio económico coincidió con la renuncia de Roberto Volpe –quien presidía la CMC– y de todos sus miembros. La ausencia de actas durante este período no posibilita profundizar en los detalles de esta dimisión masiva²⁵, pero las publicaciones de la prensa periódica dejaron ver que se mantuvieron los integrantes de la comisión, con la excepción de su presidente, que renunció en estos términos:

[Estoy convencido de] que alguna interferencia actúa desde la sombra, interesada en alejarme de la presidencia de la Comisión de Cultura que he venido desempeñando con vocación y entusiasmo. El hecho resulta por demás sugestivo, en momentos que la comisión realiza bajo mi presidencia una activa labor, que por sus proyecciones está en el comentario de toda la ciudad y cuando se dispone a ponerla en contacto con las más altas manifestaciones artísticas, siguiendo la orientación y aprovechando las facilidades que para el desarrollo de la acción cultural presta el gobierno del general Perón. Hay gentes que no hacen ni dejan hacer. Serios inconvenientes que hemos tenido desde hace un tiempo, me avisaron que algún tierno enamorado de la vacante rondaba esferas oficiales, mendigando apadrinamiento. Los cargos no honran a las personas, son las personas quienes deben honrar a los cargos. ¡Triste papel para el sustituto, que de semejantes medios se vale para reemplazarme! ¡Flaco favor a la unidad peronista hace el funcionario que estas miserias estimula y apaña!²⁶.

De acuerdo con las declaraciones difundidas por *La Nueva Provincia*, disputas internas habían ocasionado el alejamiento de Volpe de la dependencia. A continuación, fue nombrado Eugenio Álvarez Santos como presidente y Juan Tomás Ipucha como secretario administrativo, quienes insistieron con el pedido de subsidio a Miguel López Francés –a cargo del Ministerio de Hacienda provincial– el cual fue concedido en el mes de diciembre por medio del decreto n° 45.703²⁷.

El evento operístico constituía, entonces, un acontecimiento significativo en la vida bahiense puesto que, reintroducía el género en la agenda artística, generaba un clivaje en la dirigencia política local y, además, reafirmaba las pretensiones de la ciudad de convertirse en el centro de cultura del sur argentino. La elección de Bahía Blanca como la primera localidad para presentar las galas líricas fuera de la capital provincial había intensificado aquellos discursos sostenidos por los miembros de la CMC y parte de la ciudadanía que procuraban consolidar una representación de la ciudad como un nodo de irradiación cultural para la región sureña del país. Esta concepción tenía una enorme potencia movilizadora que promovió numerosos proyectos geopolíticos de provincialización en los que Bahía Blanca era pensada como un centro político y administrativo (López Pascual, 2016). En este marco, la dimensión cultural era una de las claves

25 Creemos que este accionar se explica a partir de conflictos previos, ya que toda la CMC había presentado su renuncia al Comisionado Municipal el 1 de octubre de 1947. Municipalidad de Bahía Blanca. *Resolución Municipal- Rechazo de renuncia de miembros CMC*. Bahía Blanca, 1 de octubre de 1947.

26 “Renunció el Presidente de la Comisión M. de Cultura, Dr. R. Volpe”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca,

27 Ministerio de Hacienda, Economía y Previsión de la provincia de Buenos Aires. *Expediente letra b n° 181.149. Decreto n°45.703*. La Plata, 5 de diciembre de 1947.

en la articulación de la localidad con la región austral, en la que Bahía Blanca buscaba consagrarse como rectora y líder cultural. Refiriéndose a la magnitud de la empresa y al movimiento que implicaba el traslado de los artistas, el cuerpo técnico y la escenografía, *El Atlántico* sostenía que “Bahía [...] ha de responder con creces a ese esfuerzo. Ciudad culta, centro creador y divulgador de las inquietudes del espíritu, sólo necesita que le den oportunidad de espectáculos de tal jerarquía.”²⁸

La CMC se había ocupado de organizar la propaganda por medio de la difusión de carteles, afiches, en los diarios y en las radios. En estas últimas se programaron audiciones y conferencias referidas a la ópera y se transmitió en vivo la primera función de “Tosca”, a fin de llegar a un número mayor de personas y de promocionar el espectáculo. La gran afluencia de espectadores era destacada por los miembros de la comisión, quienes en actas afirmaron que la temporada se había cumplido con un señalado éxito de público y que la recaudación había superado los cálculos previstos²⁹.



Figura 1. Sala del Teatro Municipal durante la primera función de “Tosca”³⁰.

Asimismo, los diarios señalaban que las funciones se habían realizado con las salas colmadas desde sus inicios y que a la gran cantidad de suscripciones vendidas se añadió la creciente demanda de localidades para las presentaciones fuera de abono³¹. Con motivo de la última presentación de la compañía, *La Nueva Provincia* se refería al éxito que había obtenido en la ciudad:

28 “Con una temporada de ópera de jerarquía excepcional Bahía Blanca reafirma su categoría de gran ciudad”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9517, 6 de noviembre de 1947, p. 5.

29 Comisión Municipal de Cultura. *Actas de las reuniones*. Bahía Blanca, reunión 28, 18 de noviembre de 1947.

30 “Se inició anoche en el T. Municipal, con éxito la temporada de ópera”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año L, n° 17.572, 9 de noviembre de 1947, p. 12.

31 Con “Rigoletto” finaliza hoy la brillante temporada de ópera del Teatro Municipal”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9524, 13 de noviembre de 1947, p. 5.

Esa reacción, ratificada en todas las funciones realizadas en el Teatro Municipal a salas llenas, permitió al mismo tiempo el juzgamiento de valores ponderables de la lírica, figuras que a través de la distancia eran conocidas entre nosotros, pero sin que ese conocimiento llegara a penetrar íntimamente en el concepto de nuestro público, por falta de espectáculos de ópera. Hoy, los valores del Teatro Argentino de La Plata han consagrado en Bahía Blanca sus méritos y han logrado plantar la semilla para que la ópera, costosa, pero magnífica en todos sus detalles, pueda contar en lo sucesivo con un nuevo escenario donde manifestarse artísticamente³².

Atentos al significativo costo económico que implicaban las presentaciones pero sembrando la posibilidad de que este tipo de eventos se repitieran en el futuro, los diarios no sólo resaltaron la actuación del elenco lírico sino también el carácter selecto y reflexivo del público bahiense y su calidez al ovacionar las interpretaciones.

“El ejército anónimo”: una mirada sobre los trabajadores de la ópera

Desde su cargo como director del Teatro Argentino³³, González Alisedo había emprendido una reforma importante respecto del personal artístico y técnico que allí se desempeñaba. De acuerdo con Eugenia Cadús (2015), durante su gestión se crearon las secciones de sastrería, utilería, maquinaria, zapatería, electricidad, calderas y se reforzó el área de escenografía que, hasta ese momento, contaba con un solo trabajador. A su vez, se conformaron la Orquesta Estable, el Cuerpo de Baile y, para la temporada 1946/1947, fueron contratados cantantes argentinos y extranjeros que tenían una consagrada trayectoria en el mundo lírico. Estas transformaciones tuvieron como objetivo organizar un equipo profesionalizado con las condiciones necesarias para efectuar los espectáculos en el interior de la provincia de Buenos Aires. El objetivo consistía en “acercar todo lo que signifique alimento espiritual, abrir las puertas que hasta ahora permanecieron cerradas. Salir de las capitales y democratizar los vehículos de cultura.”³⁴. Las políticas públicas de la cultura de la gestión peronista pretendían ser federales y promocionar todas las riquezas culturales que formaban parte del patrimonio nacional y provincial (Leonardi, 2008). El imperativo de que todas las presentaciones se cumplieran con el mismo nivel que las que se hacían en Capital Federal y en La Plata era frecuentemente destacado por González Alisedo en sus declaraciones. Por este motivo, se habían remitido a Bahía Blanca dos vagones con vestuario, escenografía, luces y se trasladaron 115 personas, entre artistas, coristas, profesores, maquilladores, maquinistas, escenógrafos y peluqueros. Sobre los cantantes que interpretaban a los personajes principales se

32 “Se despide hoy el elenco del T. Argentino”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año L, n°17.576, 13 de noviembre de 1947, p. 6.

33 Había asumido como interventor en 1946 y fue ratificado como director al año siguiente (Cadús, 2015:88)

34 “Con una temporada de ópera de jerarquía excepcional Bahía Blanca reafirma su categoría de gran ciudad”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9517, 6 de noviembre de 1947, p. 5.

publicaban numerosas reseñas que aludían a sus trayectorias, a su vinculación con el Teatro Argentino y a los papeles que interpretaban en cada ocasión. Los elencos estaban conformados de la siguiente manera:

FECHA	ÓPERA	AUTOR	ORIGEN	REPARTO	DIRECTOR Y RÉGISEUR
8/11/1947 y 11/11/1947	Tosca	Giacomo Puccini	Italia	Iris Ferriani, Marcos Cubas, Manuel Abad, Joaquín Alsina, Domingo D'Angelo, Héctor del Pra, Silvano Breda, Roberto Villamayor, Antonieta de Lencinas.	Enrique Siveri.
9/11/1947 y 13/11/1947	Rigoletto	Giuseppe Verdi	Italia	Joaquín Villa, Marcos Cubas, Blanca Baigorri, Joaquín Alsina, Domingo D'Angelo, Ermelina Rodríguez, Antonieta de Lencinas, Delma de Rosa, Silvano Breda, Dino Orlandini, Roberto Villamayor, Francisco Peroncini, Nelly Boero.	Enrique Siveri, Enrique Sartori.
10/11/1947 y 12/11/1947	Il barbiere di Siviglia	Gioachino Rossini	Italia	Blanca Baigorri, Ermelina Rodríguez, Roberto Maggiolo, Joaquín Villa, Joaquín Alsina, Domingo D'Angelo, Silvano Breda, Dino Orlandini.	Enrique Siveri.

Tabla 1. Fechas, programas y elenco de la temporada operística. Elaboración propia.

La mayor parte de los solistas se habían desempeñado en el Teatro Colón y habían realizado giras por países de Europa, Sudamérica y por Estados Unidos. La crítica periodística realizó comentarios favorables sobre sus actuaciones, señalando las interpretaciones mejor logradas y aquellas que podrían haberse realizado con mayor ajuste. Además de referirse a los recorridos profesionales de los cantantes, *El Atlántico* se destacó por exhibir el trabajo del “ejército anónimo”, es decir, de todas aquellas personas que, aunque no aparecían en escena, eran elementos indispensables para el correcto desarrollo de la temporada operística³⁵. De esta manera, el diario se diferenciaba de otras publicaciones al visibilizar a “los que detrás de las bambalinas prestan una colaboración tan silenciosa como eficaz. Ignorados del público, por lo anónimo de la tarea, no saben ellos del estímulo del aplauso, ni del halago de la palabra de reconocimiento que se merecen, y que nosotros se la tributamos con estas breves referencias.”³⁶. Esta atención diferencial hacia la clase trabajadora alineaba a *El Atlántico* con los principios sostenidos por la nueva fuerza política. De hecho, el diario era propiedad de la organización ALEA, estrechamente vinculada con Domingo Mercante, y estaba dirigido por José Aralda, un ex-integrante del forjismo bahiense que se había integrado al peronismo en funciones

35 El epíteto militar surgió del epígrafe publicado en *El Atlántico*: “Un ejército anónimo y cuya colaboración es valiosa se mueve detrás de bambalinas”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9523, 12 de noviembre de 1947, p. 5.

36 “El Atlántico sigue mostrando el esfuerzo de los colaboradores anónimos de la Compañía de Ópera”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9524, 13 de noviembre de 1947, p. 5.

claves de la administración provincial (Marcilese, 2013:207). Así, *El Atlántico* divulgaba notas sobre la labor que se llevaba a cabo en cada una de las secciones, reseñaba las trayectorias de los jefes de área y difundía fotografías de los diferentes grupos de tareas. En la siguiente imagen se puede observar al grupo de operarios que trabajaron en el montaje del decorado para “Tosca”.

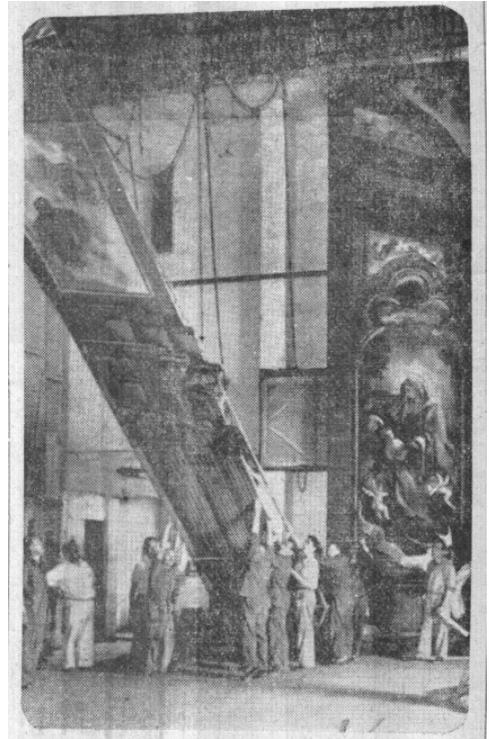


Figura 2. Montaje de los decorados en el Teatro Municipal de Bahía Blanca³⁷.

Esta propuesta escenográfica había llamado la atención de los bahienses por su magnificencia ya que medía cerca de nueve metros de altura y se había comenzado a armar una semana antes del debut de la compañía. Andrés Scotti, el jefe de maquinistas, se refería a los cambios acontecidos durante la dirección de González Alisedo a partir de la adquisición de nuevo material y la introducción de mejoras técnicas y mecánicas que eran acompañadas por una mayor disciplina en el ambiente laboral y formativo, ya que existía una Escuela de Maquinistas en la que los jóvenes eran instruidos en el oficio.

37 “El tenor Marcos Cubas es una gran figura del elenco de la compañía de ópera de La Plata”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n°9514, 3 de noviembre de 1947, p. 8.

SECCIÓN	JEFE/A	COLABORADORES/AS
Peluquería y Maquillaje	Pedro Marcial Magnoni	Ángel Lagioiosa, Gladys Maíz, Nélica Arancibia.
Sastrería	Concepción Munté	Albertina G. de Aguirre, Julia Elizondo, Rodolfo Manziotti y Aníbal Ferreyra.
Maquinaria	Andrés Scotti	Juan Lellia, Emilio Galli, Raúl Gubia, José L. Carrillo, Juan Duca, Ricardo Reschini, Alfredo Lella.
Utilería	Félix Viegas	¿?
Escenografía	A. Oteui	¿?
Iluminación	Armando Saladino	C. Hernández, Juan Baroar, P. Soria, C. Aprile, N. Militano, R. Sevilé.

Tabla 2. Miembros de cada sección de trabajo. Elaboración propia.

El mayor grado de institucionalización cultural llevada a cabo por el gobierno provincial y la creciente especialización de los trabajadores coadyuvaron a la conformación en febrero de 1948 de una entidad gremial que integró a los cuerpos estables del Teatro Argentino (Cadús, 2015). Las redes de relaciones que surgieron de la labor conjunta en aquel coliseo se vuelven un ángulo de observación pertinente para indagar en las formas de profesionalización de la tarea cultural en una coyuntura de afianzamiento del rol del Estado como promotor de las actividades artísticas.

Consideraciones finales

Aunque el consumo de ópera no era, estrictamente, una novedad para el público bahiense, la temporada ofrecida por el Teatro Argentino suscitó la configuración de una época inaugural que, sustentada por el discurso de músicos consagrados de la ciudad, fue difundida activamente por la prensa local. Estos espectáculos dieron cuenta de la existencia de permanencias y cambios respecto de las propuestas previas. Entre las primeras, destacamos la vigencia del *dramma per musica* italiano que, aunque transitaba una etapa de remanencia frente a otras estéticas vanguardistas, continuaba formando parte de los programas musicales auspiciados por la administración peronista. Sin distanciarse de los preceptos de la “alta cultura”, el género seguía convocando a un público extenso.

Las innovaciones se vincularon, principalmente, con los efectos del proceso de expansión y complejización del Estado como actor histórico moderno y modernizador, que comenzó a ocuparse de actividades que, hasta el momento, habían sido desarrolladas por privados. Aunque no estuvo exento de tensiones y redefiniciones, el programa

dedicado a la difusión artística contemplaba el diseño de políticas con un grado mayor de sistematicidad e impulsaba la interlocución entre las distintas escalas estatales. Así, la temporada lírica fue producto de la confluencia del proyecto cultural provincial con los intereses de los agentes locales, nucleados en la Comisión Municipal de Cultura.

La presentación de la compañía planteaba, a su vez, una ampliación en las posibilidades de consumo musical: por un lado, instaló un género que era poco frecuentado por los bahienses. De hecho, es posible que los espectadores no hubieran presenciado una puesta en escena con las características artísticas y técnicas que asumió la propuesta platense. Por otro lado, estas funciones promovían la apertura hacia grupos sociales que usualmente habían sido marginados de los circuitos de la “alta cultura”. Pese a que no puede determinarse la participación concreta de amplios sectores populares, se puede afirmar que, en la organización de la temporada, se desplegaron una serie de estrategias tendientes a posibilitar un mayor acceso al consumo de la ópera: entre ellas, la flexibilización del abono que permitía comprar cada entrada por separado sin el compromiso de pagar por el ciclo completo y el establecimiento de precios más accesibles para las ubicaciones menos centrales. A su vez, los medios de comunicación coadyuvaron a difundir el evento a través de transmisiones radiales y de la frecuente publicación en la prensa de sucesivas notas referidas al mundo de la ópera.

Bibliografía

- Agesta, M.^a de las N. (2005). Disonancias críticas en la ópera bahiense. La construcción de una representación de clase en la crítica musical (1910). En Ribas, Diana I. (coord.). *Jornadas de Hum.H.A, La crisis de la representación* (pp. 1-13). Bahía Blanca: Área de Historia del Arte del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur.
- Caubet, María Noelia (2020). “Civilizar el oído. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)”. *Estudios del ISHIR*. Red ISHIR/ CONICET, Rosario, vol. 10, pp. 1-27.
- Barriera, D. (Comp.). (2002). *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia: Prohistoria.
- Cadús, M.^a E. (2015). El Teatro Argentino de La Plata. En Leonardi, Yanina (Dir.). *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires* (pp. 81-107). La Plata: Instituto Cultural de la Prov. de Bs As. Archivo Histórico de la Prov. de Bs As.
- Cernadas, M. (2013). Cuando los socialistas gobernaron Bahía Blanca: la intendencia de Agustín de Arrieta (1932-1935) y el desafío de transformar la cultura política «criolla». *Estudios Sociales*. Santa Fe, 44 (1), 101-122.
- Cetrángolo, A. (2015). *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Corrado, O. (2016a). Para el tránsito a la inmortalidad: la Sinfonía 'In Memoriam' (1953) de Luis Milici. *Revista Argentina de Musicología* (15-16). Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 279-320.
- Corrado, O. (2016b). "Los sonidos del 45. Música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo". *Revista del Instituto Superior de Música*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral(16), 9-61.
- Corrado, O. (2014). Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) Vidala. *Música e Investigación* (21). Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 19-54.
- Corrado, O. (2012). "Honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año-Sanmartiniano (Argentina, 1950). En Volpe, M. Alice. *Teoria, crítica e música na atualidade* (pp. 91-115). Rio de Janeiro: Escola de Música UFRJ.
- Fiorucci, Fl. (2008). La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado. *Latin American Studies Center Working Paper* (20). The University of Maryland College Park, 1-35. [Disponible en [http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCseries/WP20\(FlaviaFiorucci\).pdf](http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCseries/WP20(FlaviaFiorucci).pdf)].
- Hildbrand, S. (2019). "Todos unidos triunfaremos...". La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo. En Corrado, Omar (Comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. (pp. 273-310). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Hildbrand, S. (2016). Con fuerza de ley. Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946-1955). *Revista del ISM* (16), Universidad Nacional del Litoral, 62-83.
- Irurzun, J. (2021). *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Leonardi, Y. (2015). Una planificación cultural para el territorio bonaerense (1946-1955). En *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires* (pp. 9-33). La Plata: Instituto Cultural de la Prov. de Bs As. Archivo Histórico de la Prov de Bs As.
- Leonardi, Y. (2008). Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales. En *I Congreso de Estudios sobre el Peronismo*, Red de Estudios sobre el Peronismo, ISSN 1852-0731. [Recuperado de <http://redesperonismo.org/articulo/teatro-y-propaganda-durante-el-primer-gobierno-peronista-la-difusion-de-los-imaginarios-sociales/>].
- López Pascual, J. (2016). *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria.
- Marcilese, J. (2015). *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía, 1945-1955*. Bahía Blanca: EdiUNS.

Marcilese, J. (2013). Tensiones y conflictos en la prensa bahiense durante el primer peronismo. En Cernadas, Mabel y Patricia Orbe. *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX* (pp. 191-224). Bahía Blanca: EdiUNS.

Schwartz-Kates, D. (1997). *The gauchesco tradition as a source of national identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. Austin, University of Texas at Austin ProQuest Dissertations Publishing. [Disponible en: <https://www.proquest.com/openview/3374ce0c9f07614147e74109b480b90a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>].

Edificios de mercado fluvial en el Caribe colombiano, análisis y restitución gráfica

River Market Buildings in the Colombian Caribbean, Analysis and Graphical Restitution

MASSIMO LESERRI¹  0000-0002-7153-0290

ANDREA NIAMPIRA DAZA²  0000-0001-5734-6115

MERWAN CHAVERRA SUÁREZ²  0000-0001-7450-3442

GABRIELE ROSSI¹  0000-0003-2425-6476

york.niampira@upb.edu.co

1. Politecnico di Bari, Italia

2. Universidad Pontificia Bolivariana Seccional Montería, Colombia

Recibido: 16 de octubre de 2023 · Aceptado: 9 de noviembre de 2023

Resumen

La arquitectura a borde de río presenta características de configuración formal correspondientes a las dinámicas urbanas de puerto. Este artículo muestra un recorrido del planteamiento de edificios de mercado centrándose en parte de la historia del comercio marítimo y fluvial del Caribe colombiano, a través del análisis de edificaciones ubicadas a borde de río. Como resultado, se muestran aparte la resolución gráfica de cuatro edificios declarados bien de interés cultural a los cuales se les realiza un análisis taxonómico de elementos arquitectónicos presentes en los casos de estudio. El trabajo espera aportar conocimiento a la valoración arquitectónica de los edificios patrimoniales declarados, contribuyendo a su conservación y a la toma de decisiones para posteriores intervenciones.

Palabras clave: Patrimonio cultural, edificios de mercado, arquitectura fluvial, Caribe colombiano, levantamiento arquitectónico.

Abstract

The riverside architecture has a formal configuration featuring corresponding with urban dynamics in port cities. This paper presents an approach to market design buildings focusing on the part of the history of maritime and fluvial trade in the Colombian Caribbean, through analysis of some market buildings located at the river's edge. As a result, sections it shows parts of the graphical drawing restitution made in heritage buildings to which ones carry out a taxonomic analysis of architectural elements in the study cases. This work expects to contribute knowledge to the architectural valuation of these heritage buildings, to enhance their preservation and decision-making for further building project interventions.

Keywords: Cultural heritage, market buildings, riverside architecture, colombian Caribbean, architectural survey.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Leserri, M., Niampira Daza, A., Chaverra Suárez, M., y Rossi, G. (2023). Edificios de mercado fluvial en el Caribe colombiano, análisis y restitución gráfica. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 54: 217-235.

Introducción

Los primeros asentamientos urbanos nacieron a partir de necesidades comerciales (Petrillo, 2001: 104 y 255). El transporte permitió la distribución de sobrantes y el acceso a especialidades producidas en lugares distantes como función de las ciudades (Mumford, 1961).

La ubicación, forma y sistemas de construcción de los mercados responde a necesidades funcionales e higiénicas los cuales son abiertos *marketplace* o cubiertos y ahora *online*. Los mercados llevan la huella del lugar y la época en que se construyeron y han evolucionado de diferentes maneras según la tradición, cultura y clima. En las últimas décadas la importancia histórica y arquitectónica de estos edificios ha crecido siendo ahora reconocidos como patrimonio de ciudades o incluso naciones, en ocasiones son objeto de renovaciones urbanas y nuevos destinos turísticos que merecen ser preservados porque representan tradiciones culturales de la humanidad (Zandieh y Seifpour, 2020: 111-121).

Basándose en búsquedas bibliográficas se encuentra que hay pocos estudios que resalten proyectos arquitectónicos de edificios de mercado. En el caso de España las publicaciones se han centrado en mercados de estructura de hierro construidos en el siglo XIX mientras que los construidos en el siglo XX se han documentado poco, lo que podría contribuir a su desaparición o escasa valoración (Besó Ros, 2019:163-170).

Hoy muchos mercados históricos están en desuso o son objeto de reconversiones funcionales no siempre correctas y respetuosas. La congestión urbana de las metrópolis ha alejado gradualmente el mercado de la vida de barrio inspirando los centros comerciales o *malls* originados en ciudades británicas, americanas y holandesas que se fueron replicando por todo el mundo (Cantarelli, 2012).

El levantamiento arquitectónico permite conocer relaciones métricas y formales de edificios con valor patrimonial al igual que la reconstrucción de los que ya no existen a partir de ruinas o yacimientos logrando recuperar información valiosa sobre la construcción y sus arquitectos (Girbés, 2017: 184-193).

En el caso de Colombia en el Caribe colombiano “el mercado” se presenta como un signo del paisaje urbano independientemente de si es cubierto o abierto. El auge de la construcción de equipamientos en Colombia principalmente a principios del siglo XX permitió la proyección de edificios de mercado cubiertos. En este artículo se muestra un análisis histórico y gráfico de cuatro edificios dedicados al comercio relacionado con el río ubicados en las ciudades de Montería, Cereté, Santa Cruz de Lorica y Santa Cruz de Mompox. Los tres primeros edificios se ubican sobre el río Sinú y el último en un brazo del río Magdalena, eje central en la comunicación comercial fluvial y marítima entre las regiones de las costas Pacífico y Caribe en conexión con el interior de Colombia.

En un primer apartado del artículo se contextualiza la historia del comercio fluvial y marítimo en la costa Caribe de Colombia que dio origen a la construcción de edificios

de mercado en las ciudades estudiadas y en un segundo apartado, de forma general y sintética, se muestran resultados obtenidos en la restitución gráfica de los mercados seleccionados a partir de actividades de levantamiento arquitectónico directo e indirecto con el uso de métodos tradicionales y otros más sofisticados TLS (Tecnología Laser Escáner), que han permitido conseguir datos métricos en la captación de dimensionamiento de porciones diminutas y detalles arquitectónicos, también se muestra una revisión taxonómica de elementos arquitectónicos que caracterizan los edificios de mercados fluviales estudiados.

Los edificios seleccionados cuentan con la categoría de bien patrimonial y de interés de conservación por lo que su estudio y generación de documentación gráfica representa un conocimiento científico de aporte a la realización de futuras intervenciones de estos centros urbanos.

Edificios de mercado en Colombia y su relación con el tránsito marítimo y fluvial

En Colombia uno de los registros más antiguos es de 1571, “La Carnicería” en la ciudad de Cartagena de Indias, hoy Plaza Real o de La Aduana en la ciudad amurallada (MIT y UTB, 2009). El mercado funcionaba como plaza abierta.

Desde la colonización española, gran parte del tránsito y comercio se desarrolló sobre todo por el Mar Caribe a través de puertos marítimos y fluviales.

La forma urbana de las ciudades portuarias se da a partir de la configuración del puerto y no de la plaza central como es común en las ciudades mediterráneas (Solano, 2010: 398-441) y latinoamericanas.

En el caso de las ciudades de Montería, Cereté y Santa Cruz de Lorica en el departamento de Córdoba, su crecimiento se dio paralelamente a las actividades generadas en las vías fluviales (Leserri et al., 2019: 138-147).

En la historia precolombina se encuentran ejemplos de intercambio comercial a nivel fluvial entre los indígenas *Chibchas* de áreas andinas quienes hacían intercambio con grupos de la Costa Caribe a orillas del río Magdalena (Ocampo, 2015). Otros grupos como *Muiscas* y *Pacabueyes* entre el bajo río Magdalena y el río San Jorge siendo una ruta rápida y efectiva hacia el norte del país (Langebaek, 1987).

A partir del periodo de conquista y colonización, los puertos definieron la configuración de algunas ciudades. En la ciudad de Barranquilla al norte de Colombia, se encontraba el embarcadero del río Magdalena en la margen izquierda desde donde se desprendían canales a través de los cuales se fue organizando un sistema continuo de plazas para el embarque, depósito de mercancías, venta de productos, talleres, astilleros y lugares de entretenimiento. En los puertos de Cartagena y Barranquilla confluyó el comercio interior y exterior diario de la región, donde los puertos y el mercado conformaron una sola entidad a nivel espacial, económico y cultural en estas ciudades.

Desde la época de la colonia, el área del Valle del Sinú fue la gran despensa (Solano, 2010: 398-441).

El río fue el medio de transporte de productos a través del río Magdalena (Camargo, 2009: 170-191) el cual se constituyó como un corredor estratégico de conexión entre puertos coloniales del Mar Caribe y las nuevas poblaciones del interior. En el Nuevo Reino de Granada había muchas poblaciones ribereñas sobre el río Magdalena que fueron importantes para la consolidación del sistema mercantil y de desarrollo neogranadino. (Pérez, 2020). El río Magdalena y el río Sinú fueron de gran importancia para la conexión del Caribe colombiano a través del transporte fluvial, posibilitando posteriormente la fundación de poblaciones a la orilla de río entre las cuales se destaca Santa Cruz de Mompo en ciénagas del río Magdalena y, Montería, Santa Cruz de Lorica a orillas del río Sinú; el municipio de Cereté se ubicó a orillas de caños conectados al río Sinú. La conexión a través de ríos y ciénagas permitió el florecimiento de poblados y puertos comerciales como el de Magangué en el departamento de Bolívar, de gran importancia en los siglos XIX y XX. El historiador y explorador francés Luis Striffler describió a finales del siglo XIX el comercio de pescado en San Marcos entre los ríos San Jorge y Cauca, de la siguiente manera:

“Vense miles de acémilas en El Camino de la Vereda, nombre de este mercado; y además llegan embarcaciones de Barranquilla, Magangué, Mompo y Zaragoza. Allí se operan cambios y curiosas transacciones bajo la sombra de los árboles, pues los techos pajizos no pueden contener un gentío tan inmenso. Por fortuna, en aquella estación no hay lluvias” (Camargo, 2009: 170-191).

La depresión Momposina se encuentra aproximadamente 25m bajo el nivel de mar conformada por una extensa área geográfica ubicada al sur de las llanuras del Caribe colombiano donde confluyen los causes de los ríos Magdalena, Cauca, César y San Jorge. Por sus características, la depresión Momposina se inunda periódicamente creando un amplio delta interior como una gran llanura pantanosa de caños y ciénagas (Pérez, 2020).

El puerto de Santa Cruz de Mompo y toda la municipalidad tuvo gran relevancia en aspectos económicos, políticos, religiosos, arquitectónicos y culturales durante la época colonial, obteniendo un rol privilegiado a nivel comercial por su vínculo político y administrativo con el puerto marítimo de Cartagena de Indias mediante la navegabilidad del río Magdalena (Fig. 1). La conexión hacia el interior del país se hacía desde Santa Cruz de Mompo por el río Magdalena y luego un trayecto por vía terrestre hasta Santa Fe, hoy Bogotá. El trayecto total hacia el interior podía tardar varios meses, el tiempo invertido era casi el mismo que el de España a América por mar. Se estima que para el siglo XVII el 90% de actividad comercial de Cartagena se llevaba a cabo con la región del Caribe y el 10% con el interior del Nuevo Reino de Granada. En registros de producción de comercio hacia el interior de Colombia en la época, eran mayores los de Río Hacha y Santa Marta que los de Santa Cruz de Mompo, lo que indica que había ru-

tas terrestres y fluviales alternas, algunas de contrabando ubicadas en tierras hostiles dominadas por grupos aborígenes como los *Chimilas* (Pérez, 2020).

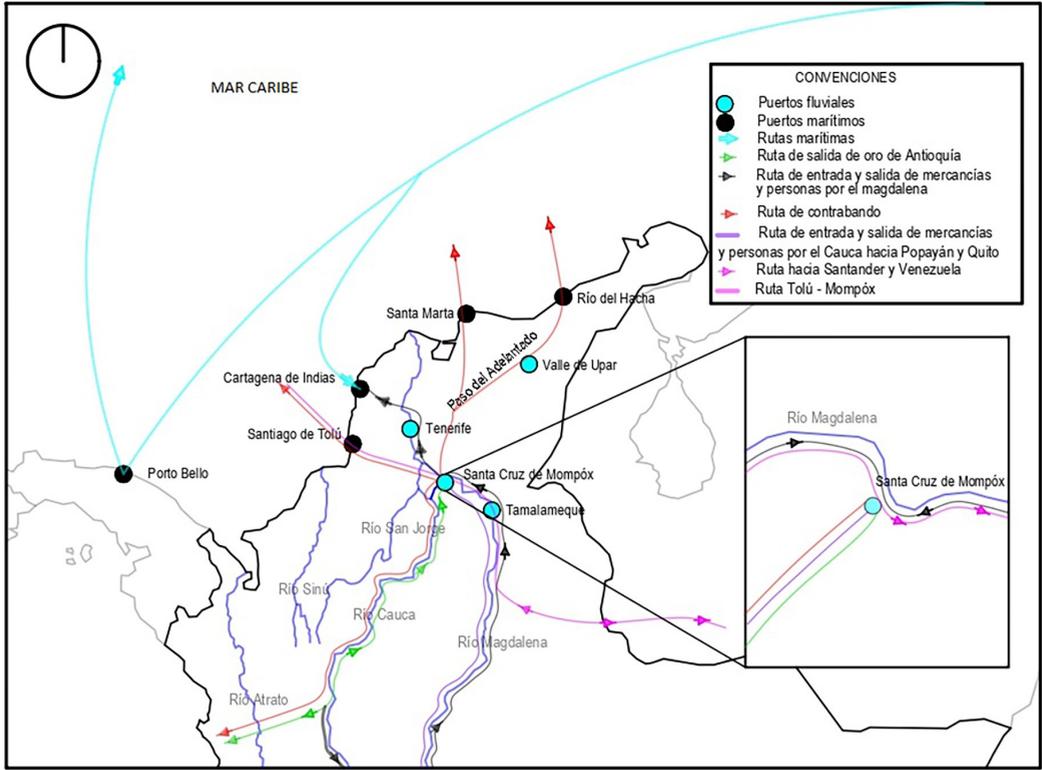


Fig. 1. Rutas comerciales principales del Nuevo Reino de Granada que confluyen en Mompox. Fuente: (Pérez, 2020: 38). Redibujo J.A. Barguil-Pereira, A. Niampira-Daza (2023).

La ruta fluvial de Santa Cruz de Mompox en el río Magdalena se vio reducida en el siglo XIX por causas naturales de cambios en el curso del agua en el Brazo de Loba donde por la dificultad de acceso al puerto de Mompox se ocasionó una depresión en la actividad portuaria y mercantil de la población.

Paradójicamente el aislamiento del puerto frente a dinámicas de crecimiento y desarrollo del país, permitieron su conservación urbano-arquitectónica, logrando que el centro histórico fuese declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 1995 y sea testimonio vivo del pasado colonial de Colombia. Durante el siglo XVII se habían construido en ladrillo y piedra las principales iglesias y conventos, con infraestructura de hospitales y tiendas. Santa Cruz de Mompox era un sitio de autoridades y cobro de impuestos aduaneros por el ingreso y salida de mercancías en los puertos hispánicos.

En cuanto a la arquitectura de edificios de comercio, hay registros tipológicos de casas comerciales sin ventanas al exterior que componían las zonas de albarradas¹, sin embargo, no se encuentran estudios específicos sobre plazas o edificios de mercados de la ciudad. Estudios realizados por el arquitecto historiador colombiano Alberto Corradine, indican que algunas casas tenían la doble función de comercio y vivienda que alojaban un espacio destinado para el comercio y bodega, las viviendas contenían un salón cerrado seguido de un salón abierto o segunda galería y patio lateral o central que ofrecía confort climático interior a la vivienda, en los siglos XVI y XVII era lugar para el manejo de animales de carga y monta (Pérez, 2020).

En la (Fig. 2) se muestra la dinámica en las Plazas de la Concepción en Mompox donde ya iniciado el siglo XX se construyó el edificio de mercado actual y El Moral sobre el puerto para el año de 1937.

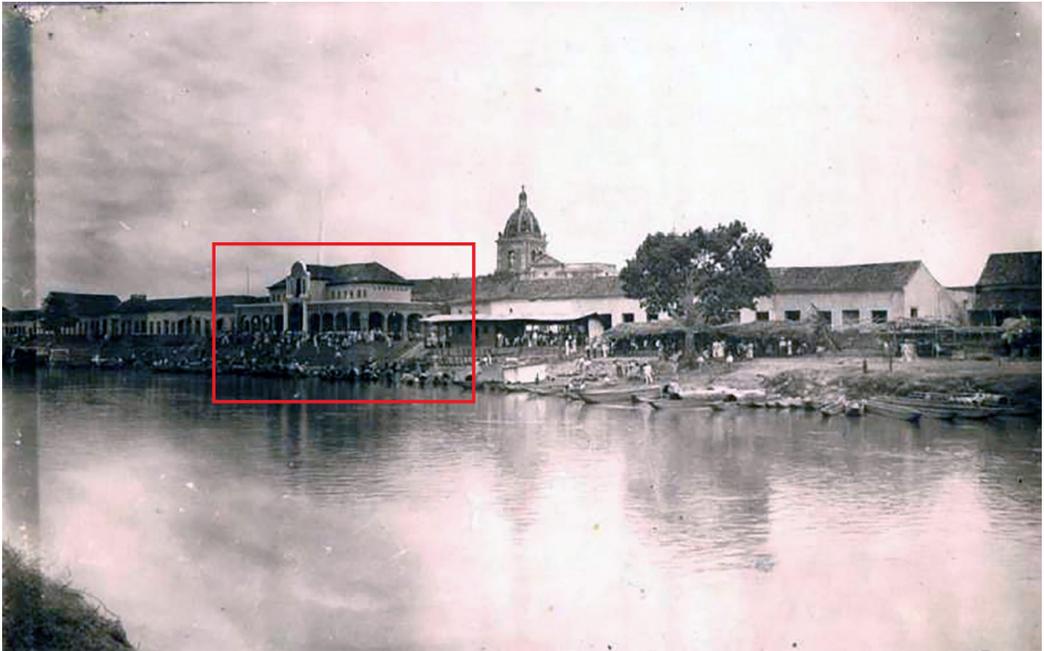


Fig. 2. Puerto de Mompox en 1937 y el edificio de mercado en la Plaza de la Concepción con acceso de escalinatas desde el río (recuadro en rojo). Imagen (Pérez, 2020: 113).

El departamento de Córdoba se conecta con el río Magdalena a través de la ciénaga de Ayapel y de un brazo del río Sinú en el municipio de Santa Cruz de Lorica, originalmente de ecosistema cenagoso. Los primeros asentamientos de comerciantes del municipio en el siglo XVIII se ubicaron en la isla de Orica lo que llevó a que la ciudad se destacara como puerto por su ubicación estratégica sobre el río Sinú (Figueroa et al., 2013).

1 Muros de contención en ladrillo sobre la ribera para la protección de las inundaciones anuales del río Magdalena.

En 1721 fue fundado el poblado de Cereté y Mocarí por Francisco Velásquez, Carlos Cristóbal Jiménez de León y Juan Ramos, constituido como parroquia en 1740 con los indígenas *Alquitrans* de Montería. La población de Cereté se ubica sobre la margen derecha del río Sinú en la ribera del Caño Bugre conectado con la Ciénaga Grande de Loricá, siendo así en su momento un eje articulador entre las poblaciones del interior de las sábanas del Sinú, el cual era transitado en champanes² (Gómez, 2018) (Fig.3). Para 1772 toda la provincia del Sinú y de las Sabanas abastecía a Cartagena de alimentos, maderas, ganado y tabaco, entre otros. En 1823 se firmó el primer contrato para la navegación a vapor del río Magdalena, sin embargo, por múltiples inconvenientes y fracasos al inicio, los bongos³ y champanes fueron los únicos medios de transporte efectivos durante el siglo XIX para la conexión de territorios del interior con el mar abierto (Pérez, 2020).



Fig. 3. El champán, litografía de la pintura de Ramón Torres Méndez 1851. Imagen (Banrepcultural, 2022).

- 2 Tipo de embarcación utilizado en Colombia en el siglo XVI de aproximadamente 13 metros de largo por casi 2 metros de ancho y 1 metro de profundidad con cubierta en arco de techo de palma. En la popa portaba un anafre o hornilla para cocinar (Restrepo, 2013).
- 3 Canoa ancha y profunda utilizada por los indígenas y usada en varios puertos de América para carga y descarga de buques (Pérez, 2020).

En la publicación de 1839 “Geografía histórica, estadística y local de la provincia de Cartagena republica de la Nueva Granada”, el escritor Juan José Nieto describió que en el siglo XIX Santa Cruz de Lorica era reconocida por ser un centro de comercio de donde se enviaba mercancía hacia Cartagena y hacia el departamento del Chocó. Hacia 1870 se inició la navegación a vapor por el río Sinú (Díaz Díaz, 1998). La dinámica comercial constituida en la segunda mitad del siglo XIX en el Valle del Sinú entre ríos y caños permitió la circulación de mercancía de origen local y la exportación de materias primas como caucho y maderas en el Alto Sinú y transportados en balsas por el río hacia la Bahía de Cispatá con rumbo a Estados Unidos, Francia e Inglaterra (Trinidad, 2018: 31-56), así mismo, semillas, especias, telas de algodón, dril y fique, ron destilado, ganado y productos agrícolas entre otros, permitiendo también la llegada de productos del exterior en el trayecto entre Cartagena, Santa Cruz de Lorica, Cereté y Montería (Gómez, 2018).

Teniendo en cuenta que la región Caribe carecía de sistemas de comunicación por carretera entre poblaciones; ríos y pantanos seguían utilizándose para el transporte de alimentos y agua dulce, razón que condicionó la ubicación de asentamientos sobre costas o junto a ríos. La mayoría de los mercados y escenarios comerciales se construyeron cerca de corrientes marinas y fluviales facilitando la conexión y distribución eficiente de productos en los puertos existentes (Leserri y López, 2019: 75-85).

El trayecto de Cartagena hasta el puerto fluvial de Cereté tenía la complejidad de pasar de una navegación marítima a una fluvial, el trayecto podía tardar entre 6 y 15 días de acuerdo con el tipo de embarcación a vapor utilizada. La primera parada en la navegación marítima era en Tolú, en el golfo de Morrosquillo donde las embarcaciones no llegaban a muelle por el bajo nivel del agua, utilizando piraguas⁴ para subida y bajada de pasajeros y mercancías.

En Lorica el río se abre en dos brazos: Aguas Prietas y Aguas Blancas que se unen de nuevo en Cereté, por la rama oriental Aguas Blancas con mayor profundidad, llegaban las embarcaciones a vapor mientras que, por Aguas Prietas, se debía usar lanchas y tomar rumbo por Caño Bugre sobre el cual se encontraba la plaza de mercado y se movilizaba gran parte del comercio local hasta llegar a Montería. Los navíos salían de Cartagena con destino final a Montería en temporada de invierno o a Santa Cruz de Lorica cuando las aguas del río no eran tan profundas (Gómez, 2018).

El puerto de Cereté se consolidó como circuito comercial entre Cartagena y el río Atrato, posicionando las casas comerciales creadas en la época para la conexión al comercio regional, nacional e internacional. A comienzos del siglo XX, periodo en el cual se mejoraron edificios públicos como el edificio de mercado, la plaza central y la iglesia construida entre 1905 y 1917.

En Santa Cruz de Lorica, durante 1919 un incendio propició el traslado de barrios a orillas del caño. Los terrenos que delimitaban con el centro eran áreas inundables que

4 Embarcación larga de poco ancho hecha de caña y madera navegada con remo o vela. <https://dle.rae.es/piragua>

fueron rellenadas y calzadas. El incendio cambio la imagen de la ciudad y propició el esplendor industrial (Figueroa et al., 2013).

Durante el siglo XIX las relaciones comerciales de importación y exportación en el territorio colombiano se realizaban a través de Casas Comerciales privadas establecidas en Europa, Estados Unidos, el Caribe colombiano, Medellín y Bogotá (Mesa, 2020: 109-146).

En las primeras décadas del siglo XX se dio la consolidación comercial del puerto de Barranquilla por su comunicación con el río Magdalena y el mar Caribe a través de los tres escenarios contiguos: El Mercado de Granos, La Plaza Ujueta y El Mercado Público, núcleo de mayor influencia y movimiento productivo de la ciudad, denominado por los autores como Triangulación Comercial, la configuración de varios equipamientos para este propósito se dio de manera semejante en otros mercados caribeños como el de Panamá de 1877 y el de Maracaibo, Venezuela en 1886 integrado a un comercio lacustre (López et al., 2019: 139-158).

Durante el siglo XX se dio mayor fortalecimiento institucional nacional y aparecieron organismos como la Dirección de Higiene y Asistencia Pública. La región Caribe colombiana se benefició con el impulso a la construcción de plazas de mercado cubiertas que mejorarían la higiene en el comercio de alimentos. Se construyeron en esta época las plazas de mercado de los municipios de Santa Cruz de Mompo, Cereté y Santa Marta en 1925. En el caso del edificio de mercado de Cereté, este asumió el papel de centro de acopio y puerto fluvial, ubicado a orillas del Caño Bugre en una microcuenca del río Sinú, creando un hilo conductor entre los mercados fluviales más importantes de la zona como, Montería, Santa Cruz de Lorica, Santa Cruz de Mompo y Cartagena de Indias.

El mercado de Cereté tuvo varias transformaciones físicas por lo que no se conocen detalles de la estructura original, hoy es un importante bien patrimonial restaurado entre 1996 y 1999 (Leserri et al., 2019: 138-147), conocido como Centro Cultural Raúl Gómez Jattin, el único y más importante del municipio (Leserri y López, 2019: 75-85).

En 1929 se construyó El mercado de Santa Cruz de Lorica, una edificación en ladrillo y cubierta de zinc que reemplazó “El Ranchón” que era de bahareque⁵, el cual servía como puerto para el comercio y lugar público para bailes y fandangos (Figueroa et al., 2013). En la ciudad de Montería se llevó a cabo un concurso para la construcción de la Plaza de Mercado en 1925, otorgado al arquitecto Horacio Marino Rodríguez, sin embargo, esta obra nunca se realizó (Benitez, 2019).

5 Sistema constructivo tradicional en tierra cruda con subestructura de madera usado en Colombia.

La construcción de edificios de mercados en Colombia se dio principalmente por razones higienistas y de orden. En la ciudad de Bogotá se dieron transformaciones físicas bajo paradigmas urbano-arquitectónicos. La evolución de las plazas de mercado estuvo orientada hacia la salubridad, aseo y ornato, en 1903 se presentó el “Informe sobre plazas de mercado” donde se trató el problema de las plazas de mercado desde la arquitectura resaltando que las plazas debían atender de manera indispensable a la higiene, la elegancia y la comodidad desde el diseño arquitectónico, también se reconoció la arquitectura como parte de la ciudad. Uno de los primeros edificios construidos en Bogotá fue el mercado de La Concepción en la Plaza Central de Mercado construida alrededor de 1840 y demolida en 1953 (García, 2017).

En cuanto a los estilos arquitectónicos utilizados para la época, durante la segunda mitad del siglo XIX y parte del siglo XX entre 1880 y 1930 se dio un auge de Clasicismo tardío en América Latina, impulsado por el resurgimiento de estudios clásicos donde la supremacía de la tradición grecorromana influyó en las academias de arte y arquitectura. Aunque, en esa época la hegemonía del Clasicismo prevalecía en Europa y los Estados Unidos, llegó a su fin con la muestra “*Modern Architecture: International Exhibition*” llevada a cabo en el MoMa de Nueva York en 1932, este hecho no significó el fin del Clasicismo en Colombia que para la época fue llamado “Periodo Republicano”. Los primeros arquitectos “republicanos” en Colombia, extranjeros y colombianos formados en las Escuelas de Bellas Artes de Europa, fueron influenciados por el estilo del segundo Imperio francés, conocido como “Renacimiento francés” el cual coincidió con las primeras experiencias del Movimiento Moderno en Europa y Estados Unidos (Figuroa P., 2019: 1-23). Entre los arquitectos colombianos destacados de esa época se encuentra Horacio Marino Rodríguez.

Resultados de los trabajos de levantamiento de los mercados

En el mapa (Fig. 4) se muestra la ubicación de los mercados estudiados y su relación fluvial con la costa Caribe de Colombia. Los trabajos se realizaron por investigadores especialistas en labores de levantamiento arquitectónico y con el apoyo de estudiantes de grado de arquitectura de donde surgieron varias publicaciones. Los ejercicios se realizaron en los periodos de 2017-2019 y 2021-2022.

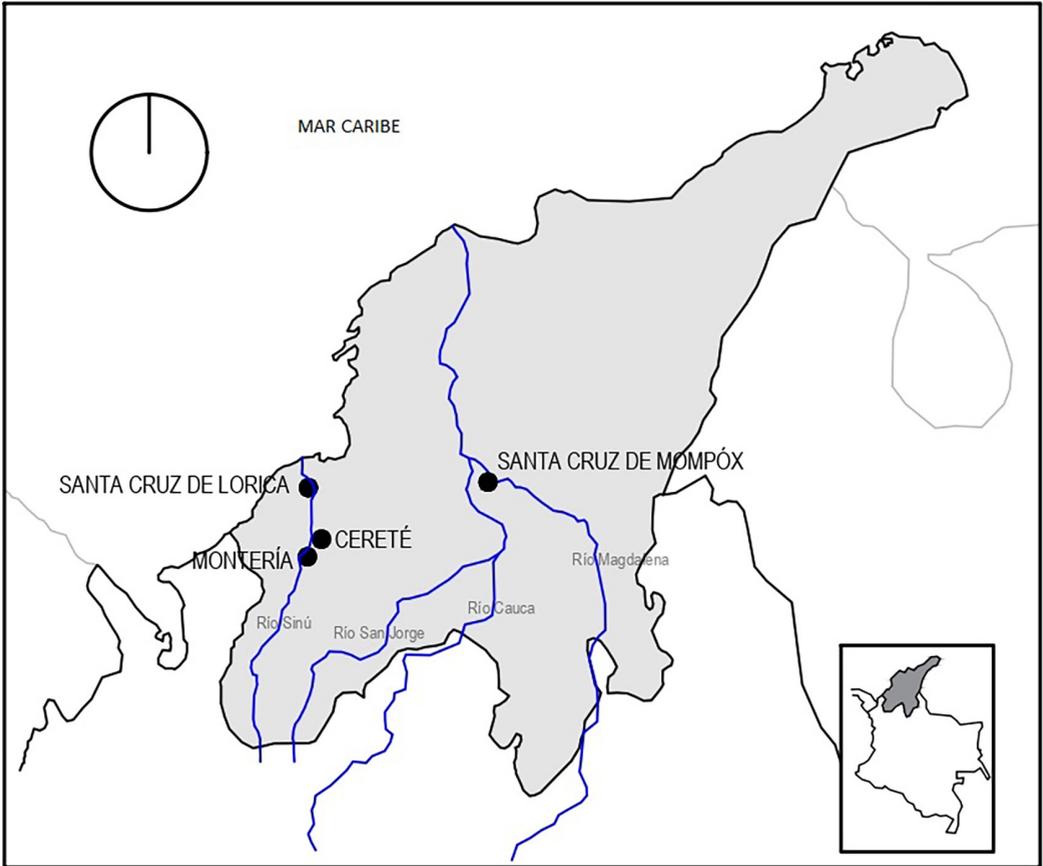


Fig. 4. Localización general de las ciudades donde se ubican los edificios de mercado estudiados. Elaboración J.A. Barguil-Pereira, A. Niampira-Daza (2023).

Mercado de Cereté

El edificio de mercado de Cereté tuvo una rehabilitación en la década de los años 90 del siglo XX pasando a ser el Centro Cultural Raúl Gómez Jattin. En este caso de estudio se realizó el levantamiento con métodos tradicionales asociando trabajo de campo e investigación histórica e iconográfica que permitió el análisis de sus transformaciones.

La arquitectura del edificio de mercado presenta una volumetría simétrica en las cuatro fachadas. Originalmente, en el centro tenía un amplio corredor de circulación delimitado por columnas de tipo capitel con una altura mayor entre las tres naves que lo componen y techo a dos aguas.

La edificación contaba con escalinatas de acceso a nivel longitudinal generando identidad, amplitud, accesibilidad e importancia al edificio que con el paso del tiempo y las dinámicas topográficas de las vías urbanas adyacentes cambiaron llegando a soterrar gran parte de estas (López, 2019).

En cuanto a los alzados, se realizó el levantamiento de la fachada actual y la restitución de la fachada original con y sin las escaleras exteriores (Fig. 5).

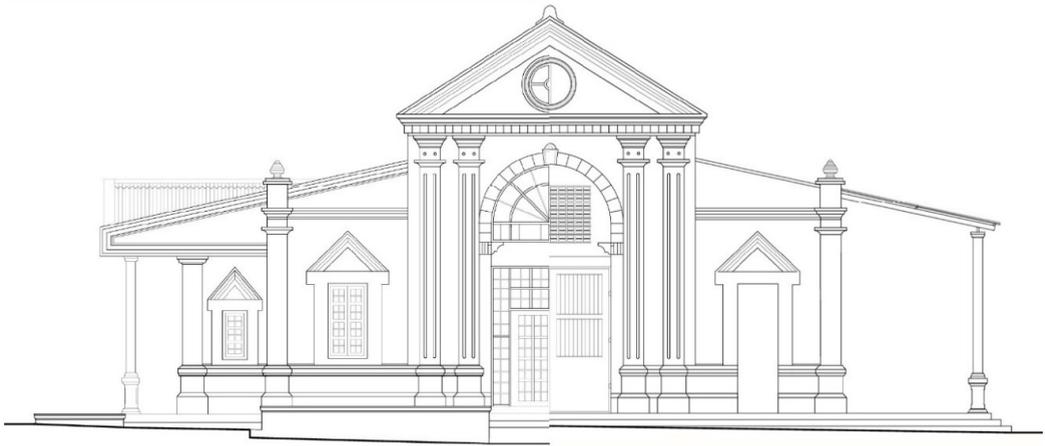


Fig. 5. Fachada Sureste. Confrontación de la fachada del Mercado de Cereté, antes y después de la intervención. Lado derecho fachada original, lado izquierdo fachada rehabilitada. Elaboración M. López Lora, M. Leserri (2019).

En la rehabilitación del edificio en la década de los años 90 se mantuvieron sus tres naves originales al interior y se le adicionaron nuevos elementos y espacios de acuerdo con el programa arquitectónico definido, por ejemplo, la adecuación de un escenario contiguo a la fachada Sur, un mezzanine en el costado Norte que sirve como palco para el auditorio y, una hemeroteca creada al interior de la nave Este, de igual manera, la inclusión de baños, oficinas, biblioteca, sala de audiovisuales y climatización artificial. El acceso central se mantuvo original, a diferencia de las escalinatas las cuales se eliminaron de forma parcial.

Mercado de Santa Cruz de Lorica

El centro de la ciudad de Santa Cruz de Lorica fue declarado Centro Histórico Patrimonial en el año 2000 y el edificio de mercado obtuvo la declaratoria en 1996 como bien de interés cultural nacional. En el año 2000 se llevó a cabo una intervención de restauración arquitectónica (Amador, S. y Montiel, M., 2019). El edificio presenta escalinatas a borde de río para carga y descarga de productos como se observa en la imagen de la fachada de cara al río (Fig 6).

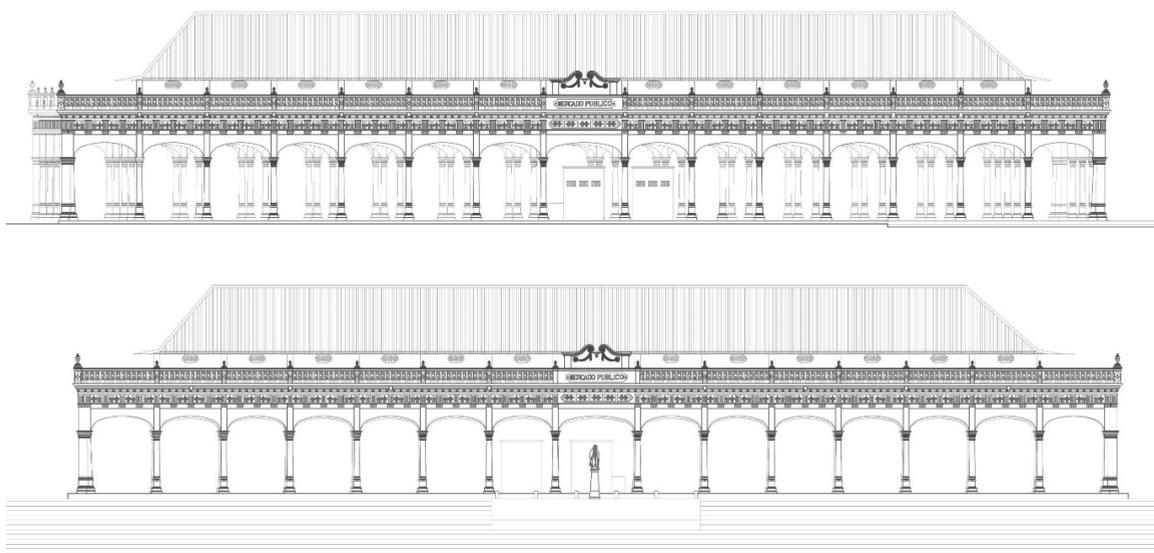


Fig. 6. Restitución gráfica de las fachadas principales del Mercado de Lorica, edificio aún activo como mercado. Elaboración A. Amador-Suárez; R. Montiel-Mosquera, M. Leserri (2019).

El levantamiento del edificio de mercado de la ciudad de Santa Cruz de Lorica se llevó a cabo de forma directa en la edificación con integración fotogramétrica para restituir su composición geométrica y realizar un análisis iconográfico con el cual interpretar su desarrollo y transformación en el tiempo.

Mercado de Montería

El edificio de mercado diseñado por el arquitecto Horacio Marino Rodríguez en las primeras décadas del siglo XX no fue el que se construyó, el edificio propuesto por Rodríguez estaría ubicado en el centro de la ciudad procurando una imagen de arquitectura identitaria planteado como mercado de río con escaleras conectando el edificio a una zona de descarga de material proveniente del comercio fluvial. La construcción parecía proporcionada para espacios destinados a diferentes mercancías, carne, pescado, fruta; el diseño planteaba cuatro patios, posiblemente una exigencia del comitente de la obra.

El mercado luego construido hoy en día aún existente, presenta la misma configuración de edificio fragmentado por cuatro patios internos pero con diferencias en el diseño (Benitez, 2019). En la propuesta de Rodríguez la fachada principal hacia el centro de la ciudad (opuesta al río) presenta un lenguaje historicista, probablemente con la intencionalidad de crear un edificio con una presencia imponente con porticado externo, relacionado con el resto de la ciudad y su condición climática, la fachada se fragmenta en proximidad de las dos grandes portadas de acceso (Fig. 7).

El ejercicio de levantamiento se direccionó a la reconstrucción del diseño de Rodríguez en su totalidad, el cual se considera relevante por la maestría de su diseño y

por enmarcarse en la misma época que los demás edificios caso de estudio. La investigación del Mercado de Montería se realizó desde el análisis de la planimetría puesta a disposición en un museo de la ciudad de Medellín donde se presentó en una exhibición temporal.

En este caso se trata de reconstruir planimetrías ausentes ya que en la documentación gráfica concerniente a este mercado hay carencia de algunas vistas, la reconstrucción exalta el componente gráfico permitiéndose elaborar desde cero las vistas ausentes a partir de la proyección geométrica de la información contenida en la documentación hallada.

En las siguientes imágenes se muestran los alzados resultado del levantamiento hecho a partir de su reconstrucción gráfica (Fig. 7).

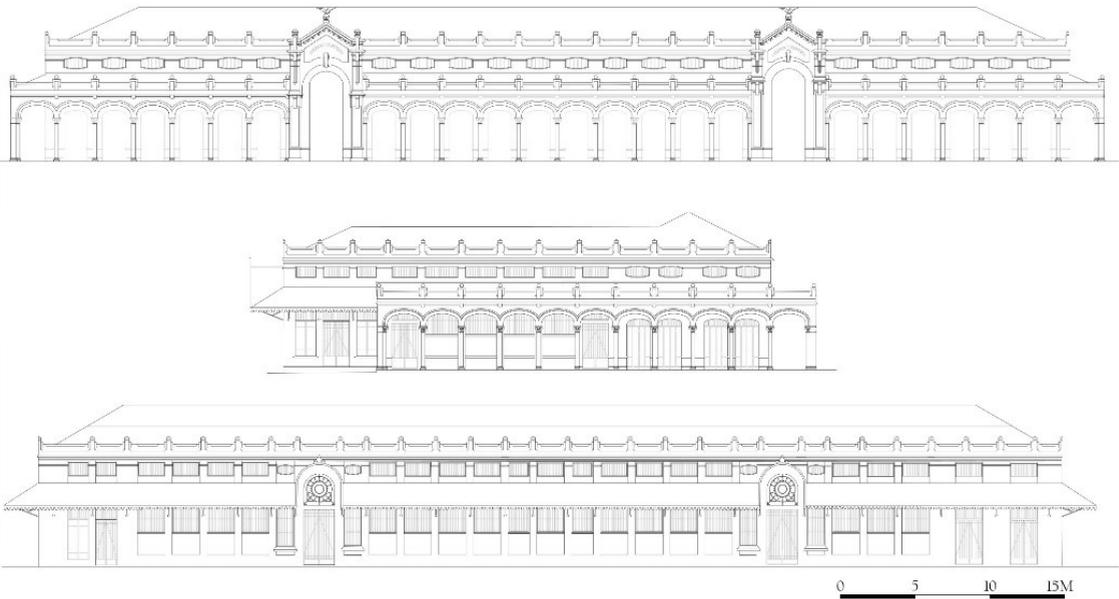


Fig. 7. Fachadas realizadas digitalmente a partir de la planimetría hallada del edificio de mercado de Rodríguez. Arriba, fachada principal Este; siguiente, fachada lateral Sur; abajo, fachada posterior Oeste frente al río Sinú. Elaboración A. Benitez-Calle, M. Leserri. (2019).

Mercado de Santa Cruz de Mompox

La ciudad de Santa Cruz de Mompox fue declarada patrimonio por la UNESCO en 1995, posteriormente se realizó una intervención urbanística de recuperación del centro de la ciudad en 2009 y el edificio de mercado fue restaurado en 2015 (Colombia Lícita, 2014). El mercado de Santa Cruz de Mompox tiene la configuración de mercado de río con escalinatas para carga y descarga de productos (Fig. 8).

Para el ejercicio de levantamiento del edificio de mercado se utilizaron herramientas de TLS (Tecnología Laser Escáner), donde se planteó un número de escaneos en la creación del modelado 3D destinado a la extracción de vistas ortogonales como cortes, plantas y fachadas para la interpretación gráfica de sus contenidos, culminada con la creación de planimetrías a escala.



Fig. 8. Imagen creada en Scene 3D Point Cloud software a partir del levantamiento de escaneo 3D. Realizada por J. Negrete-Márquez; G. Rossi, M. Leserri. (2023).

Análisis taxonómico de elementos arquitectónicos en edificios de mercado fluviales

Un primer aspecto característico en los cuatro edificios estudiados es la presencia de un volumen arquitectónico cubierto que en unos casos se relaciona con la idea de realizar una construcción cercana al río para facilitar las actividades de descarga y carga de mercancías. Una escalera que se desvanece en el agua y que representa el primer apoyo útil y también la conexión con el espacio de venta y el ambiente urbano.

En la fachada a nivel funcional y formal, la puerta principal se caracteriza por su jerarquía para el acceso. En cuanto a la ubicación del volumen, la fachada más larga normalmente resulta paralela al río. Otra variable es la presencia de un porticado permeable que tiene el doble objetivo de embellecer la fachada del edificio y la ciudad, al igual que ofrecer protección frente a la lluvia y el sol a nivel exterior e interior en los patios.

El conjunto se resuelve con el uso de una planta rectangular del lado mayor paralelo al río, aunque cambian las relaciones proporcionales entre los dos lados. Otra catego-

ría es la presencia de patios internos, con funciones higiénico-sanitarias, teniendo en cuenta la necesidad de ventilación en determinadas zonas de trabajo y la temperatura en la que operan (climá cálido húmedo) y por el tipo de mercancías a almacenar y vender.

Ninguno de los mercados presentan una doble planta, la presencia de un segundo piso es producto de transformaciones y usos posteriores.

En la siguiente tabla 1. se muestran de forma sintetizada elementos arquitectónicos identificados como taxonomía de los edificios de mercados fluviales estudiados.

Tabla 1. Variables de los elementos arquitectónicos comunes en los edificios de mercado fluvial del Caribe colombiano. Fuente: Autores (2023).

TAXONOMÍA DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS PRESENTES EN LOS CASOS DE ESTUDIO	MERCADO DE CERETÉ	MERCADO DE MONTERÍA (H. MARINO)	MERCADO DE S. CRUZ DE MOMPOX	MERCADO DE S. CRUZ DE LORICA
Escalera al río		✓	✓	✓
Patios		✓	✓	
Columnado externo	✓	✓	✓	✓
Planta rectangular	✓	✓	✓	✓
Permeabilidad visual interior			✓	
Doble piso			✓	
Fachada principal en el costado mas alargado		✓	✓	✓

Conclusiones

Los datos adquiridos a través del levantamiento arquitectónico integral sobre la dimensión geométrica y morfológica completada también con técnicas fotogramétricas estereoscópicas tipo *Image Based* de las realidades seleccionadas, se han cruzado cuidadosamente con la información derivada por el análisis histórico-crítico de los mercados como fenómeno arquitectónico global. El estudio en particular de los mercados fluviales como lugar pensado para un comercio a través de la navegación y del agua, parece un ámbito interesante que necesitaría una abstracción para categorizar una serie de primeras variables que, tal vez se relacionan más con la función específica del espacio

del mercado y en otro caso, aparecen declinados por la tradición arquitectónica relacionada con el ambiente construido.

En este artículo se realizó un recorrido histórico del comercio marítimo y fluvial como antecedente en la construcción de edificios para este propósito en la región Caribe de Colombia, resaltando las rutas e importancia de las vías fluviales de los ríos Magdalena y Sinú en la conexión con el interior del país desde tiempos precolombinos y hacia puertos marítimos utilizados para el transporte de personas y la exportación e importación de productos y materias primas durante la colonia hasta entrado el siglo XX. La relación de estas vías de tránsito y acceso definieron en gran medida la morfología de las ciudades a borde de río caracterizando también la arquitectura influenciada por los estilismos neoclasicistas vigentes en la época de su construcción, al igual que la solución de aspectos bioclimáticos en respuesta a las condiciones climatológicas presentes en la región Caribe.

Aunque las vías fluviales han perdido relevancia desde la segunda mitad del siglo XX, perdura el paisaje de río, de la sabana y de las ciénagas que dan vigencia a la arquitectura tradicional y en este caso concreto a los edificios de mercado, estos son testimonio de la historia de las ciudades y del comercio; dicho esto, la generación de conocimiento a través la arquitectura en los ejercicios de análisis y restitución gráfica como apoyo a la construcción de la memoria, representa una oportunidad para la valoración y preservación del patrimonio en la región.

Bibliografía

- Amador, S., A., y Montiel, M., R. (2019). Levantamiento directo y documentación gráfica del Mercado Público de Santa Cruz de Lorica. *Trabajo de grado de Arquitectura*. Montería: Universidad Pontificia Bolivariana. Seccional Montería.
- Banrepcultural. (2022). *Banco de La República de Colombia*. [Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-champan-navegacion-por-magdalena-ap3624>].
- Benitez, C. (2019). Reconstrucción de una arquitectura inexistente a través de los instrumentos de la representación y análisis iconográfico para su conocimiento y valoración. *Trabajo de grado Arquitectura*. Montería: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Besó Ros, A. (2019). El mercado como monumento urbano. Obras en la comarca de la Ribera del Júcar (1925-1936). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*(50), 163-170.
- Camargo, A. (enero-abril de 2009). Una Tierra Bondadosa: Progreso y Recursos Naturales en la Región del Río San Jorge, Siglo XX. *Historia Crítica*(37), 170-191. doi:<https://doi.org/10.7440/histcrit37.2009.09>

- Cantarelli, R. (2012). *L'Architettura dell'edificio mercato. Bazar, shopping center e circuito globale*. Padua: Il Poligrafo.
- Colombia Licita. (2014). [Recuperado el 2023, de <https://colombialicita.com/licitacion/155354>].
- Díaz Díaz, F. (1998). *Letras e Historias del Bajo Sinú*. Montería: Universidad de Córdoba-Fondo Editorial .
- Figuroa, P. (2019). Leslie Arbouin, Gaston Lelarge y Joseph Martens: tres arquitectos extranjeros en el Caribe colombiano, 1880-1930. *Congreso Internacional Beaux-Arts arquitectura en América Latina 1870-1930* (pp. 1-23). La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. [Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/83976/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y].
- Figuroa, V., Ramos, V., & Villadiego, R. (2013). Municipio de Santa Cruz de Lorica. Plan Territorial de Formación de Docentes 2013-2015. *Secretaría de Educación Cultura y Deportes*. Santa Cruz de Lorica. [Recuperado de https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-319469_archivo_pdf_Lorica_2013.pdf].
- García, R. (2017). *Plaza Central de Mercado de Bogotá. Las variaciones de un paradigma, 1849-1953*. Bogotá, D.C.: Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia.
- Girbés, P. (2017). Análisis y reconstrucción virtual. El mercado de Ruzafa del Arquitecto José María Manuel Cortina Pérez. *Expresión gráfica arquitectónica EGA*, 22(31), 184-193.
- Gómez, C. (2018). El dinamismo económico del puerto de Cereté 1915-1930. *Tesis de pregrado Facultad de Ciencias Humanas*. Universidad de Cartagena. [Recuperado de <https://hdl.handle.net/11227/7397>].
- Langebaek, C. (1987). *Mercados, Poblamiento e Integración étnica entre Los Muiscas Siglo XVI*. Bogotá: Colección bibliográfica Banco de La República.
- Leserri, M., & López, L. (2019). Cerete's Cultural Center. Iconography Contribution for Graphic Reconstruction and Recovery of a Colombian Architecture. *Eikonocity Storia e Iconografia delle Città de dei Siti Europei*, 4(2), 75-85. doi:DOI: 10.6092/2499-1422/6265
- Leserri, M., Olmos, L., Mejía, C., Benitez, C., & Muñoz, M. (2019). El Patrimonio histórico colombiano. La reconstrucción del Mercado público de Cereté a través de la representación. En A. Pasuy, *Patrimonio y contemporaneidad* (pp. 138-147). Bogotá: Universidad de La Salle.
- López, G., Gómez, A., & González, A. (2019). El mercado público de Barranquilla (1870-1930): De la historia de un edificio a una triangulación comercial. *CARAVELLE* (113), 139-158. doi:<https://doi.org/10.4000/caravelle.6774>

- López, L. (2019). Centro Cultural Raúl Gómez Jattin: fundamentación de su arquitectura mediante los instrumentos de representación y el análisis de sus componentes históricos y funcionales. *Trabajo de grado Arquitectura*. Montería. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Mesa, B. (2020). Redes comerciales en la segunda mitad del siglo XIX: comerciantes antioqueños y firmas extranjeras. *HISTORELO. Revista de Historia Regional y Local*, 12(24), 109-146. doi:DOI: 10.15446/historelo.v12n24.80270
- MIT, y UTB. (2009). *Mercado de Bazurto: ¿Cómo gestionar el cambio?* Cartagena de Indias: Departamento de Planeación y Estudios Urbanos del Massachusetts Institute of Technology (MIT), Universidad Tecnológica de Bolívar. [Recuperado de https://ocw.mit.edu/courses/11-975-feeding-cities-in-the-global-south-challenges-and-opportunities-for-action-in-cartagena-fall-2009/e73e6d162e77645a4f07b0ceb-090f9a2_MIT11_975F09_Final_Report.pdf].
- Mumford, L. (1961). *The city in History: its origins, its transformations and its prospect*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- Ocampo, L. J. (2015). *Historia Ilustrada de Colombia*. Plaza & Janes. [Recuperado de <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=XzgpwLjS5gC&oi=fnd&pg=PA7&dq=mercados+p%C3%BAblicos+a+orillas+de+r%C3%ADos+en+Colombia&ots=hqPFjidJ0Q&sig=VzxzSW2houoAe3F21ZAFQeSz7I#v=onepage&q=mercados%20p%C3%BAblicos%20a%20orillas%20de%20r%C3%ADos%20en%20Co>].
- Pérez, D. (2020). *Comercio colonial del puerto fluvial de Santa Cruz de Mompóx Nuevo Reino de Granada (1530-1823). Estudio comparativo de sus evidencias arqueológicas, históricas y arquitectónicas* (Vol. 13). Sevilla: AcerVos.
- Petrillo, A. (2001). *Max Weber e la sociologia della città*. Milán: FrancoAngeli.
- Restrepo, M. (2013). Río Grande de La Magdalena: La alimentación en los Champanes, Siglo XIX. *Credencial Historia*. [Recuperado de <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/rio-grande-de-la-magdalena-la-alimentacion-en-los-champanes-siglo-xix>].
- Solano, D. (2010). Un Problema de Escala: La configuración social del puerto en las ciudades del Caribe colombiano durante el siglo XIX. En V. A. Elías J., *Ciudades Portuarias en la Gran Cuenca del Caribe. Visión histórica* (pp. 398-441). Barranquilla: Universidad del Norte-Universidad del Magdalena.
- Trinidad, P. (2018). Los franceses en el Valle del Sinú (Colombia). El caso de la familia Lacharme en Montería: sus actividades económicas 1850-1950. *Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*(36), 31-56. doi:<https://doi.org/10.14482/memor.36.306.98>
- Zandieh, M., & Seifpour, Z. (2020). Preserving traditional marketplaces as places of intangible heritage for tourism. *Journal of Heritage Tourism*, 15(1), 111-121. doi:<https://doi.org/10.1080/1743873X.2019.1604714>

Therese Frare & Peta: una fábula fotográfica durante la crisis del Sida

Therese Frare & Peta: a photographic fabel during the AIDS crisis

FRANCISCO PARRA MONTERO

fcoparramontero@hotmail.es

UCM

Recibido: 30 de mayo de 2023 · Aceptado: 15 de noviembre de 2023

Resumen

En 1990 la estudiante de fotoperiodismo Therese Frare captó la agonía del joven activista y enfermo de Sida David Kirby. Una imagen impactante e indulgente, convertida en icono de la lucha contra el estigma hacia la enfermedad. A pesar del gran prestigio alcanzado el trabajo posterior entorno a uno de los cuidadores de este, el enigmático Peta, durante dos años hasta su muerte, también a causa del Sida, resultó mucho más profundo y complicado. Un viaje poético en la recta final de un ser extraordinario y fascinante cuya vida estuvo llena de dualidades. La conmovedora historia que componen las fotografías tomadas supuso otra manera de mostrar al portador del VIH, dentro de un género surgido durante los años más duros de esta epidemia, y un reto enternecedor al que se enfrentaron ambos.

Palabras clave: Fotoperiodismo; Sida; estigma; identidad; arte; Estados Unidos; Therese Frare; Patrick Church (Peta); Siglo XX

Abstract

In 1990, photojournalism student Therese Frare captured the agony of the young activist and AIDS patient David Kirby. A striking and indulgent image made iconic in the fight against disease stigma. Despite the great prestige achieved, the subsequent work around one of his caretakers, the enigmatic Peta, for two years until his death, also due to AIDS, turned out to be much more deep an complicated. A poetic journey in the final stretch of an extraordinary and fascinating being whose life was full of dualities. The moving story that make up the photographs taken was another way of showing the HIV carrier within a genre that emerged during the hardest years of this disease and a touching challenge that both faced.

Keywords: Photojournalism; AIDS; stigma; identify; art; United States; Therese Frare; Peta (Patrick Church); XX century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Parra Montero, F. (2023). Therese Frare & Peta: una fábula fotográfica durante la crisis del Sida. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 54: 237-254.

Introducción

En su ensayo *Sobre la fotografía*, Sontag reflexionaba acerca de si la gran cantidad de imágenes que inciden en el dolor y las catástrofes del planeta consiguen paliar la compasión humana, así como su sensibilidad (Sontag, 2008). Por su parte Bourdieu, en *Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, nos hablaba del sentido que esta alcanza en relación a su consideración y función pública (Bourdieu, 2003). El rito visual que causa el ver una estampa, con carga dramática, supone toda una experiencia en cuanto al uso social que esta disciplina adquiere entre la ciudadanía. Durante los años más duros de la pandemia del Sida hubo una necesidad, en parte de los fotógrafos, por mostrar no solo el cuerpo devastado del enfermo, sino también todo lo que estuviera al margen de lo acordado. A esto se unió el hecho de exponer los lazos de afecto entre los protagonistas y captar la dolencia desde el amor y los sentimientos de impotencia por la pérdida (Morcate, 2015).

En este sentido el enfoque de la fotoperiodista Therese Frare partía de su opinión sobre el poder que adquiere un momento, el cual puede ser muy personal y estar cargado de emoción al mismo tiempo. Para ella, en esta disciplina, enseñar la muerte forma parte de la experiencia vital, en estrecha relación con Barthes y Sontag (Assandri, 2007). De igual modo piensa que puede sintetizar la bondad entre los miembros de una familia y allegados (Bugeja, 2019). En el mundo periodístico del que procede conviven, en la actualidad, dos tipos de profesionales. Por un lado, los que se especializan en la foto noticia y, por otro, los que utilizan la imagen como instrumento que origine debate e impresión de algún modo. En 1990 la sociedad norteamericana y, de manera acelerada, la del resto del mundo se dio de bruces con una imagen impactante sobre el momento final en la vida del enfermo terminal de Sida David Kirby. Una instantánea que revolvió conciencias y abrió las puertas, de par en par, a los efectos más devastadores de esta enfermedad convertida en pandemia.

La instantánea podría encuadrarse en los dos aspectos comentados. Era noticia, ya que por aquel entonces el número de fallecidos por el VIH se situaba en cifras demoledoras sin que existiera una cura. Además, generaba debate porque ponía a prueba a la sociedad frente a su manera de actuar, sin misericordia y llena de prejuicios ante el infectado por dicho virus. Informaba y expresaba alcanzando la eclosión entre dos extremos de la fotografía como son la expresión y la información.

La imagen consiguió un alto grado de verisimilitud desde la objetividad de Therese Frare, siguiendo la estela de Cartier-Bresson, al no existir una preparación en la escena y no necesitar ningún tipo de explicación (Susperregui, 2013). La joven estudiante de fotoperiodismo fue testigo excepcional de ese momento único y decisivo. El poder de la fotografía traspasó cualquier límite imaginado y ayudó, como ninguna otra, en la lucha contra el estigma hacia el infectado por VIH. En la imagen, acompañando a David aparecían más personas como eran su padre, en el punto más álgido de expresividad, junto

a su hermana y sobrina que, con resignación e inocencia, contemplaban el trágico final. También aparecía el brazo de otra que le intentaba consolar. Esta extremidad pertenecía a Peta (Patrick Church), mitad nativo americano y mitad blanco, mujer en cuerpo de hombre, que trabajaba como voluntario en Pater Noster House, un hospicio localizado en Columbus, Ohio, dedicado a enfermos de Sida y al que la fotoperiodista también se unió. En el tránsito hacia la muerte, Peta le hablaba a David mientras Therese Frare lo inmortalizaba desde la discreción.

Al margen de esta icónica fotografía realizó alguna otra donde se les puede observar a ellos dos solos, ocupando toda la representación, como en la que vemos al enfermo, en su lecho de muerte, recibiendo el cuidado y atención por parte del voluntario (Fig.1). Este, durante el tiempo que duró la agonía, trató al moribundo de manera especial, paliando su soledad y tristeza, permaneciendo a su lado mientras la vida se desvanecía.

Una relación muy afectiva que se prologaría después entre Therese Frare y Peta, dando como resultado que este fuera el protagonista absoluto durante los siguientes dos años de la cámara de Therese. De la amistad forjada entre ambos nacerían unas imágenes asombrosas, dentro del periodo más convulso en el trascurso de la epidemia. Al igual que David, Peta había contraído el virus del VIH, y moriría en 1992, lo que le otorgaba un mayor valor a la anterior imagen, pues mostraba la ayuda entre enfermos mientras su cuerpo se lo permitiera. No debemos olvidar que el estigma llegaba desde los propios familiares biológicos de muchos de los contagiados. La exclusión y el rechazo les condenaban, en ocasiones, a tierra de nadie por lo que la empatía entre infectados era un bálsamo dentro de un ambiente de lo más hostil.



Fig. 1. Therese Frare (1990). David Kirby en su lecho de muerte. Ohio (EE.UU.).

Esto era debido a que el gobierno norteamericano tardó años en reconocer y ser consciente de la magnitud de la pandemia propiciando que los efectos del virus, en Estados Unidos, fueran demoledores. La ceguera política, de corte conservadora, junto a corrientes fundamentalistas del país llegaron a comentar que el Sida era un castigo de Dios al colectivo homosexual, existiendo una criminalización hacia los grupos considerados causantes del mal (Baya, 2015).

La aparición del Sida y su extensión por el país puso en relieve distintos aspectos destacando aquel que señalaba al gay desde una reducción a un status corpóreo, siendo la enfermedad una clara muestra de déficit moral. La manipulación, por parte de muchos medios de comunicación, unido a la escasa información y el papel de la iglesia católica, convirtió a la enfermedad en un mal que avanzaba según criterios de orden ético y sociológico. La ofensiva hacía los portadores del VIH fue una de las mayores persecuciones a lo largo de la historia que han sufrido los homosexuales en dicho país, definidos por muchos sectores como el apestado (Baya, 2015).

Es por ello que, desde el arte, a modo de denuncia, surgieran múltiples obras para combatir en este entorno tan adverso. Los trabajos fotográficos durante la crisis del Sida proliferaron como arma arrojada contra la intolerancia (Plaza, 2016), siguiendo la estela de “*la tradición de la víctima*” de Brian Winston (Souza, 2020). En lo concerniente a Therese Frare, ésta abordó la enfermedad desde diferentes ópticas, pero siempre ligada a un compromiso con el doliente.

Un relato de compasión

Sontag nos habla que la fotografía “*confiere a cada momento el carácter de un misterio*” (Sontag, 2003). Una imagen, a la vez que nos ofrece información respecto al referente, también nos la oculta. Esta característica estuvo presente en el trabajo de Frare entorno a Peta. Intuimos descifrar su pensamiento pero, al mismo tiempo, es todo un enigma. Jean Luc Godar, por su parte, comentaba: “*fotografiar un rostro es fotografiar un alma*” (Ríos, 2017). El documento, de una belleza innegable, permitía observar imágenes nunca vistas hasta el momento de un enfermo de Sida, rompiendo con el estereotipo creado por el extremismo religioso y la política ultraconservadora y arrogante. Juntos viajaron a la reserva de la cual Peta era natal en Ridge, Dakota del Sur, donde le seguiría fotografiando en imágenes cargadas de poesía que nos ayudaban a conocer al enigmático personaje, dentro de un estudio antropológico de lo más singular.

Casualmente los padres de David Kirby acompañarían a Peta en el tramo final de su vida, como este lo hizo con su hijo, siendo su afecto y cuidado parte también del genial documento. Todo un corpus fotográfico, plasmado en blanco y negro, basado en el interés humano con fragmentos de una realidad gozosa, por momentos, pero terrible en su conjunto. El *punctum* del que nos hablaba Barther, la fusión de recuerdos y emociones en el receptor de una imagen, era latente y reconocido gracias al magnetismo del personaje y los hallazgos que Therese encontró en él (Barther, 1989).

Hay un mensaje muy bello en la obra realizada por Frare en relación a Peta, persona que, a parte de su bondad, se caracterizaba por su espíritu libre. Nos encontrábamos ante un ser que habiendo roto las reglas entorno al género, sin tener la necesidad de pedir disculpas, posaba dentro del escenario tan complejo como era la epidemia del Sida, incluso tiempo atrás al nacimiento del término “Género no conforme”. En el idioma lakota Peta era considerado un “*winkte*”, palabra con la que se denomina a todos aquellos hombres que viven o quieren ser mujeres. Habitan en un cuerpo masculino, pero hablan en femenino. En su tribu hay una actitud ambivalente respecto a su figura, pues son muy respetados a la vez que causan cierto miedo y esto, de algún modo, viene dado por su parte varonil y sus impulsos heterosexuales. En inglés, se les suele llamar “*persona de dos espíritus*” (Hassrick, 2012). La particularidad, entorno a su condición, añadía mayor fascinación al documento siendo Therese Frare capaz de capturar una historia extraordinaria, dentro de un contexto terrible de la reciente historia de la humanidad.

Peta y los padres de Kirby componían un escenario que revolucionaría el panorama artístico, junto a otros creados por múltiples profesionales, ocasionando un cambio sobre la mirada hacia el enfermo de Sida. La individualidad de cada infectado, plasmada en su propia experiencia, formaba un espacio colectivo de expresión y comunicación. A esto se unía la amistad entre fotógrafo y sujeto fotografiado, circunstancia que se dio en múltiples trabajos. El australiano William Yang realizó un relato fotográfico entorno a Allan, un ex amante suyo. Nan Goldin, por su parte, haría algo parecido con su amiga íntima Cookie Mueller. El trato del fotógrafo Richard Nixon con muchos enfermos a los que fotografió también se enriquecería, a juzgar por sus palabras: “*Cualquier retrato es una colaboración entre el sujeto y el fotógrafo. A lo largo del tiempo, la relación se puede volver más rica e íntima*” (Galassi, 1988).

Pine Rige

La sincera amistad surgida entre Therese Frare y Peta era el instrumento perfecto para conseguir que las fotografías realizadas alcanzaran el mejor efecto entre los espectadores. La compenetración en los trabajos entorno al Sida era confirmada por muchos escritos como prueba relevante de un resultado óptimo. Aun así, Douglas Crimp, en *Posiciones críticas*, reflexionaba sobre el trato consensual entre ambas partes cuestionándose sí, en el fondo, se trataba de una relación de intimidad cada vez más grande o sí, por el contrario, era la prueba evidente de una carencia de sintonía del sujeto a fotografiar (Crimp, 2005). Una reflexión para la que el fotógrafo Michael Freeman encuentra una respuesta al decir que el acceso al sujeto, y la existencia de una conexión con el mismo, permite captar lo que a los demás les resulta inalcanzable (Freeman, 2021). Therese Frare y Peta llegaron a entablar una sólida amistad, compartiendo múltiples vivencias que perfilaron bonitos momentos en común. Esto les llevó hasta la reserva de Pine Rige, en el extremo sur de Badlands, dentro de las Grandes Llanuras.

Freeman también nos habla sobre el entorno y la relevancia que este último puede tener para el sujeto a fotografiar (Freeman, 2021). En el caso de Peta, la reserva formaba parte de su identidad y la de sus antepasados. Era como regresar al origen de todo, a su hogar, y esta circunstancia, ligada a la tierra, resulta atractiva para la fotografía ya que, desde comienzos del siglo XX, es un medio necesario en el campo de la antropología.

Muchos maestros de la imagen llevan décadas realizando trabajos costumbristas en torno a muchas tribus, pueblos y etnias alrededor del mundo. Sin embargo, la manera en cómo Therese Frare abordó el trabajo sobre Peta se alejaba de obras como las realizadas por el antropólogo Konrand Preuss, a comunidades indígenas. En ellas los modelos se mostraban estáticos, un tanto tensos, con la indumentaria típica en aparente encapsulamiento en el tiempo, muy al estilo de muchas otras realizadas por C.B. Waite o Windfiel Scott (Schabasser y Gutiérrez, 2021).

En su caso observamos al nativo ajeno a la cámara, como cuando aparece bañándose en el lago (Fig. 2). Es captado en un entorno ancestral en el que se encuentra cómodo y relajado, estableciéndose una conexión entre presente y pasado. La fotografía funcionaba a modo de emblema, permitiéndonos observar cosas específicas del lugar, cumpliendo una función localista pero centrada en la figura del aborigen. Gracias a ella apreciábamos dicho espacio evocando su realidad dentro de ese paraje. Peta defiende su territorio al tiempo que nos le muestra.



Fig. 2. Therese Frare (1991). Peta Peta nada en el lago de la Reserva India Pine Ridge en Dakota del Sur, durante un viaje a casa con la fotógrafa Therese Frare en julio de ese año.

El documento era enfocado desde otros ángulos, lo que recuerda que si algo caracteriza a la fotografía es que muestra un interés basado en el cuestionamiento de múltiples circunstancias. Un ejemplo es en la que aparece recostado en la cama, con un camisón de seda y encaje, fumando un cigarrillo (Fig. 3).



Fig. 3. Therese Frare (1991). Peta en la Reserva India Pine Ridge en Dakota del Sur, durante un viaje a casa con la fotógrafa Therese Frare en julio de 1991.

La imagen evoca la condición fotográfica de ir más allá de la vulneración de disciplinas como la androginia, el travestismo o la ambigüedad. Este arte ha criticado todos aquellos aspectos por los cuales existe una clasificación de género y los papeles que lleva implícitos, tales como lo masculino o femenino. Una manera de Therese Frare de acabar con los clichés era por medio de esta instantánea donde el sujeto fotografiado, delante del objetivo, perdía los prejuicios en paralelo con Claude Cahun, quien hizo de la ambigüedad su sentido existencial (Aliaga, 2004). Cabe recordar que la fotografía ha contribuido a romper, de manera generosa, con la identidad de género, alejándose de la exclusividad de una postura binaria (Butler y Lourties, 1998). Es un instrumento que resulta de lo más eficaz a la hora de cuestionar los arquetipos basados en la sexualidad. Además es una disciplina que siempre ha intentado analizar todos los factores y condiciones que pueden afectar a la creación de la propia identidad. Esto confirma lo comentado por Gisele Freund, para quien el medio fotográfico es uno de los más prácticos de cara a influir e incidir en nuestro comportamiento (Freund, 2017). Parte de la norma-

lización de la libertad sexual y su visibilización es gracias a la producción fotográfica, como en el caso que nos ocupa. Una imagen que, más allá de luchar contra el estigma hacia el enfermo por VIH, contribuía a vencer el rechazo por cuestiones de la libre elección sexual. La cámara penetraba en el alma de Peta haciendo florecer su esencia.

La ambigüedad de la instantánea recordaba a los trabajos realizados por Pierre Moliner o Robert Mapplethorpe en la serie *Transformers* (1989-1994), donde los protagonistas del retrato eran transexuales. También a *L'Androgyne Sexual* (1993-1996), en el que aparecen primeros planos de mujeres y hombres que evitan mostrar sus atributos sexuales. Estos se centran en lo epidérmico que resulta el cambio físico, de cara a ir contra corriente a las normas establecidas (Díaz, 2003).

Una imagen completamente distinta es otra donde aparece su rostro en primerísimo plano envuelto por su larga melena negra, como si fuera un sudario. De una belleza increíble, entronca con la rebeldía y libertad del personaje (Fig. 4). El editor Ben Cosgrove describía la imagen tomada por Therese Frare de la siguiente manera:

“Tiene, supongo que lo llamaría, una especie de calma galvánica. Es elegíaco, pero no suave, sensiblero o tenue. Es, obviamente, solo el retrato magistral de un individuo alto y fuerte” (O’Neill, 2011).



Fig. 4. Therese Frare (1991). Peta en la Reserva India Pine Ridge en Dakota del Sur, durante un viaje a casa con la fotógrafa Therese Frare en julio de ese año.

Monsivasis, en el prólogo del libro *Masculinidad e intimidad: Identidad, sexualidad y Sida* (2007) comentaba que el virus del VIH sacó del anonimato a muchos homosexuales. Lo evidente es que, al igual que Peta, muchos otros infectados tuvieron la osadía de enseñar su cuerpo y rostro, de manera activa, para luchar por una causa que consideraban justa y legítima. Perdieron el miedo, mostrándose sin ningún pudor ante la cámara.

El valor de muchos de ellos a dejarse fotografiar, a pesar del entorno tan adverso en el que se encontraban, contribuyó a empatizar con el virus. El enfermo, desahuciado, no tenía nada que perder. El cuerpo del doliente apareció como un soporte de intervención, con carga política, a modo de denuncia.

Gooffman habla de que las personas estigmatizadas son incapaces de ser aceptadas en la sociedad (Gooffman, 2006). En este sentido la fotografía fue un instrumento valioso en la lucha contra el oprobio. Peta no se presentaba como una víctima, ni tampoco era la intención de Therese Frare de mostrarlo así. El que la enfermedad se alejara del modelo de masculinidad hegemónica, del que nos habla Connell, suponía un obstáculo para el infectado demostrando lo complicado que era ser homosexual durante la crisis del Sida (Connell, 1987). De este modo el protagonista, rebelde de corazón y espíritu libre, se deja capturar en los parajes de sus orígenes dentro de un viaje con una carga espiritual, aventurera y de resiliencia donde las raíces adquirirían un significado especial enlazando, de manera inmediata y profunda, con su intimidad.

Ohio

Tras el trabajo y vivencias en la reserva de Pine Ridge, Therese siguió fotografiando a Peta en Ohio, donde se encontraba el hospicio en el que se conocieron, Pater Noster House, y la vivienda en la que se alojó gracias a la ayuda recibida por el centro. La enfermedad avanzaba y la muerte se mostraba próxima. Las imágenes reflejan ese sentimiento en el rostro de una persona que, en apariencia, era fuerte. La carga emocional que la obra posee resulta de lo más escalofriante. La fotoperiodista capta perfectamente la soledad del desahuciado debido a la desestructuración que la enfermedad llevaba consigo. Se trataba de una verdad literal, en consonancia con Barthes en *El mensaje fotográfico* (1961) y Klary en *El fotógrafo retratista* (1892). Ambos insinuaban que una imagen fotoperiodística debía representar la evidencia, ya que se configura como un testimonio fidedigno (Negrete, 2006).

Las fotografías entorno al infectado por VIH, así como las maneras en las que era abordado, dejaban rastro por la franqueza que en ellas se representaba, en línea con Rosalind Krauss quien habla del carácter de la disciplina fotográfica en su estatus documental, el cual es de una veracidad innegable (Krauss, 2002).

Las imágenes de Peta al regreso a Ohio, tras su tiempo en la reserva, no pierden el valor de lo certero, como una cuestión ética ni su condición documental, a modo de estética, en consonancia con lo comentado por Krauss. De esta manera podemos verle pasando las horas muertas, documentando Therese su monotonía. El destierro del sen-

tenciado, plasmado en imágenes, resultaba desolador (Hernández-Navarro, 2006). Este enfoque estuvo muy presente en gran número de fotografías, donde la intromisión en la más absoluta intimidad y clausura era la mejor manera de entender el drama por el cual pasaba el doliente. Lugares comunes como eran el propio hogar lo que, en cierto modo, ayudaba a empatizar mejor con él. El entorno volvía a ser importante, configurándose como pieza esencial a la hora de luchar contra el estigma.

Al mismo tiempo era una forma de visibilizar la presencia del colectivo más allá de performances como los *outness* (declaración de la homosexualidad en público) o los *die-in* (muerte de enfermos de Sida en público para manifestarse a modo de contestación social) (Foster, 2001). En la obra en torno a Peta vamos observando, poco a poco, la devastación del físico, sin hacer hincapié en sus síntomas visibles, alejándose del cuerpo arruinado por el virus, sino más bien desde la honorabilidad de un ángel caído. A diferencia del trabajo en torno a David Kirby, aquí la muerte se representará mediante la ausencia de ella, a modo de homenaje hacia el sujeto fotografiado.

La experiencia existencial de Peta es documentada reafirmando los lazos sentimentales con Therese Frare, por encima del duelo más banal, a través de sus márgenes temporales. De este modo podemos observar un primer plano del protagonista pensativo poco antes de ingresar en Pater Noster House, ya no como voluntario sino como paciente (Fig. 5). En este sentido Morcate habla de “una reacción ambivalente de aversión y pulsión” en el observador, al ser testigo o intuir el tránsito de un ser vivo hacia el óbito (Morcate, 2019). En la obra se percibe la curiosidad por acercarnos al precipicio del personaje al igual que Barthes lo sentía al contemplar el retrato de Lewis Payne, sentenciado a muerte. Peta está vivo, pero va a morir en breve y lo sabe, construyéndose en el espectador el *punctum* temporal que nos sitúa ante una persona condenada a causa de su enfermedad.

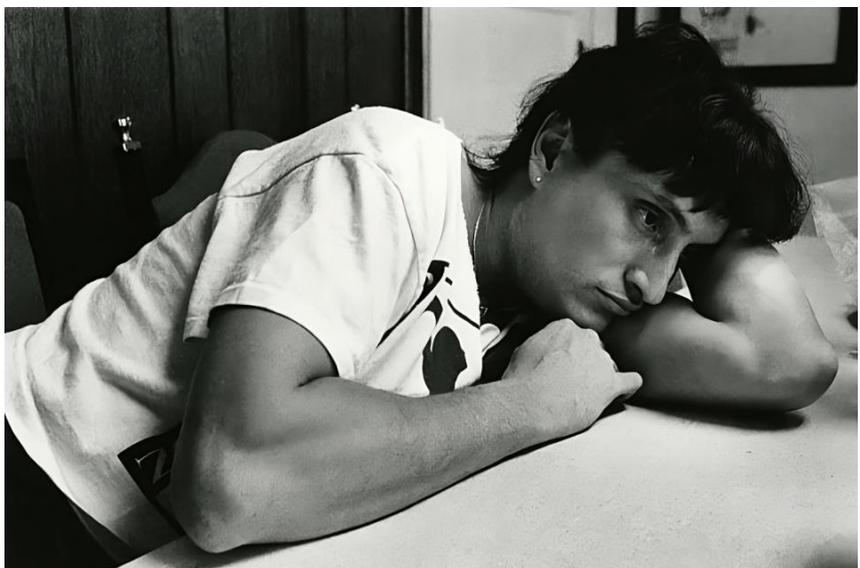


Fig. 5. Therese Frare (1991). Peta en Pater Noster House. Ohio (EE.UU).

Pater Noster House

En su libro *Ante el dolor de los demás* Susan Sontag comenta:

“cuando el tema es la mirada al dolor de los demás, no hay un nosotros o un ellos, sino que nos afecta a todos. La iconografía del sufrimiento sirve tanto a los que pueden hacer algo por aliviarlo como a los que pueden aprender de ello” (Sontag, 2003).

Regresando al origen donde comenzó todo, Peta ingresa en Pater Noster House, lugar donde cuidó a David Kirby y donde Therese Frare conoció a ambos. Al igual que Gideon Mendel en *The Ward* (1993), la fotoperiodista encuentra en el centro un entorno en el cual fotografiar el drama del Sida. A pesar de ser una joven y primeriza fotoperiodista sigue la estela de uno de los grandes maestros como fue Eugene Smith, el cual defendía a ultranza la necesidad de estar un tiempo considerable en el lugar de cara a hacer un documento en condiciones. Therese, como voluntaria, empatizó con la enfermedad y con los enfermos. Esto le permitió contemplar la humanidad y crear un vínculo con la realidad, por medio de la fotografía, en sintonía con lo comentado por Barthes y Sontag (De la peña, 2008). Allí documenta el final de Peta desde que ingresa hasta que muere.



Fig. 6. Therese Frare (1992). Peta con Kay y Bill Kirby en Pater Noster House. Ohio (EE.UU.).

Por expreso deseo de David Kirby, sus padres le acompañan, tal y como se muestra en la imagen (Fig. 6), donde se intuye el amor y respeto que los tres se procesan e, inevitablemente, el recuerdo del hijo y amigo fallecido. El espectador al observar a un enfermo que recibe cuidados y visitas de seres queridos entenderá su dolor, y máxime cuando todos se muestran cabizbajos, circunstancia que Marianne Hirsch denomina de “*mirada afiliativa*” (Hirsch, 2012).

La óptica que Therese adopta es de carácter testimonial. La figura humana funciona a modo de reportaje dentro de una estructura que va desde lo antropológico a lo sociológico, sin perder su calidad artística. Se alejó de la fotografía fabricada dedicándose, al igual que Cartier-Bresson, a tomar imágenes en el lugar, donde la realidad sobresalía por encima de la imaginación. En su enfoque, la enfermedad no permitía una mirada distinta más allá de atrapar el momento captando, como el gran maestro francés, toda la esencia de un acontecimiento que estaba ocurriendo ante sus ojos. De este modo captura, por ejemplo, a Kay Kirby, madre de David, administrando medicamentos por vía intravenosa a Peta, quien aparece tumbado en la cama en actitud colaborativa.

La instantánea recoge un momento que ocurre tal como es, con naturalidad, manteniéndose los protagonistas ajenos al objetivo de la cámara. Sigue el precepto de Walker Evans quien comentaba que la imagen, como documento, no admitía ningún tipo de injerencia. También lo dicho por James Agee cuando reflexionaba sobre la verdad árida y absoluta de la cámara (De la Peña, 2008).

La responsabilidad de Therese Frare incluía, como buena profesional, una lección de humanidad, algo esencial en su trabajo, tal y como defiende Niceto Blázquez (Blázquez, 2000). Si algo caracterizó a todos los fotógrafos en relación a la crisis del Sida fue su sensibilidad al dolor humano la cual, según este autor, se equipara a la corrección ética que se espera de esta materia (Blázquez, 2000). Las palabras de Juan Carlos Tomasi lo confirman:

“Para poder interpretar unas historias tienes que conocer mejor tu corazón que tu alma, porque tu corazón te hace preguntas y el alma las diluye. Cuando algo te afecta y te interesa, cuanto te toca el corazón, inicias la búsqueda” (Surinyach, Tomasi, 2021).

Pater Noster House era un diamante en bruto para un profesional interesado en documentar la crisis del Sida y máxime si tenías vocación de ayudar al débil, como en el caso de Therese. El lugar en sí, un hospicio, daba pistas de hacia dónde había derivado la enfermedad en muchas partes de Estados Unidos. El rostro del doliente, dentro del recinto, adquiriría otra dimensión con respecto a un documento fotográfico, algo que Barthes, en *La Cámara lucida*, reivindicaba al echar en falta imágenes en dicho escenario (Barthes, 1989).

De este modo, Therese Frare aportó unas imágenes de Peta, desde ese lugar, como en la que aparece recostado en la cama de su habitación asistido por varias máquinas, mirando hacia la ventana. La luz exterior penetra a través de la persiana, iluminando parte del rostro (Fig. 7). Una imagen nada ocasional donde el contexto le da sentido, tal y como sostienen Sontag, Barthes y Agullo (Terron, 2020). La finalidad comunicativa

certificaba un hecho tan cierto como era lo grave de una enfermedad repudiada y sin tratamiento, por aquel entonces.



Fig. 7. Therese Frare (1992). Peta en cama en la Pater Noster House, Ohio (EE.UU.).

Estas imágenes revalorizaban el sentido de la fotografía y su necesidad como vehículo de memoria colectiva e individual, al mismo tiempo que confirmaban el fracaso que supone la muerte dentro de nuestra sociedad. La fotoperiodista Susana Vera, ganadora del prestigioso premio Pulitzer, comenta al respecto: “*hay que publicar imágenes de muertos para que la gente sea consciente de la gravedad de la pandemia*” (Simón, 2020). Esta consigna fue uno de los pilares en la que se basaron los trabajos fotográficos durante la crisis del Sida. Therese Frare lo hizo de manera difuminada en el caso de Peta, a diferencia de lo realizado con David Kirby. Aun así, observamos la dignidad de una persona cuyas defensas se desvanecen pero que se mantiene firme, aunque necesite de la ayuda de un bastón, aceptando el final de su existencia (Fig. 8).

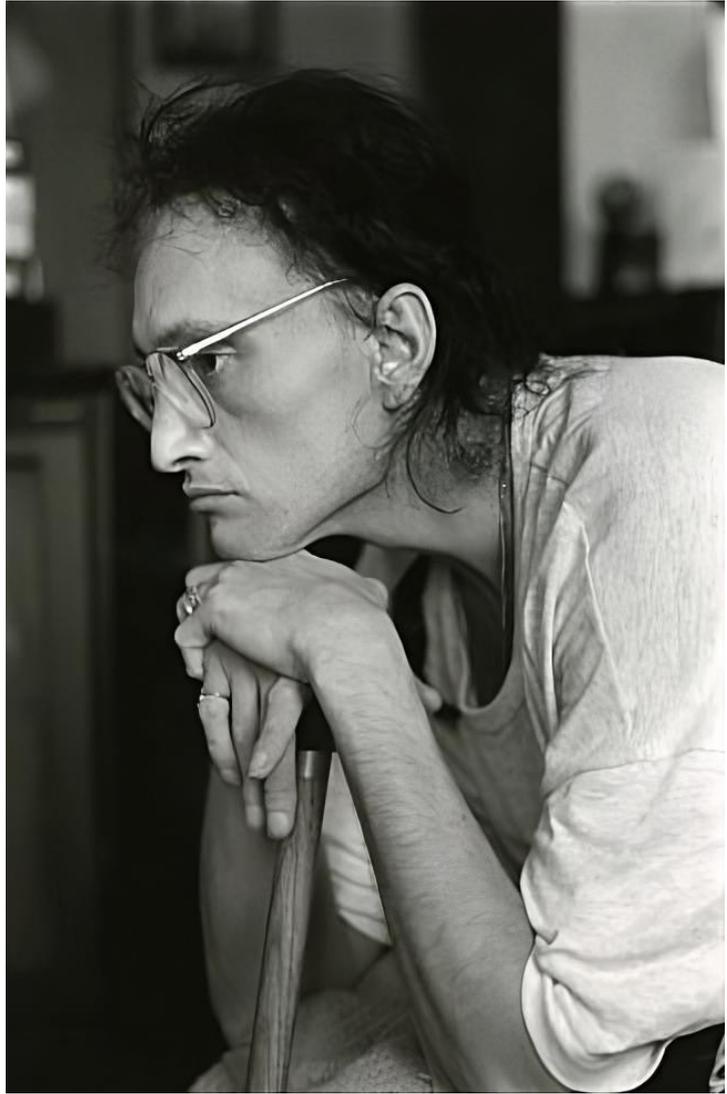


Fig. 8. Therese Frare (1992). Peta en la Pater Noster House. Ohio (EE.UU.).

Therese Frare acompaña a Peta y documenta su ocaso, a modo de epílogo, mientras observamos al personaje en diferentes momentos conviviendo con la enfermedad, circunstancia que Rebeca Pardo lo atribuye a un status de poder del enfermo, en aras de democratizar la enfermedad y mostrarla (Pardo, 2019). Lo pertinente es que la obra se alejaba del término acuñado por Patricia Pietro “*fotografía fática*”, la cual busca crear vínculos entre personas que están pasando por algo parecido (Terron, 2020). La fotografía entorno al Sida, al margen de los lazos entre infectados, perseguía ampliar el campo de visión al resto de los mortales, sin que la conmoción que pudiera originar tuviera un tiempo limitado, tal y como se preguntaba Susan Sontag (Sontag, 2003). En el caso de

Peta, aunque su cuerpo se apague, el documento permanece como memoria colectiva de una época maldita de la reciente historia de la humanidad.

Conclusiones

Robert Capa decía: “*si tu foto no es suficientemente buena es que no estas lo suficientemente cerca*” (Lobo, 2015). Esta cercanía de la que habla no es solamente física, sino también emocional. Es necesario tener empatía por el dolor del próximo para saber capturarlo en una imagen. Los lazos que Therese Frare creó en el lugar fundado por Barb Cordle, en especial con Peta, consiguieron el efecto propicio descrito por Capa. Juntos vivieron un trauma y esta circunstancia, en palabras de Frare, fue el detonante perfecto para crear un vínculo trascendental (Starboisky, 2020).

Durante la crisis del Sida el mal se instaló de manera convulsa en la sociedad, respondiendo esta de manera adversa ante el enfermo. A esto se unió la circunstancia de que el protagonista del documento, Peta, estaba lidiando con angustias personales. A pesar de la entereza demostrada, como cuidador, su vida personal cabalgaba entre continuas dualidades, pormenores que Therese no quiso pasar por alto.

Lewis Hine se reiteraba en que el fotógrafo tenía que enseñar los acontecimientos que debían ser corregidos y los que debían ser percibidos (Meseguer, Villanueva, 1998). La campaña emprendida por muchos profesionales, durante los años más terribles del virus, incidía en educar la mirada hacia el infectado. Contar con imágenes lo que estaba más allá de las palabras, tal y como entendía Hine la profesión. Therese Frare contribuyó sobre manera con sus instantáneas a David Kyrby, de ahí que el documento sobre Peta girase entorno a su persona de una manera menos sobrecogedora, eludiendo las secuelas físicas y el dolor para centrarse en la identidad humana de un seropositivo. Bajo un estilo completamente personal nos mostraba a un hombre aguerrido, libre y arraigado en el primer tramo de la obra, para recaer en la humanidad y compasión en el segundo. Era el retrato de un ser anónimo en su cotidianidad, en estrecha sintonía con los grandes maestros de la materia.

Therese Frare fabricó todo un imaginario social entorno a un hombre corriente, dentro un humanismo fotográfico, que entroncaba directamente con el fotoperiodismo el cual, en palabras de Susan Sontag, tiene que conmocionar si quiere perturbar una conducta (Sontag, 2008). Patrick Church compuso, junto con muchos otros enfermos por VIH, un retrato colectivo en busca de conciencia social, en línea con la obra de los padres del género tales como Lewis Hine, cuando denunció la explotación infantil y el impacto que en el observador suponía. El valor documental de la fotografía entorno al Sida vino marcado por el intento expreso de adentrarse en lo social. Artísticamente puso en evidencia la relación del arte con la antropología, la sociología o la política al tiempo que reflexionaba sobre la identidad humana (Martín, 2010).

La relación entre el fotógrafo y modelo fue determinante en muchos trabajos creándose un vínculo sentimental, como el surgido entre Peta y Therese, o afianzándose aún más el ya existente. El ojo intuitivo de esta, del que hablaba Cartier-Bresson, se centró en una persona enferma de la que dejó un testimonio documental que transitaba por varias etapas, dentro de una cotidianidad desoladora, alejándose simplemente del momento de la captura para dejar que el espectador fabulara. La frescura innovadora con la que Frare plasmó su monotonía elevaba el documento a la categoría de arte, en línea con lo que Xavier Jubierre entiende que es el trabajo del fotoperiodista (Jiménez, 2016). No existía ningún tipo de manipulación que alterara la información visual cumpliendo los códigos de su profesión y alejándose de la victimización, descrita por Douglas Crimp (Crimp, 2005), al entablar juntos un viaje de supervivencia. La aportación de Therese Frare al género fotográfico entorno al Sida enseñó un nuevo escenario, ligado a la tierra, donde desenmascaró a Peta y su identidad de género, mostrándole bello y sensual, por momentos, trascendiendo esta circunstancia por encima de las lesiones de la enfermedad. La obra alcanzó una magnífica transversalidad y refinamiento. El final de una historia humana que corría veloz, como la realidad en el fotoperiodismo, por medio de fotografías candidas que evidenciaban, tal y como recuerda Goffman, la contundente certeza de un estado de ánimo, así como sus preocupaciones, dejando constancia de un hecho a denunciar (Goffman, 2006).

Bibliografía

- Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género, una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Ne-rea.
- Assandri, J. (2007). *Entre Bataille y Lacan*. Córdoba: Ediciones Literales.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Baya, A. (2015). *El imaginario del Sida en la cultura visual, construcción significación y cuestionamiento a través de estrategias artísticas*. Granada: Universidad.
- Butler, J., y Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, (18), 296-314.
- Blázquez, N. (2000). *El desafío ético de la información*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Bugeja, M. (2019). *Living Media Ethics*. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (2003) *Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili: Barcelona.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- Connell, R. (1987). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics* Stanford. California: Stanford University Press.
- De la Peña, I. (2008). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Madrid: Siglo XXI editores.

- Díaz, J. M. (2003). *Fotografía en la región de Murcia*. Murcia: Murcia Cultural.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Barcelona: Akal.
- Freeman, M. (2021). *Capte las fotografías que otros no puedan*. Barcelona: Blume.
- Freeman, M. (2021). *El ojo del fotógrafo*. Barcelona: Blume.
- Freund, G. (2017). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Galassi, P. (1988). *Nicholas Nixon Pictures of people*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Goffman, E. (2006). *Estigma, la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hasrickk, P. (2019). *The Life and Art of Joseph Henry Sharp*. Cody: Buffalo Bill Center of the West.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo anti visual y lo siniestro. *Revista de Occidente*. 297, (11), 7-25.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jiménez, R. (2016). *Cien casos. La ética periodista en tiempos de precariedad*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Krauss, Rosalind (2002). *Lo fotográfico por una teoría del desplazamiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lobo, R. (2015). *Todos náufragos*. Barcelona: Ediciones B.
- Martín, R. (2010). El cuerpo enfermo. Una aproximación al arte sobre VIH/SIDA. *Thémata. Revista de Filosofía*, (46), 693-705. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/443>.
- Meseguer, Ll. y Villanueva, M.^a L. (1998). *Intertextualitat i recepcio*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I.
- Monsivasis, C. (2007). De la variedades de la experiencia homoerótica. En Nuñez Noriega, G. *Masculinidad e intimidad: Identidad, sexualidad y Sida*. México: UNAM.
- Morcate, M. (2015). Reflexiones en torno a la fotografía, la muerte y el duelo en tiempos de pandemia. En *Cuerpos conectados*. Madrid: Dykinson.
- Morcate, M. (2019). Elaboración y resignificación del álbum familiar a través del proyecto de creación en el duelo. *Arte y Políticas de Identidad*, 21, 11-28.
- Negrete, C. (2006). *Valleto humanos: fotógrafos mexicanos de entre siglos*. México: UNAM.
- O'Neill, P. (2011). The photo that changed the face of Aids. *The picture show*. Disponible en: <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2011/12/01/142998189/the-photo-that-changed-the-face-of-aids>.
- Pardo, R. (2019). *Fotografía y enfermedad. Iconografías en transformación. La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.

- Plaza Chillón, J. L. (2016). La representación indeseable del cuerpo: sobre fotografía y Sida. *Discurso visual*, 3, 47-52.
- Ríos Gascón, I. (2017). *El cine de Carlos Fuerte*. México D.F.: Penguin Ramdon House.
- Schabasser, Ch. y Gutiérrez del Ángel, A. (2021). *Antropología visual y epistemes de la imagen*. México: El Colegio de San Luis.
- Simón, P. (2020). Publicar imatges dels morts perquè la gent sigui conscient de la gravetat de la pandèmia. *Mèdia.Cat*. Disponible en: <https://www.media.cat/2020/05/21/cal-publicar-imatges-dels-morts-perque-la-gent-sigui-cons-cient-de-la-gravetat-de-la-pandemia/>.
- Starboisky, J. (2022). Entrevista: La cara del Sida a los 30 años con la fotógrafa Therese Frare. *Queer Media UK*. Disponible en: <https://queermedia.org.uk/faceofaidsat30/>.
- Sontang, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sontag, Susan (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: De bolsillo.
- Souza, G. (2022). Víctimas del trauma en el documental brasileño. *Razón y palabra*, 26 (115) 15-32.
- Surinyach, A. y Tomasi, J. C. (2021). *El compromiso de la fotografía*. Barcelona: 5W.
- Susperregui, J. M. (2013). *La luz y el discurso de la fotografía*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Terrón Blanco, J. L. (2020). Como representan las fotografías una pandemia. *Revista latinoamericana de ciencias de la comunicación*, 19 (35), 78-96.

Naturaleza de la investigación basada en arte. Bases y fundamentos para su desarrollo

Nature of art-based research. Bases and foundations for its development

CARLOS NAVARRO MORAL  0000-0003-0402-8265

carlosnavarromoral@gmail.com

Doctorando de la Universidad de Granada

Recibido: 05 de noviembre de 2022 · Aceptado: 15 de noviembre de 2023

Resumen

La convergencia entre lo artístico y lo científico/técnico en la investigación basada en arte (IBA) ha estado siempre acompañada de polémicas. El artículo que se presenta gira en torno a este debate y surge con el interés de avanzar en su comprensión, profundizando en las bases axiológicas, ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la IBA. Se comienza exponiendo los principales paradigmas y armazones teóricos-filosóficos que dan fundamento a la IBA, para más tarde reflexionar sobre las bases metodológicas de investigación en IBA y sus criterios de validez y confiabilidad.

Palabras clave: Investigación basada en arte; paradigmas de investigación; metodología de investigación; criterios de validez.

Abstract

The convergence between the artistic and the scientific/technical in art-based research (IBA) has always been accompanied by controversy. The article that is presented revolves around this debate and arises with the interest of advancing its understanding, delving into the axiological, ontological, epistemological and methodological bases of IBA. It begins by exposing the main paradigms and theoretical-philosophical frameworks that support IBA, to later reflect on the methodological bases of IBA and its validity and reliability criteria.

Keywords: Art-based research; research paradigms; research methodology; validity criteria.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Navarro Moral, C. (2023). Naturaleza de la investigación basada en arte. Bases y fundamentos para su desarrollo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 255-269.

Introducción

La investigación basada en arte (IBA), definida por Leavy (2018a:4) como una “*aproximación transdisciplinar para la construcción del conocimiento que combina los principios de las artes creativas y los contextos de investigación*”, es considerada una variante de la investigación cualitativa dentro de la ciencia social. Tiene como propósito la comprensión de la condición humana a través de procesos artísticos (no convencionales) para alcanzar múltiples audiencias y hacer el conocimiento más accesible a todo tipo de público, no solo el público académico (Cole y Knowles, 2008). Numerosos autores han contribuido a establecer las bases de la IBA, como pueden ser los trabajos de Barone y Eisner (2011), Borgdorff, Peters y Pinch (2020), Caeiro-Rodríguez (2018), Leavy (2018a), Cole y Knowles (2008), Hernández-Hernández (2008), Marín-Viadel y Roldán (2019), entre otros, detallando y delimitando sus campos de actuación y concretando sus componentes esenciales.

De la lectura de estos trabajos se puede fácilmente apreciar la dificultad que encierra la IBA, ya que mantiene componentes artísticos y técnicos, los cuales requieren ser bien combinados para conseguir un equilibrio fructífero. Algunos se preguntan si realmente la IBA puede ser considerado un paradigma de investigación independiente del paradigma de investigación cualitativo, o si se mantiene dentro de él, ya que la IBA posee unos rasgos particulares y distintivos. El artículo que se presenta gira en torno a esta pregunta/debate y surge con el interés de seguir avanzando en el ámbito de la IBA, ya iniciado por los anteriores autores, tomando como punto de referencia el contraste entre sus componentes “artísticos y técnicos”. Se parte de la base de que la IBA adopta una mirada, distinta, original, auténtica y creativa para aproximarse a la realidad humana, pero, a la vez, lo hace desde una aproximación técnica y metodológicamente probada, para conseguir desarrollar todo el potencial y riqueza aplicativa de la IBA. Cole y Knowles (2008) destacan este equilibrio artístico/técnico de la siguiente manera:

La IBA junta las cualidades rigurosas y sistemáticas de las metodologías cualitativas convencionales con las cualidades imaginativas y artísticas de las artes, reconociendo el poder de la forma artística para alcanzar a diversas audiencias y para ganar una penetración más profunda en la complejidad de la condición humana (Cole y Knowles, 2008: 59).

Por este motivo el artículo profundiza en las bases axiológicas, ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la IBA, lo cual podrá servir de base para avanzar en la comprensión y expansión del conocimiento sobre la IBA. Para ello, se comienza exponiendo los principales paradigmas y armazones teóricos y filosóficos que dan fundamento a la IBA, para más tarde pasar a reflexionar sobre las bases que podrían fundamentar el paradigma de investigación en la IBA, su base metodológica y sus criterios de validez y confiabilidad.

Paradigmas de investigación y marcos teóricos/filosóficos para fundamentar la IBA

Hay que tener presente que todo tipo de investigación está determinada por una visión particular para aproximarse a comprender la realidad que va a ser investigada. Existe una diversidad de aproximaciones para comprender la realidad que han dado lugar a distintos paradigmas de investigación. Cada paradigma proporciona un camino explicativo que guía y dirige el pensamiento y la acción de los investigadores, determinado lo que se considera correcto o incorrecto.

Según McNiff (2018), los investigadores de IBA rechazan el paradigma de investigación científica/positivista asociado a investigaciones neutrales, objetivas y replicables, y optan por seguir otros tipos de paradigmas más acordes con el fenómeno artístico (Cole y Knowles, 2008; Finley, 2018; Leavy, 2018a; McNiff, 2018), como pueden ser los paradigmas constructivista, transformativo y pragmático (Menters, 2010; Patton, 2015).

Paradigma constructivista

Desde el paradigma de investigación constructivista se parte de la premisa básica de que la comprensión de la realidad es algo construido y sujeto a la interpretación. Se acepta que las cosas no pueden tener una esencia independiente, pues su esencia es algo definido interpersonalmente e intersubjetivamente por la gente interactuando en redes de relaciones (Schwandt, 2000) La noción de “verdad” se asocia a una cuestión de significado compartido y a una construcción social en base a un consenso dentro de un grupo social.

Paradigma crítico/transformativo

El paradigma crítico transformativo surge a partir de las críticas al paradigma constructivista (Kincheloe y McLaren, 2000). Los investigadores de paradigma transformativo reconocen que el paradigma constructivista muestra diferentes visiones de una misma realidad, pero no muestran que existe una verdad injusta construida desde la interpretación de los poderosos. El paradigma transformativo pone su centro de atención en la justicia social para mejorar la vida de los grupos diversos que tradicionalmente han estado marginalizados (las mujeres, las minorías, las personas con discapacidad, etc.).

Paradigma pragmático

El paradigma pragmático se basa en los fundamentos de la investigación de método mixto (Teddlie y Tashakkori, 2011), y ha sido reconocido por muchos filósofos actuales como el paradigma más adecuado para el progreso del conocimiento (Hall, 2020). Su fundamento descansa en los principios de la acción y lo “que funciona” (“What works”). El pragmatismo tiene como meta la búsqueda de puntos de conexión útiles que sirvan

para solucionar problemas reales. Por este motivo tiene una fuerte asociación con los proyectos de investigación-acción (Kemmis y McTaggart, 2000), con la visión de Dewey de investigación como “una forma de experiencia”, y con la idea de la investigación como una práctica de “Bricolaje” (Denzin y Lincoln, 2011). La idea de la investigación como un proceso de bricolaje (Denzin y Lincoln, 2011) destaca las cualidades creativas, prácticas y adaptativas del investigador, que se enriquece desde una variedad de tradiciones de investigación y desde la aplicación de una gran diversidad de técnicas.

Estos tres paradigmas, son paradigmas ampliamente reconocidos para dar sustento al diseño de investigación en la IBA, en los que se pueden descubrir rasgos axiológicos, ontológicos, epistemológicos y metodológicos diferenciados (Tabla 1). Pero a la vez, existen otros armazones teóricos y aproximaciones filosóficas que son reconocidos como válidos para fundamentar los proyectos de investigación cualitativa, los cuales según Patton (2015) y Hall (2020), son la etnografía y autoetnografía, la investigación narrativa, el estructuralismo y post-estructuralismo, la teoría feminista, el interaccionismo simbólico, o la teoría de sistemas y la teoría de la complejidad, las cuales permiten aproximarse a la realidad social y humana desde distintas miradas y enfoques, enriqueciendo las posibilidades de acercamiento y comprensión del fenómeno humano desde la IBA.

Paradigma	Axiología	Ontología	Epistemología	Metodología
Constructivista	Los principios que la fundamentan se dirigen a destacar la idea de que es la investigación debe ser auténtica y digna de confianza dentro de contextos particulares	La realidad es socialmente construida	El investigador interviene en la construcción del conocimiento. La objetividad es sustituida por conceptos como confirmación y consenso	Métodos cualitativos. La investigación se desarrolla en una interacción entre el investigador y los participantes,
Crítico transformativo	Prioriza los derechos humanos y la justicia social	La verdad no es relativa. Lo que es relativo son las opiniones acerca de la verdad	El conocimiento verdadero es legitimado y determinado por el sistema de poder	Constructivista y post-constructivista. Se recupera la voz silenciada de los marginados
Pragmático	Búsqueda de estrategias para la solución de problemas lo más eficientemente posible Mezcla de métodos	Existe un mundo “real” aunque cada individuo puede tener su propia interpretación, pues la verdad es intersubjetiva	El investigador se sitúa en el contexto particular en el que surge el problema de investigación	Acepta métodos cualitativos y cuantitativos – Métodos Mixtos

Tabla 1. Bases axiológicas, ontológicas, epistemológicas y metodológicas de los paradigmas constructivista, transformativo y pragmático

La IBA: ¿Un paradigma de investigación independiente? Consideraciones axiológicas, ontológicas y epistemológicas

Una vez hecha esta diferenciación entre los distintos paradigmas de investigación y armazones teóricos/filosóficos, pasamos a comprender la problemática que encierra la determinación del paradigma de investigación dentro del ámbito de la IBA, lo cual puede responder a la pregunta de si es considerado un paradigma independiente o debe de estar integrado dentro de los anteriores paradigmas de base cualitativa.

En primer lugar hay que considerar que la IBA muestra un rechazo a un paradigma de investigación científico-positivista dentro de patrones de predicción y control (Camargo-Borges, 2018; McNiff, 2018; Eisner, 2008; Leavy, 2018a). Pero según Camargo-Borges (2018), el rechazo al paradigma positivista no es suficiente. Es necesario superar la clásica postura dualista de investigación: cualitativa/ cuantitativa. Generalmente las aproximaciones cuantitativas de modelo científico/positivista son asociadas con las ciencias denominadas “duras”, en las cuales se valora la medición, la replicación, la predicción y el control. Frente a ellas se encuentran las aproximaciones cualitativas, que son identificadas con la ciencia “suave” o “blanda”, que tratan sobre aspectos subjetivos relacionados con la construcción del significado. Para Camargo-Borges (2018), la forma de superar esta dicotomía ciencia “dura/suave” reside en encontrar un lenguaje que vaya más allá de estas diferencias. Pero este lenguaje debe establecerse dentro de un “rigor”, un rigor ajustado y apropiado entre ciencia y arte.

La propuesta es conseguir una sinergia o equilibrio necesario entre ciencia/técnica y arte, paso imprescindible para que surja la IBA, un paradigma situado dentro de unos parámetros y armazones teóricos que buscan la construcción del conocimiento desde el análisis de los contextos, de los discursos particulares y desde una visión crítica de la sociedad para conseguir el cambio y la justicia social, tomando como punto de referencia el arte (Camargo-Borges, 2018; Finley, 2018; McNiff, 2018). En particular, la IBA podría ser identificada con un planteamiento axiológico, ontológico, epistemológico y metodológico particular que pasamos a explicar.

Axiología en el paradigma IBA

El arte mantiene una serie de rasgos característicos como son la *inmediatez*, la *creatividad*, la *imaginación*, la *belleza* y la *estética*, de los cuales se deducen una serie de principios axiológicos y criterios de valor. Estos criterios o principios asociados al mundo artístico determinan el paradigma de investigación en la IBA.

Principio de inmediatez

Leavy (2018b) comienza destacando dos características esenciales del producto artístico: el ser inmediato y duradero. Al ser inmediato nos llama la atención, nos provoca y nos transporta. Nuestra respuesta puede ser visceral, emocional, psicológica, o intelectual. Ante la característica de ser duradero, se destaca el rasgo de que el arte provoca una profunda impresión, lo cual puede tener una implicación tremenda en el aprendizaje, la educación, incluso como una base para provocar el cambio social. Además, el arte tiene otra característica esencial que es la de permitirnos acceder a nuevos caminos para ver, pensar y comunicar de una manera diferente, tales como el conocimiento sensorial, kinestésico, emocional, perceptual o el imaginario (Chilton y Leavy, 2014; Leavy, 2018a).

Principio de creatividad

La creatividad es concebida como componente esencial del arte. Camargo-Borges (2018) define la creatividad como “el acto de reunir juntos ideas y perspectivas que parecen paradójicamente distintas y que no mantienen ninguna relación” (Camargo-Borges, 2018:90). Tradicionalmente el concepto de creatividad ha estado asociado a una consideración individual, asociada a individuos brillantes que tienen ideas brillantes y únicas. Actualmente existen unos enfoques colectivos para acercarse a definir la creatividad. Ahora se habla de “creatividad colectiva”, la cual se refiere al pensamiento innovador que surge mediante la interacción de las ideas que provienen de gente diversa, más que de la mente de un solo individuo (Camargo-Borges, 2018).

Principio de imaginación

El arte también tiene un componente imaginativo, asociado con la “capacidad de ir más allá de lo establecido y de la realidad acordada, experimentando nuevas combinaciones de significados. Cuando la imaginación es liberada, el significado también gana libertad y un nuevo conocimiento puede surgir” (Camargo-Borges, 2017:92). La imaginación provoca nuevos significados que estimulan la ingenuidad, la espontaneidad y la novedad. La imaginación colectiva puede promover recursos muy poderosos para la creación y el cambio. Cuando muchos participantes aportan su voz, su visión y sus ideas sobre un tema concreto, el potencial para crear experiencias significativas se amplía enormemente.

Principios de belleza y estética

Para Danto (2005) los conceptos de estética y belleza han dejado de ser importantes para identificar lo que significa el arte, incluso considera que en la actualidad se podría pensar que se ha producido una desaparición de la belleza. Las obras de arte son iguales a los objetos cotidianos. Los criterios de equilibrio, proporción, orden, asociados a los

cánones de belleza, pasan a ser conceptos genéricos, meramente descriptivos y vacíos de contenido. Surge una nueva mirada para considerar la belleza: “la belleza renace del espíritu” (Danto, 2005:48). La belleza artística nace del espíritu, por tanto es un producto intelectual más que natural. La belleza de una obra de arte llega a ser considerada interna a la misma obra y se asocia al significado de la obra de arte.

Ontología en el paradigma IBA

Según McNiff (2018) el concepto de “arte” ha sido utilizado para referirse a todas las formas de expresión artística como la pintura, dibujo, escultura, música, teatro, performance, poesía, instalaciones, etc., o cualquier tipo de “artwork”. Pero Kirkkopelto (2020) amplía el objeto del arte haciendo referencia a la noción de cuasi-objeto elaborada por Latour (1993). Kirkkopelto (2020), utiliza la noción de “cuasi-objeto” como un camino para ejemplificar el objeto de IBA. Con la noción de cuasi-objeto, según Kirkkopelto (2020), se establecen los fundamentos filosóficos que dividen, por un lado los acontecimientos/hechos, asociados al estudio del mundo social, y, por otro, lo material y las realidades tecnológicas que se asocian al mundo de la ciencia natural. Los cuasi-objetos se describen como cosas que simultáneamente son una mezcla de lo real, lo discursivo y lo social. Estos cuasi-objetos pertenecen a la naturaleza, a lo colectivo y discursivo, además tienen una estructura intrínseca y dinámica que les permite tener una vida interior propia.

Desde otra mirada, Leavy (2011) considera que la realidad artística es subjetiva, intersubjetiva, emergente y cambiante, por tanto su dialéctica y su proceso es difícil de precisar y es difícil de transmitir en modo estándares cuantitativos. Para Moraza-Pérez (2008) “El límite de la ciencia es el sujeto y su punto ciego es la sensación. El arte surge en este punto ciego para convertirlo en su centro, alrededor del cual se desarrolla la construcción de los modelos artísticos” (Moraza-Pérez, 2008:25). Esto sitúa al arte en una posición “extima” respecto a la ciencia. Extima significa que su exterioridad es íntima, pues se encuentra en el núcleo informativo de la ciencia aunque simultáneamente supone una posición radicalmente opuesta. Extima significa también estimar y saborear. La ciencia busca el saber, pero la palabra saber lleva asociado un conocimiento inteligible, donde se desarrolla la experiencia sensible. Moraza-Pérez (2008) utiliza el concepto de “saboer” que significa simultáneamente “conocimiento y sabor”. Según Moraza-Pérez (2008), el ser humano no solamente es capaz de conocer, sino que también es capaz de saborear y deleitarse. Por tanto, el arte es la genuina realización del “saboer” (conocer y sentir).

Epistemología en el paradigma IBA. Construcción y generación de conocimiento en IBA

Eisner (2008) reconoce que las artes han tenido siempre un lugar dentro del mundo de la investigación cualitativa y cualquier tipo de conexión con su campo podría hacerse desde el paradigma cualitativo sin problema. Pero Eisner (2008) destaca la compleja unión del arte y la investigación, la cual considera una unión paradójica e incluso contradictoria. Arte y ciencia, pertenecen de alguna manera a paradigmas y visiones de la realidad enfrentadas y distintas. El pensamiento filosófico contemporáneo asocia el conocimiento artístico a cuestiones de tipo ornamental y emocional (diversión, evocación, emoción), y la investigación científica a la elaboración de un conocimiento racional. El arte se asocia al mundo de la diversión, la evocación y la emoción, y no se asocia a las cuestiones de determinación del conocimiento válido y verdadero.

Eisner (2008), realiza una distinción entre lo evocativo y lo descriptivo. En un proceso descriptivo lo que se busca es crear una relación mimética entre el objeto y su forma de representación. En una relación evocativa el objetivo es proporcionar una serie de cualidades que generen un sentido empático con el objeto. En la relación evocativa aparecen procesos como la emoción y la imaginación. La evocación provoca empatía, y la empatía es el medio para la comprensión. En este sentido, las artes promueven una forma de comprensión derivada de la experiencia empática y evocativa, distinta de una comprensión descriptiva. De esta manera, la función del arte y de la investigación en IBA es la de proporcionar una imagen evocativa que genere las condiciones apropiadas para descender a un nivel mayor de profundidad y de toma de consciencia sobre el objeto que se estudia. El arte permite profundizar sobre los objetos de estudio descubriendo su esencia íntima (Leavy, 2011).

Además hay que tener en cuenta que IBA se inserta desde una aproximación para la obtención del conocimiento como algo construido en un proceso intersubjetivo, no meramente subjetivo. Según Moraza-Pérez (2008) el gran mito del arte como experiencia irreductible al análisis, debido a que su conocimiento se origina mediante un proceso subjetivo, no neutral, de “genio libre” realizando su propia obra, debe ser revisado (Moraza-Pérez, 2008). La elaboración subjetiva del conocimiento del “genio libre” en IBA puede llevar asociado el problema denominado por Eisner como el problema de que “todo vale”. Según Eisner (2008), en la investigación sobre el arte, la búsqueda de un consenso que permita una generalización con el propósito de alcanzar una verdad única es un tema que no genera ningún tipo de interés. Pero esta falta de interés por la generalización puede llevar asociado el peligro del “todo vale”. Cualquier proceso de investigación en arte y en creación artística podría interpretarse como válido. Lo que se necesita para no caer en este proceso de trivializar la investigación en arte es disponer de una base metodológica que tengan una significativa precisión y rigor para poder eliminar los problemas asociados a la elaboración de un producto de investigación en creación artística trivial.

Fundamentación metodológica para la investigación en la IBA

Desde estos planteamientos axiológicos, ontológicos y epistemológicos para considerar la IBA, el diseño metodológico que se deriva es un diseño que se desvía de manera radical de la investigación que busca el puro descubrimiento o descripción de los investigadores positivistas alejados de los contextos y los problemas particulares de los sujetos que investigan, para extraer datos generalizables lo más objetivos posibles (Eisner, 2008; Cole y Knowles, 2008; Leavy, 2018a). Pero al alejarse de estos parámetros científicos para aproximarse y estudiar la realidad, también encuentra problemas para encontrar un diseño de investigación que le permita funcionar de manera sistemática dentro de los parámetros de investigación reconocidos en la actualidad sin perder su carácter artístico.

Autores como Leavy (2018b) o Camargo-Borges (2018) consideran que la IBA no solamente es un acto de descubrimiento de la realidad social/artística por parte del investigador. La IBA es además un proceso de adentrarse en el análisis de la sociedad de manera conjunta entre el investigador y los propios sujetos investigados. Es un proceso de solucionar problemas sociales reales de manera conjunta (investigador/investigados), y de solucionarlos de manera creativa e imaginativa en un proceso único y original que surge desde los problemas y contextos particulares. Por tanto, la IBA debe ser relacional, participativa y colaborativa, así como útil y generativa para solucionar problemas en contextos particulares (Camargo-Borges, 2018). Se requiere además de un diseño metodológico que permita captar la complejidad y la multiplicidad. En consecuencia, el modelo de investigación en arte debe tener un componente holístico y transdisciplinar para poder unir elementos de distintas aproximaciones. Esta síntesis transdisciplinar se produce mediante procesos reflexivos en ciclos de análisis de datos combinados desde distintas perspectivas y posiciones, y se dirige a buscar una visión conjunta y armónica final (Leavy, 2011). La investigación de tipo IBA entra así en contacto con todos los planteamientos de reflexión participativa orientada al cambio y la justicia social (Leavy, 2011; 2009; Finley, 2008, 2018), y con el movimiento de “investigación-acción” dirigido a promover el cambio social (Kemmis y McTaggart, 2000). Finalmente, hay que destacar que la IBA, según Leavy (2011), es también particularmente útil para explorar experiencias individuales emocionales y metacognitivas (Caeiro-Rodríguez, 2018; Leavy, 2011; 2009; McNiff, 2008).

El diseño metodológico en la IBA tiene como parámetros de referencia el modelo de diseño de investigación cualitativo (Cole y Knowles, 2008; Eisner, 2008), por lo tanto se podría tomar como esquema de referencia básico para su diseño, el cual se compone de los siguientes elementos para poder ser considerado un diseño de calidad (Roller y Lavrakas, 2015):

- Definición del problema de investigación. Definir el problema de investigación en un modelo de investigación cualitativa implica elegir el tema de investigación, revisar la literatura existente sobre el tema que se va a investigar y decidir sobre los propósitos de la investigación (Patton, 2015).
- Identificación de la muestra que va a ser recogida para llevar a cabo la investigación. La estrategia de muestreo típica en la investigación cualitativa es el muestreo deliberado no probabilístico, contrario al muestreo probabilístico usado en el método científico (Mertens, 2010; Patton, 2015). En el proceso de identificación de la muestra hay que tener también presentes los aspectos relativos al tamaño de la muestra, los errores de muestreo que se pueden producir, así como la ética en la selección de la muestra (Patton, 2015).
- Elegir el método de recogida de datos. Dentro de las modalidades de recogida de datos de modelo cualitativo se pueden destacar las siguientes: estudio de caso, narrativas, etnografía, observación, entrevista en profundidad, o utilización de datos secundarios (Hall, 2020).
- Utilización de un adecuado procedimiento de análisis de datos. Se puede considerar la existencia de dos tipos de métodos de análisis: holístico y clasificatorio (Hall, 2020). Dentro de los métodos de análisis holístico los más destacados son el análisis del discurso, el análisis de la conversación, y el análisis de narrativas, en los que se suele aplicar un análisis de contenido (Neuendorf, 2017). Dentro de los métodos de análisis clasificatorio se pueden encontrar los métodos de codificación, los cuales requieren la clasificación de datos cualitativos en categorías y códigos (Miles y Huberman, 1984).
- Elaborar una adecuada interpretación a partir del análisis de los datos. Existen dos patrones típicos para guiar el análisis: proceso de análisis deductivo e inductivo (Strauss y Corbin, 1998). El análisis cualitativo deductivo se pregunta por la extensión en la cual los datos cualitativos obtenidos en la investigación apoyan o son coincidentes con las teorías ya existentes. El análisis cualitativo inductivo genera nuevos conceptos, explicaciones, resultados y teorías desde los datos obtenidos en la investigación, y desde el propio análisis cualitativo realizado. Este tipo de análisis no parte de una teoría previa, sino que construye la teoría desde el propio proceso analítico y desde los propios datos.
- Elaboración del informe de investigación. Richardson (2000) considera que los informes de investigación de modelo cualitativo no tienen que ser exclusivamente de carácter escrito. Se pueden encontrar informes de investigación en formato de cuentos realistas o informes impresionistas que pretenden lograr un efecto dramático transmitiendo la experiencia del investigador. La clave está en escribir una historia que transmita la experiencia “viva” del investigador. También se pueden utilizar la “etnografía de ejecución” (performance ethnography) (Hamera, 2013). El informe expresa los resultados de investigación en un complejo sistema de significado vanguardista que utiliza el teatro, las películas, los videos, el cine, el texto, la narración, etc. La audiencia tiene además un papel protagonista en la presentación de los resultados pues los resultados deben aproximarse a la audiencia lo más posible, y ésta misma los debe interpretar. Pero aunque existe esta diversidad de modalidades de representación, también existe una tendencia a utilizar el formato de exposición de la investigación de tipo cualitativo bajo las exigencias de la investigación científica reconocidas por la APA (American Psychological Association) que encajan en el formato IMRDC (Introducción-Metodología-Resultados-Discusión-Conclu-

siones). Según McNiff (2018) y Denzin (2018), aunque algunos trabajos de IBA pueden ser vistos y definidos bajo una perspectiva de ciencia social cualitativa aplicando esta plantilla, el campo es muy amplio, por tanto no puede ser totalmente aprisionado dentro de esta plantilla científica de formato IMRDC. Lo que se recomienda es la libertad de formato. La recomendación de McNiff (2018) es que la utilización de este formato debería de ser una opción pero en absoluto un dictado o una prescripción.

Criterios de validez y confiabilidad en la investigación cualitativa

La investigación de modelo cuantitativo/científico/positivista mantiene los criterios de fiabilidad y validez externa para asegurar la calidad de sus descubrimientos, pero en la investigación de modelo cualitativo se utilizan otros criterios distintos a los utilizados en la investigación cuantitativa asociados al criterio de confiabilidad (Perakyla, 2019). Lincoln y Guba (1985) propusieron el criterio de la confiabilidad (*trustworthiness*), argumentando que los conceptos tales como la validez y la fiabilidad no son apropiados para la investigación cualitativa. Al proponer el criterio de confiabilidad como sustituto a los criterios de validez y fiabilidad cuantitativos, se está construyendo la idea de calidad de investigación cualitativa en torno a los siguientes principios:

- Criterio de credibilidad: la extensión en la cual los distintos puntos de vista de todos los participantes en la investigación han sido incluidos. Las estrategias para lograr esta confianza pueden ser alcanzadas mediante la utilización de procedimientos de muestreo adecuado y mediante la comprobación del análisis realizado utilizando distintos investigadores. El grado de credibilidad aumenta en función del acuerdo logrado entre la visión de los distintos participantes en la investigación: investigados e investigadores.
- Criterio de transferibilidad: La extensión en la cual los descubrimientos pueden ser aplicados a otros escenarios. Las estrategias para lograr la transferencia se logra asegurando la selección de participantes de la investigación, los cuales deben ser casos típicos que puedan ser extrapolados a otros contextos similares.
- Criterio de confianza: La extensión de la cual la investigación es conducida de manera consistente. Las estrategias para ganar la confianza deben asegurar que los investigadores han sido entrenados correctamente para recoger los datos y tienen las competencias necesarias para llevar a cabo una adecuada investigación. Además, para asegurar el cumplimiento de este criterio, los procesos seguidos para llevar a cabo la investigación deben haber sido lógicos, deben ser fácilmente documentados, rastreables y fácilmente hechos públicos.
- Criterio de confirmabilidad: Este es un criterio que presenta una analogía con el criterio de objetividad de modelo de investigación cuantitativo. Reside en la extensión en la cual los descubrimientos reflejan la situación real, más que el punto de vista del investigador. Para asegurar la confirmabilidad-objetividad de la investigación cualitativa se pueden utilizar las estrategias de revisión por pares, lo cual proporciona una valoración independiente en la investigación.

Para Morse (2015), algunos de los métodos utilizados en la investigación de modelo científico pueden ser utilizados en la investigación cualitativa para conseguir una mayor validez y fiabilidad, como pueden ser los siguientes:

- Comprobación de miembros. Esta estrategia consiste en proporcionar a los sujetos que están siendo investigados los resultados que se están obteniendo de la investigación y la discusión/conclusiones elaboradas. Los participantes deben dar el visto bueno en relación a la exactitud del análisis realizado.
- Triangulación de los datos. Triangular los datos se refiere a analizar los datos a partir de dos o más métodos diferentes e independientes para cerciorarse de que una conclusión similar es alcanzada a partir de distintos medios. También se suele utilizar la recogida de datos desde distintos sujetos o fuentes de información para finalmente triangular la información recogida desde distintos sujetos, canales o fuentes de información. Esto permite dar más validez y fiabilidad a los resultados.
- Codificación múltiple de datos por distintos codificadores. El análisis y la codificación de los datos es realizada por más de un investigador. Se establece un sistema de análisis-codificación (Sistema de códigos y categorías) consensuado. Tener más de un codificador de los mismos datos puede contribuir a superar la subjetividad inherente al proceso de codificación.

Desde una aproximación creativa y evocativa, como puede ser la investigación de tipo IBA, no se utiliza la estrategia de triangulación para dar validez a los datos, sino que se utiliza la estrategia de cristalización. Richardson (1997) introdujo la cristalización como un criterio de calidad en la investigación cualitativa artística y evocativa, reemplazando a la triangulación como criterio de validez. Según Richardson, la imagen central para la validez en los textos postmodernos no es el triángulo – un objeto rígido, fijado, en dos dimensiones. Más que el triángulo, la imagen central es la de un cristal, la cual combina la simetría y la sustancia con una infinita variedad de formas, transformaciones y multidimensionalidades (Richardson, 1997:97).

Para conseguir el rigor y la validez en un proceso de cristalización lo importante es mostrar las visiones y opiniones de la gente que participa en la investigación de manera personificada.

Conclusiones

Después de este recorrido, en el que se han analizado las bases axiológicas, ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la IBA, se podría llegar a concluir que la IBA podría ser considerada un paradigma de investigación diferente del resto de paradigmas de investigación, tanto del científico-positivista, como de los incluidos dentro del ámbito de investigación cualitativo: paradigmas interpretativo, constructivista, social-crítico o pragmático. La premisa desde la que se parte para poder considerarla un paradigma distinto del resto de paradigmas reside en el supuesto de que la “verdad” que se obtiene de sus investigaciones no es una verdad objetiva, o meramente interpretada, construi-

da, desveladora del poder injusto, o útil para la resolución de problemas contextuales. La verdad que se obtiene desde una aproximación artística y evocativa es una “verdad creada”, como destaca Patton (2015), “visceral, palpable, sensual, desgarradora, cognitiva, catártica, lírica, contextual, despierta, fugaz, universal y debatible” (Patton, 2015:687), aunque, indudablemente, también mantenga rasgos de “verdad” interpretada, construida, desveladora de injusticias, y útil para la resolución de problemas sociales. De todas formas, aunque en este trabajo se destaquen rasgos diferenciadores de la IBA de otros paradigmas de investigación, el debate sobre si puede ser considerada un paradigma de investigación independiente o incluido dentro del modelo de investigación cualitativo podrá seguir abierto. Pero lo que sí es importante y debe quedar claro es que la investigación de modelo IBA requiere para su diseño un equilibrio técnico-artístico mantenido dentro de unos parámetros de referencia metodológicos claramente identificados y bajo unos criterios de validez que le imprimen la calidad necesaria para su adecuado desarrollo y aplicación. Esto permitirá que la IBA sea tenida en cuenta como una prometedora aproximación para el progreso de la humanidad poniendo en valor sus posibilidades expansivas basadas en la imaginación y la creación artística, así como su potencial evocativo para tomar una mayor conciencia del ser humano en su lucha por el cambio y la justicia social.

Bibliografía

- Barone, T. y Eisner, E. (2011). *Arts based research*. London: Sage.
- Borgorff, H., Peters, P. y Pinch, T. (2020). Dialogues between artistic research and science and technology studies. En H. Borgdorff, P. Peters y T. Pinch (Eds.), *Dialogues between artistic research and science and technology studies*, (pp.1-16). London: Routledge.
- Cairo-Rodríguez, M. (2018). Aprendizaje Basado en la Creación y Educación Artística: proyectos de aula entre la metacognición y la metaemoción. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(1), 159-177. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.57043>
- Camargo-Borges, C. (2018). Creativity and imagination: Research as world-making. En Leavy, P. (Ed.). *Handbook of arts-based research* (pp. 88-100). New York: The Guilford Press.
- Cole, A. y Knowles, G. (2008). Arts informed research. En Knowles, G. y Cole, A. (Eds.). *Handbook of the arts in qualitative research* (pp. 55-70). London: Sage.
- Chilton, G. y Leavy, P. (2014). Arts-based research practice: Merging social research and the creative arts. En Nathan, P. y Leavy, P. (Eds). *The Oxford Handbook of Qualitative Research* (pp.403-422). Oxford: Oxford University Press.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Madrid: Paidós.
- Denzin, N. (2018). The pragmatics of publishing the experimental text. En Leavy, P. (Ed.). *Handbook of arts-based research*, (pp. 673-688). New York: The Guilford Press.

- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2011). Introduction: The discipline and practice of qualitative research. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.). *The SAGE Handbook of qualitative research* (pp. 1-19). London: Sage.
- Eisner, E. (2008). Art and knowledge. En Knowles, G. y Cole, A. (Ed.). *Handbook of the arts in qualitative research* (pp. 3-12). London: Sage.
- Finley, S. (2018). Multimethod arts-based research. En Leavy, P. (Ed.). *Handbook of arts-based research* (pp. 477-492). New York: The Guilford Press.
- Guba, E. y Lincoln, Y. (1990). *Fourth generation evaluation*. London: Sage.
- Hamera, J. (2013). Performance ethnography. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.). *Strategies of qualitative inquiry* (pp.205-232). London: Sage.
- Hall, R. (2020). *Mixing methods in social research. Qualitative, quantitative and combined method*. London: Sage.
- Hernández-Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Education Siglo XXI*, 26, 85-118.
- Kemmis, S. y McTaggart, R. (2000). Participatory action research. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.). *Handbook of Qualitative Research*, (pp. 567- 605). London: Sage.
- Kincheloe, J. y McLaren, P. (2000). Rethinking critical theory and qualitative research. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.). *Handbook of qualitative research* (pp. 279-313). Sage.
- Kirkkopelto, E. (2020). From quasi-object to artistic components: science studies and artistic research. En Borgdorff, H. Peters, P. y Princh, Y. (Eds.), *Dialogues between artistic research and science and technology studies* (pp. 31-45). London: Routledge.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. New York: The Guilford Press.
- Leavy, P. (2009). *Methods meets art. Arts-based research practice*. The Guilford Press.
- Leavy, P. (2011). *Essentials of transdisciplinary research: using problem-centered methodologies*. New York: Left Coast Press.
- Leavy, P. (2018a). Introduction to arts-based research. En Leavy, P. (Ed.). *Handbook of arts-based research* (pp. 7-21). New York: The Guilford Press.
- Leavy, P. (2018b). Criteria for evaluating arts-based research. En Leavy, P. (Ed.). *Handbook of arts-based research* (pp. 575-586). New York: The Guilford Press.
- Lincoln, Y. y Guba, E. (1985). *Naturalistic inquiry*. London: Sage.
- Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2019). A/r/to- grafía e investigación educativa basada en artes visuales en el panorama de las metodologías de investigación en educación artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 881-895. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.63409>
- McNiff, S. (2008). Art-based research. En Knowles, G. y Cole, A. (Eds.). *Handbook of the arts in qualitative research* (pp. 29-40). London: Sage.

- McNiff, S. (2018). Philosophical and practice foundations of artistic inquiry. Creating paradigms, methods, and presentations based in art. En Leavy, P. (Ed.). *Handbook of arts-based research* (pp. 22-36). New York: The Guilford Press.
- Mertens, D. (2010). *Research and evaluation in education and psychology*. London: Sage.
- Miles, M y Huberman, M. (1984). *Qualitative data analysis: a sourcebook of new methods*. USA: Sage.
- Moraza-Pérez, J.L. (2008). Aporías de la investigación en arte. Notas sobre el saber. En De la Iglesia, J.F., Rodríguez-Caeiro, M. y Fuentes-Cid, S. (Eds). *Notas para una investigación artística* (pp. 35-71). Vigo: Servicio de Publicaciones, Universidad de Vigo.
- Morse, J. (2015). Critical Analysis of Strategies for Determining Rigor in Qualitative Inquiry. *Qualitative Health Research*, 25(9) 1212-1222. DOI: 10.1177/1049732315588501
- Neuendorf, K. (2017). *The content analysis guidebook*. London: Sage.
- Patton, M. (2015). *Qualitative research & evaluation methods*. London: Sage.
- Perakyla, A. (2019). Validity in qualitative research. En Silverman, D. (Ed.). *Qualitative research*, (pp.447-462). London: Sage.
- Richardson, L. (1997). *Fields of play: Constructing an academia life*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Richardson, L. (2000). Writing. A method of inquiry. En N. Denzin y Y Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research*, (pp. 923-948). London: Sage.
- Roller, M. y Lavrakas, P. (2015). *Applied qualitative research design*. New York: The Guilford Press.
- Schwandt, T. (2000). Three epistemological stances for qualitative inquiry. Interpretivism, hermeneutics, and social constructionism. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.). *Handbook of qualitative research* (pp. 189-213). London: Sage.
- Strauss, A. y Corbin, J. (1998). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. London: Sage.
- Teddle, C. y Tashakkori, A. (2011). Mixed methods research. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.). *The Sage Handbook of Qualitative Research* (pp. 285-299). London: Sage.

La obra de Máximo Moreno y su vinculación a la ciudad de Sevilla

The Work of Máximo Moreno and his Connection with the City of Seville

RAFAEL ROSADO DOMÍNGUEZ  0000-0003-3281-4351

rafrosdom@gmail.com

Universidad de Sevilla

Recibido: 5 de mayo de 2022 · Aceptado: 13 de septiembre de 2023

Resumen

La obra de Máximo Moreno constituye un aporte de relevancia para comprender la escena artístico-cultural que aconteció en Sevilla en las décadas de los setenta y ochenta. Durante este periodo el costumbrismo y la tradición de la ciudad se fundían con la influencia de los nuevos movimientos y estilos propios del arte que se estaba desarrollando en ese momento fuera de nuestras fronteras y que cada vez tendrán más presencia en el panorama nacional. Es por ello que este estudio reúne por primera vez una aproximación a la vida y obra del artista, así como a su relación con el panorama sevillano durante aquellas décadas, con el fin de darles visibilidad, ponerlas en valor y establecer una base que permita profundizar en su estudio desde la disciplina de la Historia del Arte.

Palabras clave: Influencias; Máximo Moreno; Obra; Sevilla; Trayectoria.

Abstract

Maximo Moreno's work is important and necessary to understand and complete the artistic-cultural scene that took place in Seville during the seventies and eighties. Throughout that period local custom and tradition of the city merges with the influence of the new movements of art and styles that were developed during those decades outside Spain's borders. That combination would have a progressive increase of presence in the national scene. Due to this, this project brings together in a small synthesis, the life and work of the artist, as well as his relationship with the sevilian scene, in order to give them visibility, put them in value and establish a base that allows deepening the study of the artist's persona and his work from the perspective of History of Art.

Keywords: Artwork; Carer Path; Influences; Máximo Moreno; Seville.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Rosado Domínguez, R. (2023). La obra de Máximo Moreno y su vinculación a la ciudad de Sevilla. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 271-292.

Introducción: la escena cultural sevillana en las décadas de los setenta y ochenta

Un conjunto de producciones estéticas multidisciplinares, resultado de la influencia de movimientos contraculturales y vanguardias artísticas a nivel internacional, combinadas con las manifestaciones culturales populares tan arraigadas como propias, ya no solo del ámbito sevillano sino de toda Andalucía, será responsable de la construcción del panorama que va a acontecer en la capital andaluza durante estas décadas¹. Basta echar un vistazo al desarrollo progresivo de la actividad intelectual y estética, que va a empezar a gestarse en Sevilla a principio de los años sesenta², y que no va a parar de crecer hasta bien entrados los ochenta, cuando la marcha hacia otras ciudades de galerías tan importantes como La Máquina Española empiezan a denotar el comienzo de una etapa de decadencia artística, para darse cuenta de que el periodo de años enmarcado dentro de estos sucesos, es sin duda una época de esplendor cultural.

Hay que tener en cuenta que uno de los principales puntos de entrada a España, en cuanto a material de la denominada cultura pop (discos de rock, cómics, libros, películas...) residirá en las bases militares estadounidenses presentes en Rota y Morón de la Frontera. Partiendo del contexto histórico de finales de la dictadura franquista y previo a la transición democrática y contando con la censura que prohibía la llegada de casi la totalidad del contenido cultural internacional, estamos hablando de una Sevilla que recibirá estas novedosas corrientes de manera directa en comparación con el resto del país. A esto se sumaría, además, el material aportado por aquellos sevillanos, que, a su regreso de viajes por diferentes ciudades europeas, traían consigo libros o discos entre otros elementos³.

Uno de aquellos nombres que propició la introducción y difusión de nueva música en la capital andaluza fue Gonzalo García Pelayo, quién comenzó sus andanzas con la apertura de los primeros locales, como el Dom Gonzalo, donde se podía escuchar la música progresiva y psicodélica de bandas como Pink Floyd y The Jimi Hendrix Experience. Más tarde se introduciría en el mundo de la producción musical y posteriormente en la cinematografía⁴. Como productor musical y mánager, García Pelayo va a jugar un papel decisivo y fundamental a la hora de crear y dirigir el sello *Gong-Movieplay*, desde el cual, se daría voz y soporte a la mayor parte del movimiento del rock andaluz, que englobaba bandas como Goma, Triana o Smash entre otros⁵. En 1976, publicó su primer largometraje, *Manuela*, basada en la novela homónima de Manuel Halcón y que quedó ligada a su anterior faceta profesional, por la presencia de la banda sonora que incluía música

1 CAAC. (2005). *Vivir en Sevilla* [Hoja de Sala]. CAAC. <https://n9.cl/3vu9e>

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

4 Matute, F. (30 de enero de 2018) Gonzalo García Pelayo: “Desconfío de los movimientos culturales que necesitan destruir lo anterior para afirmarse”. *Jot Down*. <https://n9.cl/12cos>

5 Copete Holgado, A. (2016). *La influencia del andalucismo en el rock andaluz: análisis del rock andaluz en la propaganda política* [Trabajo de fin de máster, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/handle/11441/25170>

de su sello discográfico (Triana, Gualberto, Lole y Manuel...)⁶. Dicha película, que si bien contó con un éxito comercial contundente significó un fiasco en lo que a la crítica se refiere, sería el precedente de una serie de metrajes como *Vivir en Sevilla* (1978) o *Corridos de alegría* (1982), en las que Gonzalo combinó argumentos relacionados con la delincuencia juvenil, el amor (de manera tanto idílica como erótica), o la represión política, con experimentos visuales y discursos filosóficos⁷.

Volviendo al campo de la producción, hay que destacar también la labor llevada a cabo por Ricardo Pachón, cuyos esfuerzos se centraron en artistas englobados dentro del denominado “nuevo flamenco”. Los músicos que engloba este género incorporaban elementos antes nunca asociados al flamenco, como se da en el caso de *La leyenda del tiempo* de Camarón o el disco *Fuente y caudal* de Paco de Lucía, que comparte con el rock andaluz la combinación con otros géneros musicales, pero en este caso más influido por géneros como el blues o la música cubana que por el progresivo. Así pues, a su labor como productor se suma otra de vital importancia: la conservación del legado del flamenco, a través de la grabación y el almacenamiento de un archivo que en colaboración con el Centro Andaluz del Flamenco, lleva digitalizando desde hace más de una década y en el que se recopilan datos de carácter bibliográfico, documental y audiovisual⁸.

A pesar de la importancia de la música en esta escena sevillana, el resultado global queda también marcado por otras disciplinas como la política, la literatura o la poesía. En todos estos aspectos cabe destacar la influencia que causaría la figura de Agustín García Calvo en toda una generación, durante su estancia como docente de Filología Clásica, (entre 1959 y 1963) en la Universidad de Sevilla. García Calvo compaginó su labor en la facultad impartiendo clases en el Instituto Murillo, así como participando en diferentes seminarios sobre fonética o poesía entre otros⁹. Sus inquietudes culturales le llevaron a realizar otras actividades como la representación teatral de obras de Lorca, o la realización de reuniones fuera del ámbito estudiantil con alumnos que, siendo contrarios al régimen, practicaban el activismo político. Siguiendo lo recogido en *La Sevilla golfa* (Arbide, 2018), en estas reuniones no solo se abarcaban asuntos políticos sino que en ellas García exponía sobre la obra de filósofos y autores clásicos como Sócrates o Parménides, o también se aprovechaban dichas reuniones para escuchar diferentes tipos de música, desde flamenco a canción de autor francesa de artistas como George Brassens. Fue una auténtica personalidad que caló de manera profunda en la juventud universitaria sevillana, al punto de que muchos alumnos llegaron a imitar su forma de colocarse la corbata, sin llegar a hacerse nudo, como símbolo de respeto al profesor y descontento con el sistema establecido. Si bien contaba con la simpatía de gran parte del alumnado y de algunos colectivos políticos de izquierda, los altos cargos tanto de la universidad como del ayuntamiento lo tenían constantemente vigilado, y bastó como

6 Ibídem.

7 CAAC. (2005). *Vivir en Sevilla...* Op. cit.

8 Castilla, A. (15 de marzo de 2018). La esencia del cante. *El País*. <https://n9.cl/43x4t>

9 G, TABACO, D. (17 de abril de 2016). “La represión a García Calvo muestra el trato del franquismo a los docentes”. *La opinión de Zamora*. <https://n9.cl/s8et0>

excusa un debate filológico en una de sus clases sobre la veracidad de la virginidad de María, para que fuese expulsado de la universidad. Hasta tal punto llegaría la represión y la influencia negativa acontecida por tales poderes sobre el antiguo catedrático, que el periodista José María Rincón, sería despedido del periódico *El Correo*, por el simple hecho de entrevistarle después del suceso. A pesar de su corta estancia en el sistema educativo sevillano, influyó de manera notable contribuyendo desde fechas tempranas al movimiento presente dos décadas más tarde, a través de su impulso a un proceso de generación de una inteligencia colectiva en diferentes disciplinas culturales¹⁰.

En base a lo mencionado en *La renovación plástica en Andalucía*. (Palomo Pachón, 2004), y centrándonos ahora en las artes plásticas, hay que destacar una serie de colectivos artísticos que durante las décadas previas a la época que nos ocupa dominaron la escena sevillana, buscando un movimiento de renovación y evolución de las formas establecidas y marcadas por pintores como Gonzalo Bilbao o Gustavo Bacarizas. Estos grupos estuvieron relacionados en origen con el entorno del denominado Club La Rábida, fundado en 1949. Este proyecto puesto en marcha por el entonces, Florentino Pérez Embid, significó una primera avanzadilla para los artistas jóvenes de la ciudad que apostaban por la renovación antes citada. En el seno de dicho Club expuso en 1951 el colectivo Grupo 49, que aunaba a diferentes artistas con marcadas influencias del figurativismo como Joaquín Ojeda o Dolores Sánchez. Un año más tarde, con un carácter más reivindicativo aún si cabe, expondría en el Club un colectivo que denominaría a su exposición *I Salón de la Joven Escuela Sevillana*. A este grupo, en el que militaban artistas como José Larrazábal o Antonio del Río, se sumarían con el paso de los años algunos nombres tan significativos como Carmen Laffón, Santiago del Campo o José Luis Mauri entre muchos otros.

La primera participación de Carmen Laffón en este colectivo será con motivo de la segunda edición de dicho *Salón* en 1955¹¹. Desde entonces, su obra estará presente de manera intermitente en Sevilla, tanto de manera colectiva como individual en diferentes exposiciones como la acontecida en la Galería Aizpuru en 1978¹².

La obra de Santiago del Campo cuenta por su parte con un carácter mucho más multidisciplinar (Pachón, 2004:242), siendo la azulejería su baza técnica más relevante. Buena muestra de ello será el gran mural cerámico del estadio Ramón Sánchez Pizjuán, las numerosas obras llevadas a cabo para la decoración de diferentes delegaciones de Hacienda o las fachadas de algunos de los edificios residenciales de la Plaza de Cuba¹³. Cabe destacar la permanencia durante sus primeros años en el colectivo Grupo Libélula, donde coincidió con artistas procedentes de la Joven Escuela Sevillana, así como del

10 Huerta, R. (1 de noviembre de 2012). Fallece a los 86 años el filósofo Agustín García Calvo. *El País*. <https://n9.cl/oxb1r>

11 Hasta aquí aún seguimos con: Palomo Pachón, B. (2004). *La renovación plástica en Andalucía*. Sevilla, Gestión Cultural y Comunicación S.L.

12 Bonet, J. M. (25 de mayo de 1978). Carmen Laffon. *El País*. <https://n9.cl/ckyp9>

13 Machuca, J. F. (12 de agosto de 1987). Una tesis sobre Santiago del Campo cataloga su obra como muralista en Sevilla. *ABC*. <https://n9.cl/ch1i3>.

Grupo Sevilla perteneciente al colectivo Estampa Popular, en la que se incluían algunos artistas como Paco Cortijo (Pachón, 2004: 225).

Pero si hay una figura clave dentro de este último colectivo, se trata sin duda de Paco Cuadrado. Como integrante del colectivo Cuadrado seguía unas pautas temáticas muy marcadas respecto al antifranquismo y el apoyo al Partido Comunista Español, tal y como se expone en *Estampa Popular: Un Arte Crítico y Social en la España de los años setenta* (de Haro García, 2010). Sin embargo en sus grabados representó un discurso existencial muy potente, en el que denuncia una sociedad que aún mantenía muy fijadas las diferencias de clases sociales a través de la figuración de personajes humildes, austeros y trabajadores. La sobriedad y la falta de colores más allá del blanco y el negro no hacen más que ensalzar el carácter frío, duro y dramático de su obra. Si bien este tipo de temáticas y producciones constituirían el epicentro de su producción durante los años setenta y ochenta, fue evolucionando poco a poco hacia una pintura más amable, centrada en la naturaleza con una forma menos agresiva y marcada (Rodríguez, 2018).

Otra figura relevante del momento será el artista de origen madrileño Francisco Molina. Su obra estaba en constante cambio y a lo largo de los setenta pasó de integrarse en el “nuevo realismo”, a avanzar hacia un concepto de anti-pintura, donde están presentes caracteres metafísicos y dadaístas que logran que su obra se presente vacía de contenido temático en favor del volumen y la forma. Sobresalió también por su labor como gestor y activista cultural especialmente en la década de los ochenta¹⁴.

Finalmente, al margen del Club La Rábida, surgieron a lo largo de estas dos décadas una serie de galerías que sirvieron como apoyo a las vanguardias artísticas que aconteció en la ciudad. Así pues, merecen una mención especial la Galería Juana de Aizpuru, la Galería Vida, la Galería Melchor, que en 1984 pasaría a denominarse Rafael Ortiz y la Galería Haurie. En los ochenta, la galería que tendría un papel principal sería La Máquina Española, que como se ha comentado con anterioridad, se acabaría trasladando a Madrid (Pachón, 2004: 228-231).

Máximo Moreno

Biografía y trayectoria artística

La vida de Máximo Moreno estuvo siempre ligada al mundo artístico, ya que sus antepasados se dedicaron a estas prácticas en diferentes disciplinas. Su abuelo trabajó bajo las directrices del reconocido arquitecto Aníbal González¹⁵ como maestro de obra en algunos de los edificios ubicados en el Parque María Luisa, principalmente en la Plaza de España. Por otro lado su padre, que fue pintor, dibujante e iluminador de fotografías al bromóleo será quien inculcará en él, el interés hacia la creación en general

14 Rodríguez Bermúdez, S. (2018). *Francisco Molina, el creador de su entorno*. [Trabajo de fin de grado]. Universidad de Sevilla.

15 Correal, F. (9 de septiembre de 2012). “Yo llevo once años metido en la crisis y diez sin ver el mar”. *Diario de Sevilla*. <https://n9.cl/p4ix4>

y específicamente hacia la pintura, el dibujo y la fotografía. Llama la atención que al cumplir trece años le regaló su primera cámara fotográfica¹⁶.

Máximo fue el menor de los cuatro hijos del matrimonio formado por José Moreno y Beatriz Hurtado. Nació en Sevilla en 1949 y creció en el barrio de La Alameda para vivir más tarde en diferentes puntos de la ciudad, como el barrio de Los Remedios, o el de Triana, donde reside actualmente. En 1969, a los veintiún años, con conocimientos previos en Bellas Artes y tras haber acabado el servicio militar obligatorio, Máximo se marchó a Madrid con la intención de estudiar para convertirse en operador de cámara en una escuela de la capital. Al poco tiempo de su ingreso fue cerrada, por lo que pasaría durante tres años a formar parte del equipo fundador del Servicio Nacional de Restauración de Libros y Documentos, donde restauró papel, pergamino y pintura. Gracias a ello entró en contacto directo con documentos procedentes del Archivo General de Indias que eran enviados desde Sevilla para su restauración a dicho organismo, así como con escritos de alta relevancia, como el texto original de *Vivo sin vivir en mí* de Santa Teresa de Jesús o el manuscrito *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer¹⁷.

De manera simultánea, Máximo cursaría en una Escuela de Artes Aplicadas de la calle La Palma, donde comenzó estudios de decoración, pero luego los dejó para iniciar estudios de grabado con José Luís López Sánchez-Toda, que trabajaba para la Casa de la Moneda, quien le introdujo en técnicas como el grabado, el aguafuerte o el buril¹⁸. Máximo decidió abandonar temporalmente España tras un incidente con la policía franquista, por lo que pasó algo más de dos años en Francia y Suiza. A pesar de que ni el propio artista sabe a día de hoy con exactitud en qué orden y cuánto tiempo pasó en cada ciudad, vivió durante un tiempo en la zona de Bretaña, así como en Saint Étienne, donde residió en la casa de un amigo de su hermano Benito (que, como su hermano, era catedrático de universidad). Bajo la tutela de su hermano mayor, pasaría un tiempo practicando grabado y litografía y más tarde, durante su estancia en Ginebra, estudió artes gráficas¹⁹. Antes de regresar a Madrid, Máximo expuso en dos ocasiones diferentes en París, donde presentó algunas de sus pinturas, así como dibujos.

Máximo se inició en el mundo del diseño de portadas a través de su hermano Josele, miembro del grupo musical Los Payos. Sería en una de las visitas a los estudios de grabación de la discográfica *Hispavox*, cuando Armando Tomás, encargado del Departamento de Creatividad y Diseño, se hizo eco de algunos de sus dibujos. En 1974 Máximo fue contratado para realizar la portada de *Memorias de un ser Humano*, de Miguel Ríos, aunque cabe señalar que ya había realizado con anterioridad algunas portadas para el grupo Smash, pero había sido con fotografías²⁰.

16 Correal, F. (22 de septiembre de 2015) "Devoto de Frascuelo y de María". *Diario de Sevilla*. <https://n9.cl/4hzbzm>

17 Comunicación personal (19 de marzo de 2019). Entrevista a Máximo Moreno.

18 A partir de este punto y durante el resto del documento, los datos que no indican el origen de la fuente corresponden a comunicaciones personales directas con el artista.

19 Núñez Castain, J. J. [Juan Núñez] (12 de marzo de 2019). "Maxi", *Máximo Moreno* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=y9A6F3wh8A>

20 *ibídem*.

Una vez introducido en el mundo del diseño de portadas donde trabajó para diferentes sellos discográficos, lo que ocuparía mayor parte de su producción durante los años que permaneció en la capital, Máximo participó también en diferentes exposiciones colectivas junto a otros artistas, como *Adolescencia* en la Galería Bética, en 1975, a la que se sumó otra muestra en la Galería Heller, acontecida de mismo modo a mediados de la década de los setenta. En 1981, Máximo abandonó la capital para regresar a su ciudad natal y aunque seguiría trabajando de manera cada vez más intermitente en el diseño de portadas, comenzó desde entonces a centrarse en otras disciplinas también relacionadas con el mundo del diseño como murales, interiores o locales comerciales, pero sin dejar nunca de pintar y dibujar. En apenas dos años, Máximo presentó una exposición en solitario de algunas de sus obras en la Galería Melchor, actual Rafael Ortiz y diseñó el cartel para las fiestas de primavera de la ciudad de 1982. Al mismo tiempo continuó con su labor de portadista en este caso para EMI, con el sexto disco de los Chunguitos, *Barrio*.

El cambio de formato de vinilo a CD y a cinta de radiocasete significó una dificultad a la hora de maquetar y estructurar los diseños, a lo que se sumó más tarde la desaparición paulatina de formatos físicos en favor de las nuevas plataformas digitales. Esto haría que los diseñadores como Máximo abandonaran progresivamente esta disciplina de manera casi definitiva, exceptuando en el caso que nos ocupa, el trabajo llevado a cabo para artistas que acudían a él de manera personal en busca de sus diseños, como es el caso del artista gaditano El Barrio, para quién Máximo trabajó en más de una ocasión.

En el año 2005, tuvo lugar en el CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), una exposición denominada *Vivir en Sevilla, construcciones visuales y cultura de masas desde 1966*, comisariada por Pedro G. Romero, donde se recopilaban algunos exponentes de la actividad artística de la ciudad en las décadas posteriores a dicha fecha y en que se incluyeron algunas piezas originales de Máximo²¹. Cuatro años más tarde, de nuevo en el CAAC, se presentó *Prohibido el cante, flamenco y fotografía*, que contó con un gran repertorio de fotografías tomadas por Máximo a lo largo de su carrera²². En 2012 Máximo organizó después de varios años una exposición en solitario, esta vez en la sede central de Radio Televisión de Andalucía. Con *Oleos, dibujos y recuerdos*, el artista presentó una treintena de sus obras. Ese mismo año se celebró el evento *Máximo Moreno entre amigos*, un pequeño festival musical organizado por sus dos hijas, y con el que se rindió homenaje a la extensa labor realizada por el artista a lo largo de su vida²³.

En la actualidad, Máximo reside en su casa-estudio de la calle Betis donde sigue realizando cuadros por encargo. Durante los últimos años ha ido vendiendo las obras que aún mantenía en su propiedad y a las que no había conseguido dar salida comercial con anterioridad. A propósito de ello, sobresale la figura del coleccionista sevillano Ángel

21 CAAC. (2005). *Vivir en Sevilla...* Op. cit.

22 Rondón, J. M. (2 de abril del 2009). La exposición "Prohibido el cante", revisa siglo y medio de fotografías sobre el flamenco. *El mundo*. <https://n9.cl/6wc9o>

23 A.G.B. (30 de octubre del 2012). El lenguaje hiperrealista de Máximo Moreno llega a una exposición de RTVA. *ABC*. <https://n9.cl/9t06w>

del Pozo, uno de sus principales mecenas desde hace varios años y poseedor de la mayor cantidad conjunta de obras de Máximo en la actualidad.

Influencias, estilo y temática

Máximo ha insistido en numerosas ocasiones que los artistas que han influido en su obra son en su mayor parte de tiempos pasados y raramente menciona autores del siglo XX, como Magritte²⁴. No resulta de igual manera con el caso de grandes maestros de la Historia del Arte, tanto nacionales como internacionales de la talla de Brueghel el Viejo, El Bosco, Velázquez o Arcimboldo. En este caso, ha admitido en más de una ocasión que los ha tomado como referencia a lo largo de su larga trayectoria, existiendo claras reminiscencias en muchas de sus obras. Ha negado también la influencia de otros artistas dedicados al diseño de portadas, sin embargo, ha comentado que la música de muchos grupos y artistas de los sesenta y de los setenta, tuvieron una gran importancia y significación personal para él. De hecho, su *modus operandi* a la hora de realizar diseños para portadas, en la mayoría de los casos siempre comenzaba con la audición de la música para la que realizaría su trabajo, buscando sumergirse en la esencia de los sonidos que oía.

El estilo de Máximo cambia y varía tanto como la técnica gráfica y pictórica que utiliza en su labor (acuarela, dibujo, pintura al óleo, aerógrafo o gouache sobre papel, este último especialmente para sus portadas). Si bien en muchas ocasiones queda marcado de manera implícita un surrealismo latente y lleno de detalles y simbolismos, en los que paisajes utópicos se combinan con los personajes más esperpénticos y fantásticos. Otras veces, su actividad se centra en la captación hiperrealista de rostros, manos u otros detalles. A pesar de ello, se aleja de dicha terminología en base a que según sus propias palabras “nada puede ser más real que la realidad”. De igual manera, tiene también una importante cabida en su estilo una especie de costumbrismo renovado. Este “neocostumbrismo” quizás tome prestados conceptos del costumbrismo andaluz de finales del siglo XVIII y principios del XIX, pero sabe llevarlo a la perfección al terreno de una sociedad vigente.

En cuanto a la temática, hay que recalcar que queda ligada al estilo y la figuración que se utiliza en cada obra específica, así pues, se incluyen en su producción artística retratos para los que el tratamiento suele incluir previamente un intenso estudio fotográfico, bodegones, escenas de sátira social y política en las que el simbolismo juega un papel crucial, paisajes surrealistas o escenarios de un claro sentido costumbrista en los que en numerosas ocasiones, toma como referencia elementos propios de la capital andaluza.

24 Arenzana, J. M. (6 de junio de 2004). Máximo Moreno, pintor: “Hay chufas, mediocres y mamarrachos”. ABC. <https://n9.cl/ag9t1>

Vínculos con el panorama sevillano

Si bien durante la década de los setenta y hasta 1981, cuando regresa a su ciudad natal, Máximo residirá en diferentes puntos como Madrid, Ibiza, o Francia, como se señala en *Historia del Rock Andaluz* (Díaz, 2018), son numerosas y constantes en su obra las referencias a la capital Hispalense. De hecho, será innegable la conexión entre al artista y el contexto cultural de dicha ciudad a través de una serie de circunstancias que ligan su trabajo a lo que está aconteciendo mediante diferentes disciplinas en el mismo. En primer lugar, destaca la relación de Máximo con personalidades pertenecientes a la industria musical, como los ya mencionados Ricardo Pachón y Gonzalo García Pelayo, a través del diseño de portadas para diferentes sellos y discográficas como CBS, RCA o Gong, perteneciente a la compañía MoviePlay. En este ámbito, Máximo contacta con una serie de artistas musicales procedentes de la escena sevillana, como Triana, Smash, Lole y Manuel o Silvio entre otros. La estrecha relación del artista con los músicos fue siempre común. Por un lado, Máximo solía acudir a los estudios de grabación desde el primer momento, para desarrollar sus obras influenciándose de las sensaciones que le transmitía la música de los susodichos, quedando reflejadas de esta manera en sus trabajos. Por otro, debido a que sus hermanos estuvieron también vinculados al mundo de la música, Benito como cantautor²⁵ y Josele como miembro del grupo Los Payos²⁶, los contactos del artista con diferentes ambientes musicales se dieron de forma temprana. A esto hay que sumarle además el interés personal del propio Máximo hacia este campo como reconocido melómano.

Hasta este momento, se puede relacionar la obra de Máximo con la de otros artistas que durante este contexto estarán presentes en el panorama sevillano. Un ejemplo será el caso del pintor antes citado Paco Cuadrado, con el que comparte no solo la actividad en el campo de la realización de portadas, ya que Cuadrado realizó el diseño para el LP de Manuel Gerena *Cantando a la libertad*²⁷, sino también la temática en sus obras, como es el caso de la denuncia hacia el franquismo. En este sentido, Máximo lo hace de una forma no tan directa y más metafórica que en los grabados del miembro del colectivo Estampa Popular.

Al centrarnos en la obra de Máximo, otro de los aspectos en los que queda patente su relación con la urbe sevillana, será el hecho de que en la figuración y representación tanto de sus cuadros, portadas y carteles, está presente de una forma notable la tradición y la esencia de la capital andaluza. Estas se presentan en forma de lugares, estructuras arquitectónicas y personajes propios y característicos de la ciudad, como la antigua estación de Plaza de Armas, el Parque María Luisa, la Torre de Don Fadrique, penitentes o toreros, que configuran así un imaginario visual propio y perfectamente reconocible. Tras su regreso a Sevilla, a principios de los ochenta, Máximo incrementó su vínculo con las atmosferas artísticas de la ciudad, participando y ganando algunos

25 Correal, F. (27 de febrero de 2017). Sevilla huele a pueblo. *Diario de Sevilla*. <https://n9.cl/6u4x>

26 Machuca, F. (11 de agosto de 2018). Josele Moreno: "María Isabel no tenía bikini". *ABC*. <https://n9.cl/t5pml>

27 CAAC. (2005). *Vivir en Sevilla...* Op. Cit.

concursos de cartelería, como el de las Fiestas de Primavera de 1982. Asimismo, comenzó a exponer en algunas galerías de la ciudad, como en la exposición acontecida en 1981 en la Galería Melchor, actual Rafael Ortiz, en la que el artista expuso algunos de sus dibujos²⁸.

También habrá que tener en cuenta el hecho de las posibles influencias de diseñadores internacionales que pudieron afectar a la obra de Máximo ya sea de forma directa o indirecta. Si bien el artista afirma que ningún autor contemporáneo le ha marcado, en la entrevista que llevó a cabo David Lebrón²⁹, Máximo reconoce que algunas portadas de diseñadores como Barry Godber o el colectivo Hipgnosis, significaron mucho para él en el momento en que dichos discos se publicaron. Aquí podría entrar en juego una vez más la importancia de las bases militares cercanas a Sevilla, pues como se ha comentado con anterioridad, fueron uno de los puntos de acceso más notables para la música que llegaba del exterior durante esas décadas.

A pesar de no ser uno de los artistas más reconocidos ni estimados en comparación con algunos de sus coetáneos, en los últimos años, la ciudad de Sevilla ha intentado compensarlo de alguna forma a través de diferentes eventos centrados en difundir algo más su obra, así como vincularlo a la escena cultural de aquella época. Prueba de ello será la presencia de algunas de sus obras en exposiciones acontecidas en Sevilla. La más reciente de todas se clausuró en enero de este mismo año como se ha mencionado con anterioridad³⁰. Destacan también el breve capítulo dedicado al artista en el libro *Historia del Rock Andaluz* (Díaz, 2018), así como el homenaje en forma de concierto realizado en el año 2012 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, donde varios de los músicos cuyas portadas habían sido realizadas por Máximo, como Miguel Ríos, Pepe Roca o Pájaro entre muchos otros, se reunieron a fin de rendir tributo y poner en valor la labor realizada por el artista a lo largo de su carrera³¹.

Producción artística

Portadas de discos

La obra de Máximo en este campo puede contabilizarse entre treientos y cuatrocientos trabajos. Ante la imposibilidad de abarcarla al completo en muchos casos por la dificultad de recuperar muchos de sus diseños, a continuación, se presentará una pequeña selección de los más “conocidos” o relevantes. Al margen de sus primeros trabajos para los que utilizó técnicas fotográficas, *Memorias de un ser Humano*, de Miguel Ríos, es el primer diseño de portada para el que empleó recursos gráficos. En la portada, realizada en 1974, aparece la cabeza del vocalista, de perfil y metamorfoseada

28 A.G.B. (30 de octubre del 2012). El lenguaje hiperrealista de Máximo Moreno... Op. cit.

29 Lebrón, D. (28 de mayo de 2013) Máximo Moreno. *David Lebrón. Música y sociedad*. <https://n9.cl/y4jq>

30 Almagro, A. (11 de diciembre de 2020). Las portadas de Máximo Moreno. *Radiolé*. <https://n9.cl/t150>

31 González Barba, A. (16 de septiembre de 2012). El mundo de la música le rinde un merecido homenaje a Máximo Moreno. *ABC*. <https://n9.cl/cq84q>

con vegetación, estando la cabeza formada por hojas de árboles y el cuello por ramas o raíces que parecen surgir de la tierra. La inspiración en los cuadros del pintor manierista Giuseppe Arcimboldo es clara, y así lo admite Máximo en la obra *Historia del Rock Andaluz* (Díaz, 2018), donde afirma además que ese fue su comienzo con el surrealismo. De este modo se entiende que aunque el surrealismo es un movimiento perteneciente a las vanguardias s. XX, bebe de precedentes históricos previos.



Fig. 1. Máximo Moreno (1975), portada de “El Patio”. Facilitada por Máximo Moreno.

Un año más tarde, en 1975, Máximo trabajó en los diseños de dos discos fundamentales para la escena musical que surgió en Sevilla. El primero de ellos es el popularmente conocido como *El Patio*, de Triana, que en un primer momento fue publicado sin título y se conoció así a partir de la portada. Se representa al trío de músicos en un típico corralón de vecinos localizado en la actual plaza del Cristo de Burgos y que en la actualidad como otras muchas construcciones similares ha desaparecido [Fig. 1]. Por aquel entonces vivían ya pocas personas en el edificio, que estaba abandonado a su deterioro y a expensas de que los últimos inquilinos se rindieran y se marchasen para

levantar nuevos pisos. Una de aquellas resistentes personas era “Dolorcitas”, la señora mayor que aparece en la contraportada del disco. El lenguaje costumbrista queda patente en los diferentes utensilios presentes, como ollas, cacerolas o barreños. El hecho de que en la portada aparezcan paredes resquebrajadas y llenas de agujeros, es símbolo del dolor de Máximo por la muerte repentina de su padre, al que quiso rendir homenaje representándolo tras la ventana inferior derecha junto a una corona de flores³².

El segundo disco será el álbum debut del dúo Lole y Manuel, *Un nuevo día*, donde el tratamiento será mucho más sencillo, consistiendo básicamente en dos solemnes retratos de ambos artistas. Ese mismo año también realizó la portada para uno de los discos que más repercusión tuvo de su hermano Benito, *Romances del Lute y otras canciones*. Máximo jugó con dos fotografías con la misma disposición simétrica, en la que su hermano aparece asomado a una ventana centrada para la portada, y la misma ventana vacía para la contraportada. Realizó dichas instantáneas durante un viaje a Chinchón para una sesión fotográfica en la que Paco de Lucía iba de acompañante de los dos hermanos.

Un año más tarde, realizó la portada para el segundo disco de los madrileños Granada, *España, año 75*. Máximo representó un volcán en erupción, causante de un temblor que comienza a resquebrajar y a producir grietas en un suelo rocoso, formando el nombre de la banda. Buscaba un simbolismo con la situación política y social del país en ese momento. Según sus propias palabras: “España iba a estallar”. También en 1976, Máximo llevó a cabo varios diseños con una estética muy similar y concreta. Se trata de unos retratos vaporosos en blanco y negro, casi fantasmagóricos al punto de que parecen desvanecerse, rodeados siempre de una atmósfera misteriosa que se presenta en forma de un sinuoso humo con apariencia de nubes. Estos trabajos vienen además acompañados de fondos paisajísticos en los que se observan desiertos, mares y otras referencias a la naturaleza como astros, aves o vegetación. Se incluyen en este tipo de obras las portadas para el disco homónimo de *El Luis, Pasaje del agua* de Lole y Manuel o *La estrella del alba* de Hilario Camacho, de la que destaca además el simbolismo de la puerta abierta que nos invita a descubrir la música del cantautor.

Durante los años siguientes, el surrealismo y el simbolismo estarán cada vez más presentes en sus obras, y comenzaría a utilizar como portadas cuadros que había realizado con anterioridad en lugar de ejecutar diseños específicos, como había hecho hasta entonces. Para el disco de *La noche que precede a la batalla* de Daniel Vega, utilizó su cuadro *Jinetes apocalípticos*. Tanto el título del disco como el del cuadro sirven a la perfección para definir lo que Máximo representó: tres intimidantes y tenebrosas figuras (la guerra, el hambre y la muerte) que avanzan a lomos de equinos, dos de ellos alados, sobre un suelo similar al que se veía en la portada de *España año 75* y que parece haber sido escenario de una encarnizada batalla por los restos que se aprecian en el suelo, así como por los ahorcados en el fondo, justo delante de un telón formado por oscuras nubes. La firma del artista y fecha de la obra se atisban en una majestuosa y aterradora

32 Cano, T. (19 de marzo de 2015). El patio, una portada con Historia. *Secretolivo*. <https://n9.cl/j1xlx>

estructura arquitectónica también al fondo. Detalles simbólicos difíciles de descifrar, como un cocodrilo con antifaz completan la obra, como referencias a la nobleza y los poderes³³. La disposición del primer jinete guarda semejanza con las esculturas ecuestres renacentistas, como la del *Gattamelata* de Donatello.

Este cuadro formaba una trilogía con dos obras de características similares y que también fueron utilizadas para portadas. El más conocido de todos es sin duda el que utilizó para la portada de *Hijos del agobio* de Triana [Fig. 2]. Como figura central, aparece un inmenso demonio, aunque pueda parecer un Cristo, lanzando un grito de desesperación al ver la comitiva que está comenzando a descender hacia el infierno. Militares, nobles, señoritos sevillanos, mujeres con vestimentas folclóricas, entre otros, se van transformando en seres grotescos y demoniacos conforme llegan al final de la escalera, donde el humo, símbolo de la polución que traen consigo, tapa parcialmente el suplicio de los condenados³⁴. Máximo está representando de manera metafórica el agobio que sufrió la sociedad durante los últimos años de vida del dictador y la incertidumbre ante los primeros de la transición. La cantidad de pequeños detalles, así como la presencia de tantos personajes, crea una cierta sensación caótica, reminiscencia de las creaciones de El Bosco o Brueghel el Viejo.



Fig. 2. Máximo Moreno (1976), versión digitalizada del diseño original utilizado para la portada del disco *Hijos del Agobio*. Facilitada por Máximo Moreno.

33 Vegara, J. A. (28 de agosto de 2011). Máximo Moreno comparte sus vivencias con Arabiand Rock. *Arabiand Rock*. <https://n9.cl/y6ic>

34 Lebrón, D. (28 de mayo de 2013) Máximo Moreno... Op. Cit.

La trilogía se completa con una pintura utilizada para un disco recopilatorio de diferentes artistas publicado 1976 y titulado *Canciones para la libertad*, en la que aparece una figura espectral con una camisa de fuerza y una máscara dentro de una celda. En la contraportada figura otro personaje de aspecto grotesco. Máximo lo definió de la siguiente manera: “Tiene un ojo en el ombligo, una pistola enfundada, está rezando, su bigote es el de un facha y el sombrero poluciona como una chimenea”. El cuadro sirvió de crítica a las clases altas y al abuso a los trabajadores durante el “boom” de la construcción.

En 1978, ya alejado del surrealismo, Máximo realizó la portada para *Paco de Lucía interpreta a Manuel Falla*. Aquí hace gala de su control y precisión a la hora de pintar la anatomía, con un espléndido detalle de la zurda del guitarrista realizando un acorde. La representación de manos es un elemento que se repite en varios de sus trabajos. Con anterioridad, también para Paco de Lucía y con la idea inicial de que fuese portada para el disco *La cueva del gato* [Fig.3], Máximo, jugó con el nombre de la composición, representando con un realismo virtuoso el rostro del músico gaditano dentro de su propia guitarra, como si de una gruta se tratara. Finalmente se descartaría y *La cueva del gato* se incluiría en el LP *Almoraima*.

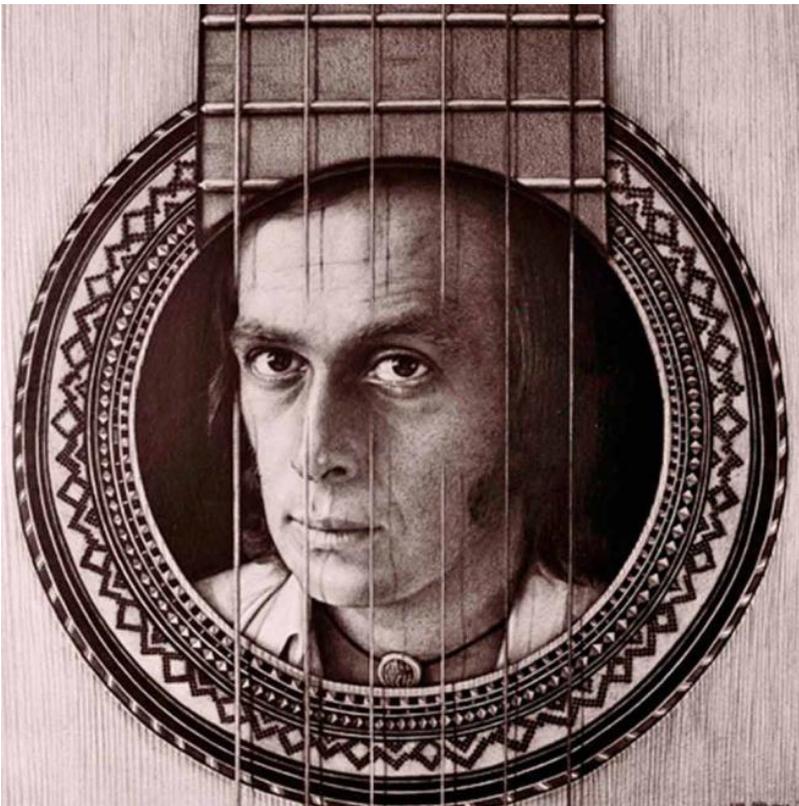


Fig. 3. Máximo Moreno (1976), versión digitalizada del diseño original para la posible portada de *La cueva del gato*. Facilitada por Máximo Moreno.

De regreso a 1978, Máximo representará la antigua estación de trenes de Plaza de Armas para el disco *Cantes de la emigración* de Miguel López. El uso de elementos arquitectónicos y lugares emblemáticos de la capital andaluza estará presente en muchas de sus obras. Así pues, se observa una de las fuentes pertenecientes al Parque María Luisa en la portada de *Misterioso manantial* de Alameda, así como los bajos de la Torre de Don Fadrique y las columnas de la Alameda de Hércules, en la portada y contraportada, respectivamente, del homónimo álbum debut de la misma banda. En el diseño realizado para *Recuerdos de mi tierra*, de los cordobeses Mezquita, Máximo hizo una simbiosis del uso de una obra arquitectónica y sus típicos paisajes oníricos, añadiendo a un extenso desierto, una vez más con el suelo resquebrajado, la torre campanario de la Mezquita de Córdoba.

Dentro de su extenso repertorio en este campo, hay sobresalen también la portada y contraportada de *Sombra y luz* de Triana, más sencilla que las anteriores y en la que juega con los elementos representados, la vela y la tela, dándole un sentido de historia gráfica³⁵, el soberbio retrato realizado a Camarón para el disco *Viviré*, la portada del recopilatorio de Triana publicado en 1998, en el que el lenguaje costumbrista vuelve a aparecer en forma de bodegón de utensilios de cocina, o las portadas realizadas para el músico El Barrio, ya entrado el s. XXI y con la idea de rescatar la particular estética de Máximo. Según el artista la mayoría de los originales fueron regalados, otros se han perdido o incluso en algunos casos han sido robados. En el año 2011, apareció con un precio de salida de 8000 euros, el original de *Hijos del agobio* en una subasta de la empresa Arte, Información y Gestión³⁶. Si bien es difícil seguir la pista al resto de obras, Máximo nos facilitó el nombre de algunas personas que tienen o han tenido en su posesión algunas de ellas, y entre las que se encuentran Manolo Sanlúcar, Juan Fideo, José Antonio Moreno, Julio Moreno, Gonzalo García Pelayo, José María López o el ya fallecido Luis Eduardo Aute.

Bodegones, retratos y escenas “neocostumbristas”

Si bien su faceta como diseñador de portadas es la más conocida, la obra pictórica de Máximo abarca otros géneros. En la actualidad, el coleccionista sevillano Ángel del Pozo, posee el mayor número de obras conjuntas del artista, incluyendo tanto encargos personales, como otras adquiridas realizadas con anterioridad. Esta colección puede servirnos de referencia para apreciar, una vez más, la gran variedad de estilos y temáticas que reúne su trayectoria, así como su habilidad para adaptarse a ello según lo requiera el proyecto en específico.

Una de las cualidades que destaca de Máximo es su formidable y prácticamente desconocida habilidad como copista. Máximo ejecutó una serie de retratos de personajes clave de la historia de España, basándose en cuadros conocidos como el *Retrato de Felipe*

35 Vegara, J. A. (28 de agosto de 2011). Máximo Moreno comparte sus vivencias... Op. cit.

36 Godino, P. (15 de abril de 2011). Los coleccionistas europeos animan una subasta de arte tocada por la crisis. *Diario de Sevilla*. <https://n9.cl/ixbaw>

II de Sofonisba Anguissola, el de *Ana de Mendoza*, de autor aún desconocido, el de *Carlos V* junto a un perro de caza realizado por Tiziano y un retrato ecuestre de *Hernán Cortés*, en este caso, obra del artista contemporáneo Augusto Ferrer-Dalmau. A este grupo de cuadros con temática histórica, se les suma también un retrato de *Leonor Álvarez de Toledo*, pero en esta ocasión, se trata de una interpretación libre a partir de un lienzo del pintor manierista Bronzino con la noble dama y su hijo Giovanni di Medici. Máximo omitiría al pequeño centrándose en un primer plano de la duquesa.

A su vez, la colección Ángel del Pozo cuenta también con dos copias de crucificados, el primero, basado en el lienzo de Zurbarán en 1627 y un segundo que toma como referencia la obra de Velázquez en 1631. En ambos casos, Máximo aprovecha el cartel de la inscripción I.N.R.I. (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum), para incluir su firma, junto a la fecha de finalización de la obra y el lugar de realización. Llama la atención su forma de marcar sus obras con una M repetida para perseguir una doble función: establecer sus iniciales y a la vez aprovecharlas para incluir la fecha en números romanos. Fuera de los encargos particulares, encontramos obras de diferentes tipologías. Volviendo a los retratos de corte hiperrealista, o realistas siguiendo la terminología empleada por Máximo para referirse a sus propias obras, se encuentran en la misma colección dos lienzos en los que Máximo retrató a cada una de sus hijas, María y Patricia. María, aparece ataviada como una torera, con un traje de luces azul y dorado y la clásica montera. En el caso de Patricia [Fig. 4], figura con un capote sobre los hombros. Ambas son sin duda dos de sus trabajos más notables en cuanto a la intención de representar de la manera más fidedigna posible, la técnica y el acabado están tan bien ejecutados que parecen verdaderas fotografías. La temática taurina es un elemento presente en muchas de sus obras.



Fig. 4. Máximo Moreno (2008), *Retrato de Patricia con Capote*. Colección Ángel del Pozo.

Este detalle también se aprecia en otros de los cuadros presentes en la colección, en los que aparece representado un toro enmarcado en un bucólico y desértico paisaje. Los tonos grisáceos crean cierta sensación de misticismo y de suceso antinatural, al punto de que cuesta distinguir si se trata de una puesta de sol o de su salida. Se aprecia un fondo parecido en varios de sus trabajos englobados en esta tipología, donde se reúnen diferentes conceptos que Máximo ya ha utilizado en muchas de sus obras; tauromaquia, surrealismo y costumbrismo reunido una vez más, en un paraje desértico.

De hecho, en ocasiones Máximo utiliza figuras y personajes idénticos para varias de sus obras, como es el caso del acólito que se muestra en otra escena [Fig. 5] en la que el artista, parece fusionar las ideas de un desfile militar y una procesión religiosa en plena calle de Sevilla. Quizás con ello quiera manifestar una crítica o sátira común hacia las esferas de poder que rigen en cierta medida la idiosincrasia sevillana, sin perder esa atmósfera tradicional y local. En la misma calle Feria, lugar donde ocurre la anterior escena, se encuentra el bar “Vizcaino”, una de las tabernas más concurridas del casco antiguo de la ciudad. Máximo realizó un cuadro de la fachada donde se emplaza dicho bar, a petición de un particular, pero sería finalmente Ángel quien se hiciese con la obra.



Fig. 5. Máximo Moreno (2007), *Sin título*. Colección Ángel del Pozo.

Retomando la tipología retratística, Ángel adquirió una rara pintura, donde el solemne y elegante retrato de la primera esposa de Máximo, aparece precedido por algún tipo de insecto, quizás con cierto, aunque desconocido significado simbólico.

Uno de los cuadros más interesantes de toda la colección es, sin duda, la representación de las pueriles manos de una de sus hijas, ya que aparecen dispuestas de una forma muy similar a diferentes cuadros en los que Máximo pintaría las manos ancianas y curtidas de su madre. Por desgracia, no forman parte de la misma colección pero si ambos trabajos pudieran ser admirados al unísono, serían una perfecta comparación y evolución natural del inexorable paso del tiempo, debido a la sorprendente definición y detallismo que comparten sendas piezas.

Tres de las obras presentes en la Colección Ángel del Pozo fueron experimentaciones, realizadas por Máximo para analizar y estudiar el efecto de la luz, el brillo, el reflejo y la sombra en diferentes materiales, así como su contraste con el fondo. Se trata de una serie de bodegones actuales, minimalistas y sencillos en los que el artista representa elementos como un vaso junto a un lápiz blanco, el mismo vaso esta vez junto a unas gafas y finalmente un barreño lleno de peces. Cierran el repertorio una serie de bodegones que vuelven a reunir muchos de los conceptos presentes en su obra. El costumbrismo está lógicamente implícito en todos ellos, así como el hiperrealismo o la adaptación a un contexto contemporáneo como pimientos asándose en una parrilla de carbón o utensilios de barbero.



Fig. 6. Máximo Moreno (2007), *Sin título*. Colección de Arte del Parlamento de Andalucía.

Una de las pinturas de Máximo acorde al estilo descrito, forma parte de la colección de arte del Parlamento de Andalucía. Queda por lo tanto recogida en el catálogo oficial de dicho organismo [Fig. 6]. Se trata de una obra realizada en 2002, con técnica mixta en la que aparecen representados un viejo balón de cuero junto a un par de antiguas zapatillas de fútbol³⁷.

Cartelería

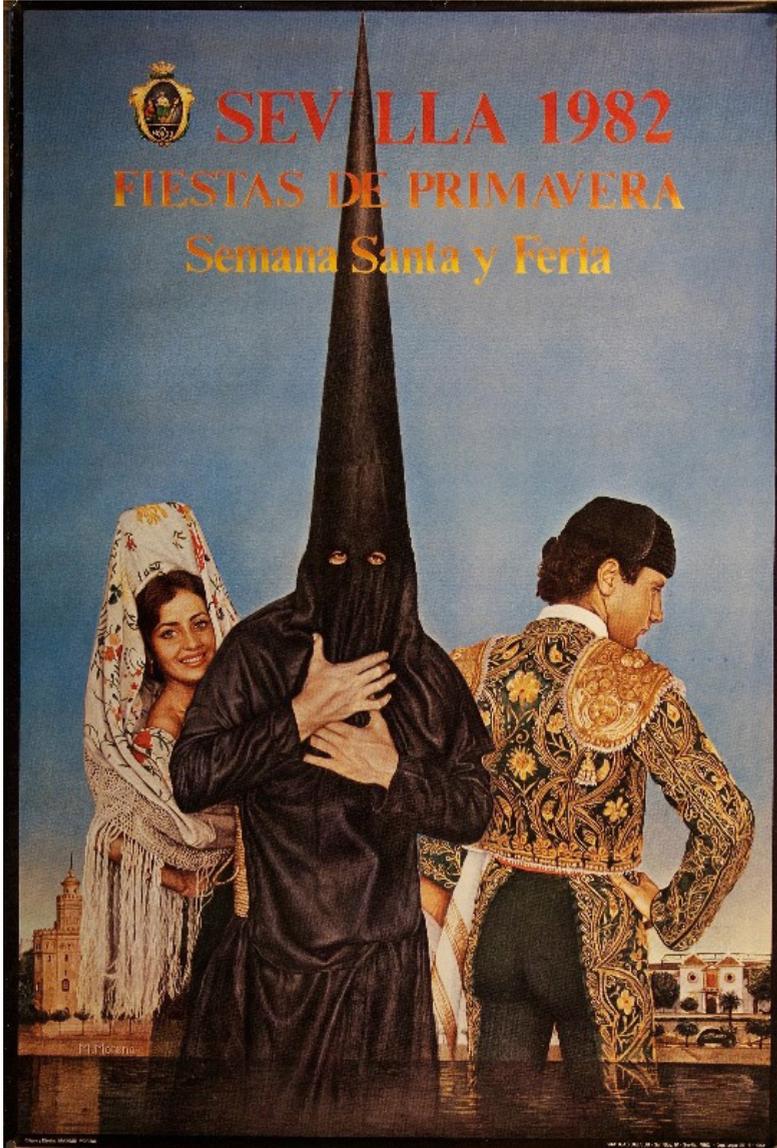


Fig. 7. Máximo Moreno (1982). *Cartel para las fiestas de primavera de 1982*. Facilitado por Máximo Moreno.

37 VV. AA. *Colección de arte del Parlamento de Andalucía*. Sevilla: Parlamento de Andalucía, Secretaría General, 2015.

Aunque su obra no es tan extensa en esta disciplina artística como en las anteriores, Máximo diseñó carteles de cierta relevancia para diferentes eventos. En 1982, casi recién llegado de su estancia en Madrid, Máximo realizó el cartel para las Fiestas de la Primavera (Semana Santa y Feria de Abril). Plasmó un trío de personajes clásicos en este tipo de ceremonias festivo-religiosas: un nazareno en el centro (que no es otro que el mismo Máximo ataviado con la túnica y el capirote de la hermandad del silencio de Sevilla), un torero a su izquierda con la Plaza de Toros de la Maestranza de fondo y a su derecha una chica vestida de flamenca, en este caso con la Torre del Oro a sus espaldas [Fig. 7]. Los modelos escogidos para completar la composición eran amigos del artista.

En el año 1989, realizó el cartel para el evento *Cita en Sevilla*, una actividad que mantuvo el Ayuntamiento de Sevilla desde 1984 hasta 1991 enfocada a la realización de actuaciones musicales de artistas tanto nacionales como internacionales. Finalmente, diseñó también el cartel para el primer Festival de Música y Danza de Sevilla dedicado a la Hispanidad, para el cual, utilizó la representación de un trompa (instrumento de viento) de perfil, utilizando un fondo grisáceo algo vaporoso, y un tratamiento muy bien ejecutado para la textura del instrumento, consiguiendo una representación sobresaliente del efecto de brillo que confiere esa sensación de hiperrealidad.

Conclusiones

La obra de Máximo posee una notable importancia ya que sus trabajos no solo ayudaron a componer la escena artística sevillana de aquellas décadas, sino que son una parte relevante de la historia gráfica de la música contemporánea de este país. Sin embargo, será precisamente el hecho de que sus obras más reconocidas se incluyan en el género del diseño de portadas lo que haya eclipsado al resto de su producción artística. Basta revisar la bibliografía reunida para percatarse de que el mayor número de publicaciones respecto a la obra de Máximo se centran de manera casi exclusiva en este apartado. A ello se suma la poca consideración que la Historia del Arte tiene respecto a este género. Estas serán las principales razones del acercamiento nulo por parte de dicha disciplina académica, que ha dado como resultado que la obra de Máximo pase desapercibida en proporción a otros artistas coetáneos, a pesar de la calidad, originalidad y polivalencia presentes en su producción artística.

Al margen del inexistente esfuerzo de especialistas en nuestro sector para recopilar o analizar la obra de Máximo, la información obtenida a través de artículos de prensa o entrevistas es escasa y, por lo general, incluso dentro del diseño de portadas, suele centrarse siempre en los trabajos más conocidos, enfocándose por lo general más en la vida y experiencias del artista, que en su propia obra.

Si resulta complicado encontrar información sobre la trayectoria de un artista del que se ha escrito poco, aún más complejo es cuando resulta tan extensa y multidisciplinar. No solo ha resultado imposible abarcar al completo las disciplinas tratadas, sino que también han quedado sin poder reunir y analizar otros aspectos de su producción

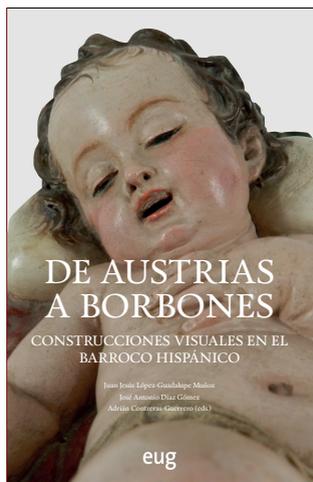
entre los que se incluyen la fotografía, el muralismo o el diseño de interiores. Debido a ello, aún queda mucha información que reunir sobre la vida y obra de Máximo, hasta conseguir abarcar la totalidad de su producción artística, así como rellenar las posibles lagunas biográficas.

Por otra parte, si hay algo que puede corroborarse es que la producción de Máximo Moreno reúne de sobra las condiciones y la calidad necesarias para que se tome más en cuenta. Así lo avalan algunos de los episodios y testimonios comentados como que, incluso organismos de la importancia del Parlamento de Andalucía cuenten con un trabajo del artista en su colección. Por último es necesario subrayar la importancia de que el artista aún siga con vida y en activo, constituyendo una fuente de información privilegiada a la hora de continuar con el estudio y la catalogación de su repertorio.

Bibliografía y webgrafía

- A.G.B. (30 de octubre de 2012). El lenguaje hiperrealista de Máximo Moreno llega a una exposición de RTVA. ABC. <https://n9.cl/9t06w>
- Almagro, A. (11 de diciembre de 2020). Las portadas de Máximo Moreno. Radiolé. <https://n9.cl/t150>
- Arbide, J. (2018). *La Sevilla golfa*. Sevilla. El paseo.
- Arenzana, J. M. (6 de junio de 2004). Máximo Moreno, pintor: “Hay chufas, mediocres y mamarrachos”. ABC. <https://n9.cl/ag9t1>
- Bonet, J. M. (25 de mayo de 1978). Carmen Laffon. *El País*. <https://n9.cl/ckyp9>
- CAAC. (2005). *Vivir en Sevilla* [Hoja de Sala]. CAAC. <https://n9.cl/3vu9e>
- Castilla, A. (15 de marzo de 2018). La esencia del cante. *El País*. <https://n9.cl/43x4t>
- Cano, T. (19 de marzo de 2015). El patio, una portada con Historia. *Secretolivo*. <https://n9.cl/j1xla>
- Copete Holgado, A. (2016). *La influencia del andalucismo en el rock andaluz: análisis del rock andaluz en la propaganda política* [Trabajo de fin de máster, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/handle/11441/25170>
- Correal, F. (9 de septiembre de 2012). “Yo llevo once años metido en la crisis y diez sin ver el mar”. *Diario de Sevilla*. <https://n9.cl/p4ix4>
- Correal, F. (22 de septiembre de 2015). “Devoto de Frascuelo y de María”. *Diario de Sevilla*. <https://n9.cl/4hbmz>
- Correal, F. (27 de febrero de 2017). Sevilla huele a pueblo. *Diario de Sevilla*. <https://n9.cl/6u4x>
- Díaz Pérez, I. (2018). *Historia del Rock Andaluz*. Córdoba. Almuzara.
- Tabaco, D.G. (17 de abril de 2016). “La represión a García Calvo muestra el trato del franquismo a los docentes”. *La opinión de Zamora*. <https://n9.cl/s8et0>

- Godino, P. (15 de abril de 2011). Los coleccionistas europeos animan una subasta de arte tocada por la crisis. *Diario de Sevilla*. <https://n9.cl/ixbaw>
- González Barba, A. (16 de septiembre de 2012). El mundo de la música le rinde un merecido homenaje a Máximo Moreno. *ABC*. <https://n9.cl/cq84q>
- Huerta, R. (1 de noviembre de 2012). Fallece a los 86 años el filósofo Agustín García Calvo. *El País*. <https://n9.cl/oxb1r>
- Lebrón, D. (28 de mayo de 2013). Máximo Moreno. *David Lebrón. Música y sociedad*. <https://n9.cl/y4jq>
- Machuca, F. (11 de agosto de 2018). Josele Moreno: “María Isabel no tenía bikini”. *ABC*. <https://n9.cl/t5pml>
- Machuca, J. F. (12 de agosto de 1987). Una tesis sobre Santiago del Campo cataloga su obra como muralista en Sevilla. *ABC*. <https://n9.cl/ch1i3>
- Matute, F. (30 de enero de 2018). Gonzalo García Pelayo: “Desconfío de los movimientos culturales que necesitan destruir lo anterior para afirmarse”. *Jot Down*. <https://n9.cl/12cos>
- Núñez Castain, J. J. [Juan Núñez] (12 de marzo de 2019). “Maxi”, Máximo Moreno [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=y9A6F3wh8lA>
- Palomo Pachón, B. (2004). *La renovación plástica en Andalucía*. Sevilla, Gestión Cultural y Comunicación S.L.
- Rodríguez Bermúdez, S. (2018). *Francisco Molina, el creador de su entorno*. [Trabajo de fin de grado]. Universidad de Sevilla.
- Rondón, J. M. (2 de abril del 2009). La exposición “Prohibido el cante”, revisa siglo y medio de fotografías sobre el flamenco. *El mundo*. <https://n9.cl/6wc9o>
- Vegara, J. A. (28 de agosto de 2011). Máximo Moreno comparte sus vivencias con Arabiand Rock. *Arabiand Rock*. <https://n9.cl/y6ic>
- VV. AA. *Colección de arte del Parlamento de Andalucía*. Sevilla: Parlamento de Andalucía, Secretaría General, 2015.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús; Díaz Gómez, José Antonio y Contreras-Guerrero, Adrián (eds.). *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco hispánico*. Granada: Universidad de Granada, 2021, 428 pp., ilus. col. ISBN: 978-84-338-6898-5.

JOSÉ MARÍA VALVERDE TERCEDOR

josemvalter@gmail.com

Miembro del grupo de Investigación HUM-362 "Arte y Cultura en la Andalucía Moderna y Contemporánea". Universidad de Granada

El libro *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco hispánico*, es una obra de investigación colectiva, formada por un nutrido número de trabajos. Conjuntamente con la publicación: *Mecenazgo, ostentación, identidad: estudios sobre el Barroco hispánico*, de los mismos editores, surge en el ámbito del proyecto *Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750*, financiado por la Agencia Estatal de Investigación y Competitividad, y desarrollado entre 2018-2021. Asimismo, se nutre de las reflexiones expuestas en el trascurso del *Simposium José Risueño y su época, 1665-1732*, celebrado en el palacio de Niñas Nobles de Granada, entre el 6 y el 8 de septiembre del año 2018.

A propósito del libro que nos ocupa, expone de forma lúcida un conjunto de quince trabajos de investigación, rigurosos y variados. A modo de estudios de caso, se trata de un conjunto informe, ajustado en distintas líneas maestras. Cronológicamente, focalizan su atención al tránsito entre los siglos XVII y XVIII, en el ámbito de la monarquía hispánica y sus áreas de influencia. Abordando su morfología, de fácil comprensión, se compone por cinco bloques o secciones. Todos ellos, están presididos por una completa presentación de los editores, a modo de prólogo, y se cierra con un último apartado dedicado a la bibliografía.

El primero de los bloques, de carácter introductorio, es titulado "De Austrias a Borbones: la España que vivió José Risueño (1665-1732)". Contiene un trabajo de la catedrática de Historia Moderna de la Universidad de Granada, Inmaculada Arias de Saavedra Alías. Sin lugar a dudas, se trata de un ensayo fundamental en el conjunto de la obra, dado que nos ayuda a contextualizar a la perfección el periodo histórico que, desde un prisma artístico y, por ende, visual, se afronta durante todo el libro.

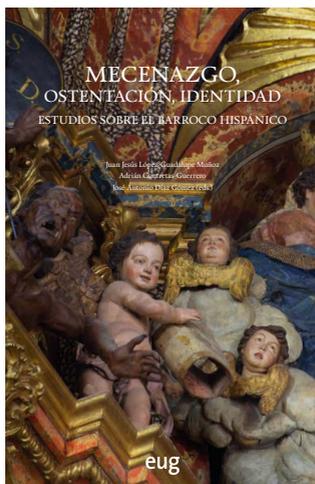
El segundo de los bloques, denominado “La vida de las formas. Procesos creativos y usos de la imagen”, está formado por un conjunto de tres trabajos, llevados a cabo por contrastados especialistas: el profesor de la Universidad de Granada, Adrián Contreras López-Guerrero; la investigadora Sara Gutiérrez Ibáñez; y la profesora Beatriz Rodríguez López. El hilo conductor, común en estos estudios, es indagar en las fuentes empleadas por los artistas para su creación, ocupando en todos ellos las estampas y grabados una posición privilegiada.

La tercera sección se titula “Entre el gremio y el taller. Estudios de artistas”, y cuenta con un conjunto de cuatro trabajos elaborados por: el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, José Roda Peña, y los profesores de la misma Universidad, Antonio Joaquín Santos; Pedro Manuel Martínez de Lara, Francisco Javier Herrera y José Antonio Díaz Gómez. En ella se presta atención al proceso creativo y los distintos factores que intervienen en él, desde el deseo del propio artista, a los anhelos de mecenas y promotores.

El cuarto bloque, “problemas iconográficos”, consta de tres textos de los siguientes autores: el doctor Pablo José Lorite Cruz; los investigadores José Javier Gómez y Elisa Isabel Roldán Gutiérrez; y el doctor Javier González Torres. En él se abordan distintos tipos iconográficos. Además, se da a conocer dos terracotas policromadas inéditas del Niño Jesús dormido, pertenecientes a una colección privada de Granada, con atribución a José Risueño.

El quinto y último de los bloques, es titulado “El Barroco después del Barroco. Historiografía y conservación”. Abarca cuatro estudios del profesor de la Universidad de Granada José Policarpo Cruz Cabrera; de los investigadores Manuel Rubio Hidalgo y Emilio Caro Rodríguez; del profesor de la Universidad de Málaga, Sergio Ramírez González; y la profesora de la Universidad de Granada Carmen Bermúdez Sánchez y la investigadora Lucía Rueda Quero. La proyección del Barroco, así como su análisis, conservación y pervivencia, es el eje central de esta sección, donde queda latente la importancia de preservar el arte como un legado esencial para las generaciones venideras.

A modo de colofón, conviene señalar que una de las muchas virtudes que hacen esencial la lectura de este libro es la inserción del campo de los estudios formales, ligados tradicionalmente a la Historia del Arte, en un discurso modernista, en otros tiempos, tratado en exclusiva por los historiadores. Como señalan los propios editores, la evolución de la monarquía hispánica en el tránsito de los Austrias menores a los Borbones, es uno de los atractivos mayores de esta obra, evidenciando “continuidades en paralelo a renovaciones que hacen apasionante el estudio comparado de esta época, fundamentalmente de las últimas décadas del Seiscientos y primeras del Setecientos”. Por lo tanto, este libro es fundamental para conocer mejor el Barroco, así como la mentalidad de la época y el interés de los monarcas hispanos, a caballo entre dos siglos.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús; Contreras-Guerrero, Adrián y Díaz Gómez, José Antonio (eds.). *Mecenazgo, ostentación, identidad: estudios sobre el Barroco hispánico*. Granada: Universidad de Granada, 2021, 493 pp., ilus. col. ISBN:978-84-338-6927-2.

JOSÉ MARÍA VALVERDE TERCEDOR

josemvalter@gmail.com

Miembro del grupo de Investigación HUM-362 "Arte y Cultura en la Andalucía Moderna y Contemporánea". Universidad de Granada

El libro *Mecenazgo, ostentación, identidad: estudios sobre el Barroco hispánico*, nos invita a adentrarnos en el universo Barroco, potenciado por la monarquía hispánica, a través de sus distintos formatos y concepciones plásticas. De temática policéntrica, es una obra de investigación colectiva, formada por un nutrido número de trabajos, llevados a cabo en el marco del proyecto *Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750*, financiado por la Agencia Estatal de Investigación y Competitividad, y desarrollado entre 2018-2021. Comparte esta naturaleza con el libro *De Austrias a Borbones: Construcciones visuales en el Barroco hispánico*, de los mismos editores. El punto de partida de estos estudios, fue el *Simposium José Risueño y su época, 1665-1732*, celebrado en el palacio de Niñas Nobles de Granada, entre el 6 y el 8 de septiembre del año 2018. En él, a través de una serie de discusiones científicas, se hizo patente la importancia que, para un conocimiento del arte Barroco, en el ámbito hispánico, completo y fidedigno, tiene profundizar en el complejo universo del mercado del arte y el mecenazgo. Inmerso en este contexto, el libro que nos ocupa, expone de forma lúcida, y muy bien estructurada, un conjunto de dieciséis trabajos de investigación, rigurosos, ricos y variados. Abordando su morfología, de fácil comprensión, se compone por cuatro secciones, o líneas maestras de análisis, perfectamente configuradas. Las mismas, sirven para ordenar y definir los distintos ámbitos de estudio planteados en la obra. Todas ellas, están presididas por una completa presentación de los editores, a modo de prólogo, cerrándose el libro con un último apartado dedicado a la bibliografía general.

La primera de las secciones, es titulada "Contexto socio-religioso. Un estudio de caso". Contiene un profundo y extenso trabajo del catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Granada, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz. En él expone, de

forma muy didáctica, mediante el empleo de diversos esquemas, gráficos y tablas, la evolución histórica de los conventos, parroquias, congregaciones, órdenes terceras, hermandades y cofradías de Granada, durante los años de vida del artista José Risueño, 1665-1732.

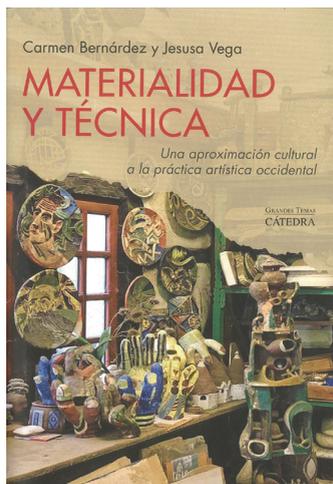
La segunda y más numerosa de todas las partes, denominada “Mecenazgo y ostentación social. Cauces para la retórica visual”, está formada por un conjunto de seis trabajos, llevados a cabo por contrastados especialistas: el investigador Juan Antonio Díaz Sánchez, los doctores Ignacio Nicolás López-Muñoz, Isaac Palomino Ruiz, Alejandro Cañestro Donoso y María Soledad Lázaro Damas, y el profesor de la Universidad de Sevilla, Álvaro Recio Mir. De variada temática, en ellos profundizan en el mecenazgo y patrocinio, vinculado a cofradías y devociones de gran raigambre, como la de la Virgen del Rosario de Guadix, o la de Nuestra Señora de los Dolores del Oratorio de San Felipe Neri de Granada, así como a artistas concretos, siendo el caso de los artífices granadinos Diego Antonio de Mora y José Risueño, y del escultor levantino Juan Bautista Borja. Concluye este apartado un cuidado y novedoso estudio sobre tallas, cueros y tejidos de los coches sevillanos de 1723.

La tercera sección, se titula “Identidades hispánicas a través de la religiosidad y el arte” y cuenta con un conjunto de cinco trabajos, elaborados por investigadores muy acreditados, siendo el caso del catedrático de universidad y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, y el catedrático de la Universidad de Granada, Lázaro Gila Medina. También se encuadran en este punto los profesores de la Universidad de Granada, Ignacio José García Zapata y Francisco Manuel Valiñas López, y el investigador Moisés Lillo Vicente. La amplia temática tratada, abarca estudios relacionados con distintos ámbitos geográficos, ligados a la monarquía hispánica y sus dominios. En los contornos nacionales, situamos un ensayo dedicado a Mariana de Austria y la devoción a la Virgen de los Dolores. Así pues, en el ámbito internacional, se encuentran estudios sobre la escuela de escultura quiteña, sobre el culto en Bolonia y el dedicado al Cristo de Burgos en México; además de un amplio trabajo dedicado a reliquias, peregrinaciones, santuarios y camarines.

Por último, la sección cuarta, “Idea y contexto del Barroco granadino”, consta con cuatro investigaciones. Figuran entre ellas, el completo estudio del catedrático de la Universidad de Málaga, Juan Antonio Sánchez López, sobre la escultura de José Risueño de la iglesia imperial de San Matías de Granada y el meditado tratado del profesor de la Universidad de Granada Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, acerca del *Modo Granadino* en escultura. También nos encontramos con el análisis del investigador José Antonio Palma, sobre el pintor Domingo Chavarito y el camarín de la Virgen del Rosario de Granada, y las profundas conclusiones del profesor de la Universidad de Sevilla, Manuel García Luque, sobre la proyección internacional de José Risueño.

Así pues, a modo de epílogo, podemos apuntar que la rigurosidad analítica y metodológica, así como la riqueza documental y temática de los estudios presentados en este libro, hacen que se trate de una obra imprescindible para los investigadores más ave-

zados en el campo de la Historia Moderna y, especialmente, de la Historia del Arte. Al mismo tiempo, su formato ligero, y su contenido, de interés general, la hacen también muy recomendable para un público menos experimentado, pero ávido por conocer las particularidades del Barroco hispánico. Todo ello se debe a que, sin lugar a dudas, su lectura, muy necesaria para todos los amantes del arte, es fundamental para comprender los distintos matices de la religiosidad barroca, y el modo tan peculiar que el mundo hispánico tuvo de entenderla.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Bernárdez, Carmen y Vega, Jesusa. *Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental*. Madrid: Cátedra, 2022, 537 pp., 84 ils. ISBN: 978-84-376-4440-0.

MANUELA GARCÍA LIRIO
magali@ugr.es
Universidad de Granada

Desde la creación de la disciplina de la Historia del Arte en el siglo XVIII, se han establecido múltiples lecturas para su conocimiento. La lectura más común es la evolución del arte a través del tiempo, que nos permite conocer de forma cronológica periodos histórico-artísticos, estilos, artistas y obras plásticas.

El arte, además, se puede entender, apreciar, practicar, estudiar y valorar desde otras múltiples perspectivas. Desde la práctica, la materialización y la técnica y desde el análisis teórico de investigación. Lo que viene siendo en el sistema académico universitario de la actualidad a través del Grado en Bellas Artes y el Grado en Historia del Arte, dos disciplinas que se complementan debido a su carácter teórico-práctico. Esta doble conjugación artística teórico-práctica se ha convertido en el eje central de *Materialidad y técnica, una aproximación cultural a la práctica artística occidental*. Se trata de una publicación conjunta de la Dra. Carmen Bernárdez y la Dra. Jesusa Vega, a través de la cual ofrecen una nueva relectura de la historia del arte, relatando una historia cultural de las técnicas artísticas, poniendo en valor una gran cantidad de conocimientos teórico-prácticos.

Para ello han establecido una serie de materiales que ejecutan el hilo conductor de esta publicación, centrados en la piedra, el cobre, el bronce, el hierro, el cristal, la madera, el papel o el lienzo, entre otros.

En cuanto a las técnicas, está dedicado al dibujo, la estampa, el color, la pintura, la metalurgia, los textiles, la fotografía, el collage y las nuevas tecnologías, así como otras formas más recientes, que abarcan todas las manifestaciones artísticas occidentales desde las primeras prácticas artísticas en la Prehistoria hasta la actualidad con el arte más reciente.

De esta manera, la estructura no está ordenada por periodos históricos, sino por técnicas, aunque a la hora de tratar cada una de ellas se establece una evolución histórico-artística al hacer alusiones a ejemplos de artistas y obras de distintas épocas, cuyo denominador común es el material dedicado al capítulo en particular.

Esta publicación está estructurada en nueve capítulos, compartimentados por disciplinas artísticas, lo cual no obliga a hacer una lectura continuada, sino que también es posible realizarla de manera fragmentada, dependiendo del interés que se tenga sobre el material o la técnica tratada. Igualmente en cada uno de los capítulos se establece una evolución, como por ejemplo en el caso de la fotografía, desde sus orígenes hasta la fotografía contemporánea.

Cada capítulo inicia con el comentario de una obra de arte que se presenta como contexto de estudio desde una perspectiva material y técnica. La Dama de Baza, un manuscrito iluminado, una pintura del pintor francés Michel-Ange Houasse, una pintura de Diego Velázquez, un dibujo de Alonso Cano, una estampa de Francisco de Goya, una xilografía, un fotograbado de una fotografía de Julia Margaret Cameron y el chivo de Robert Rauschenberg, sirven como aperitivo al contenido del capítulo que preceden.

El primer capítulo, *Tierra, metal y fuego en el mundo antiguo* está centrado en las primeras manifestaciones artísticas. Desde los orígenes en la Prehistoria, el ser humano ha trabajado con materiales de la naturaleza; la madera del bosque, la piedra de la cantera y de la tierra, el barro, la cerámica y el vidrio. Las propiedades de cada uno de estos materiales limitan el proceso de ejecución para crear el objeto, lo que viene a determinar la técnica empleada para su creación.

El segundo, dedicado al *color y la luz medieval*, nos involucra en el apasionante mundo de las vidrieras y nos ofrece un viaje literario por algunas de las catedrales más significativas que han utilizado este recurso arquitectónico y ornamental en su infraestructura.

El tercer capítulo, *la enseñanza de las técnicas y el nuevo artista*, trata sobre los diferentes canales de formación de los artistas a través de una evolución histórica, pasando por la formación de gremios, el humanismo y el academicismo a partir del siglo XIX.

El cuarto, *Imagen y forma en la Edad Moderna*, reúne las manifestaciones artísticas basadas en la pintura al fresco, la pintura de caballete y la técnica del non finito como opción estética aplicada al arte.

El quinto capítulo, *los procesos de trabajo: de la mente a la mano y el azar*, está basado en el dibujo. Este capítulo ofrece una panorámica mediante las obras de Pacheco, Miguel Ángel, Goya, Da Vinci, Rembrandt o Durero para dar a conocer las múltiples características que ofrece el dibujo. Lineal o con mancha, se puede trabajar con técnicas secas como el carboncillo o la sanguina o técnicas húmedas como las tintas aplicadas al pincel.

El sexto capítulo está dedicado a la estampa, centrándose en sus características y particularidades como las tiradas, nomenclatura, creación, reproducción y multiplicación. Así como también a la evolución de sus técnicas, desde la técnica más antigua y

sencilla, la punta seca a buril hasta las técnicas del aguafuerte, aguatinta, litografía y serigrafía.

El séptimo, centrado en *el arte y la Revolución industrial: nuevas técnicas y nuevos problemas* trata sobre los nuevos productos que comenzaron a utilizarse a partir del siglo XVIII como consecuencia del desarrollo de la ciencia. Los artistas y arquitectos fueron asumiendo y empleando las novedades técnicas y los materiales producidos por las fábricas. Mientras que la arquitectura de hierro y el uso masivo de cristal se convirtió en el símbolo de progreso y modernidad, el humilde lápiz compuesto de grafito y arcilla de conté ha llegado hasta el siglo XXI sin apenas transformaciones.

El octavo capítulo, *capta la luz y recrea el mundo*, gira en torno a la fotografía. La historia y la evolución de las técnicas de la fotografía química y analógica conforman un relato que pone de relieve la creatividad y el ingenio humano. La fotografía hizo un acelerado recorrido, considerada primero como un espejo, defendida luego como arte y reconocida finalmente como máscara, así lo ha considerado el fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta. Niépce, Talbot y Muybridge son los encargados de contextualizar la evolución de la fotografía y quienes pasaron de dibujar con la luz a fotografiar el movimiento, precediendo a quienes trabajaron la fotografía moderna y aplicaron el color a este fenómeno que continúa evolucionando en plena era digital.

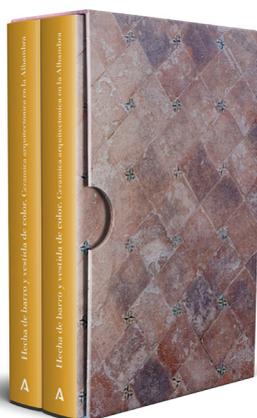
Por último, el noveno capítulo titulado *¿Y si el arte no se distingue de los demás objetos? Multimodernidad y nuevas tecnologías* recoge las últimas tendencias aplicadas al arte. Este capítulo sintetiza la creatividad del siglo XX, pasando de la obra al collage, el happening o performance a lo efímero y la acción del tiempo como prácticas estéticas que contienen un discurso crítico sobre las circunstancias actuales de consumo y desecho. Las nuevas tecnologías protagonizan el arte más reciente junto al videoarte, videoinstalaciones y la ilustración sonora.

A lo largo de este recorrido, podemos concluir que, al igual que en la fotografía la luz se transforma en materia y en la posfotografía la luz se transforma en códigos, el material ha pasado, de ser el recurso con el que se trabaja a ser el objeto que crea.

Este libro es el resultado de una ardua labor de síntesis que se suma a otros muchos tratados o manuales sobre técnicas artísticas ya existentes como *Materiales y técnicas del arte* de Ralph Mayer (1985). A lo largo de sus 537 páginas reúne una historia cultural de las técnicas artísticas. Por lo tanto se suma a los manuales de referencia para estudiantes en Bellas Artes e Historia del Arte, así como para todos aquellos con intereses comunes en torno a las técnicas artísticas.

La publicación está enriquecida con un índice de materias, un índice onomástico y un índice de instituciones compuesto por un total de 170 referencias entre museos, iglesias, galerías, academias y bibliotecas, donde se ubican todas las referencias artísticas a las que hace alusión a lo largo de la publicación. Por último una minuciosa selección de referencias bibliográficas para seguir profundizando en el apasionante mundo de las técnicas artísticas.

En definitiva, se trata de una referencia indispensable para conocer la evolución de la historia del arte, no solo desde un contexto histórico-artístico, sino desde una perspectiva material y técnica.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Díez Jorge, M^a Elena (ed.). *Hecha de barro y vestida de color. Cerámica arquitectónica en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2022, 2 vols. 609 pp., color. ISBN: 978-84-17518-16-5

DANIELLE DIAS MARTINS

danielledias@correo.ugr.es

Grupo de Investigación HUM-1035 “Producción, intercambio y materialidad”. Universidad de Granada

El amanecer deslumbra a la acrópolis situada encima de la colina de la Sabika, mientras el libro, *Hecha de barro y vestida de color*, reclama atención sobre la majestuosidad de sus cerámicas arquitectónicas. Esta publicación, recién salida del horno, promete una experiencia única de conocimiento que nos lleva a descubrir las cerámicas arquitectónicas de la Alhambra desde un enfoque multidisciplinar nunca antes realizado.

El libro condensa en dos volúmenes bellamente editados, las contribuciones, investigaciones, referencias, anotaciones e impresiones reunidas durante siete años mediante el trabajo exhaustivo y pormenorizado de diferentes especialistas en la materia. La colección, presentada en formato monográfico, ofrece una sólida sustentación científica de las cerámicas arquitectónicas de la Alhambra desde los puntos de vista histórico, artístico, arqueométrico, de conservación y museístico. A la vez nos descubre la importancia y variedad de la cerámica en la arquitectura del monumento, olvidada a veces ante miradas poco pausadas que hacían creer que los revestimientos se repetían estancia tras estancia.

Su primer volumen se ha estructurado en cuatro bloques: *Historia y Complejidad*, *Técnicas y Materiales*,

Restauraciones, y Difundir e Investigar. En dicho volumen, los escritos transitan entre la importancia histórica de la cerámica arquitectónica en la Alhambra desde su creación en época nazarí y su evolución en los diferentes siglos hasta la actualidad, las técnicas y motivos de la azulejería desde sus comienzos medievales hasta la etapa moderna de la Alhambra, algunas intervenciones realizadas en el monumento con fines de conservación y por último se centra en el trabajo de catalogación de las incalculables piezas contenidas en los fondos de reserva del Museo de la Alhambra como herramienta imprescindible para su conservación y conocimiento.

La primera contribución del libro es la de María Elena Díez Jorge, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Granada y artífice de la publicación, que introduce al lector en la cerámica arquitectónica, atrae las miradas hacia Granada y la Alhambra y profundiza en el tema bajo un exhaustivo trabajo de documentación. Habla sobre el color, presenta una revisión terminológica del tema, describe los talleres alfareros en la Alhambra, teoriza sobre las cronologías e incorpora información sobre el papel de las mujeres en la producción cerámica. Por otro lado, Nieves Jiménez Díaz documenta las piezas de cerámica arquitectónica desde finales del siglo XV hasta el siglo XVIII basándose en las fuentes de archivo, sacando a la luz numerosas intervenciones, obras de mantenimiento, transformaciones y renovaciones, que registran la adaptación de los nuevos usos cristianos del conjunto monumental y concluye con un trabajo de investigación bastante pormenorizado y necesario. José Ignacio Barrera Maturana continúa la documentación sobre la cerámica arquitectónica de la Alhambra desde el siglo XIX hasta la actualidad. Reflexiona sobre los alfareros, los materiales que se suministran a la Alhambra para las obras de conservación y restauración y las técnicas utilizadas, aportando una valoración general sobre los revestimientos arquitectónicos cerámicos del monumento. La siguiente aportación de este libro es el léxico y consideraciones sobre la cerámica arquitectónica de la Alhambra de María Isabel Álvaro Zamora, cuyo trabajo de investigación de archivo resultó en un interesante recopilatorio histórico-lingüístico de incalculable valor sobre la cerámica arquitectónica.

En el segundo bloque de este primer volumen se profundiza en el conocimiento técnico y material de las piezas de cerámica arquitectónica. Los escritos conducen al lector por un viaje específico sobre las técnicas y motivos decorativos de la azulejería medieval y moderna en la Alhambra con el texto de Alberto García Porras y Miguel Busto Zapico, y presenta el primer estudio arqueométrico realizado sobre las cerámicas arquitectónicas de la Alhambra realizado por Carolina Cardell Fernández e Isabel Guerra. Muestra, además, dentro del tercer bloque, el estudio detallado y memoria de intervención del lucernario del Baño de Comares presentado por María Dolores Blanca López y Lourdes Blanca López, así como los procesos de intervención sobre las cerámicas arquitectónicas nazaríes de la Alhambra bajo la experiencia de la restauradora Beatriz Martín Peinado. Finalmente, en el último bloque, dedicado a la difusión e investigación, se recopilan dos textos: uno con información relevante sobre el Museo de la Alhambra, registros, inventarios, catalogación y difusión de las cerámicas arquitectónicas por

parte de las especialistas Silvia Pérez, Eva Moreno León y Paula Sánchez Gómez; otro, realizado por Óscar Jiménez Serrano, con una necesaria revisión sobre cómo traducir términos técnicos y especializados de la cerámica arquitectónica al inglés, evitando de ese modo traducciones poco afinadas y confusas.

El segundo volumen de esta edición se presenta como un regalo al lector, un brindis al monumento que permite a los ojos del visitante recorrer de forma íntima la cerámica arquitectónica de diferentes espacios emblemáticos de la ciudad palatina de la Alhambra. Se invita a adentrarnos en diez espacios representativos y reconocidos del conjunto monumental: el Patio de Machuca, la Sala del Mexuar, el Cuarto Dorado, la Sala de la Barca, el Baño de Comares, la Sala de los Reyes, la Sala de Dos Hermanas, el Mirador del Lindaraja, el Patio del Lindaraja y culmina en la Torre de la Cautiva. Este volumen establece una misma estructura metodológica para cada recorrido. En primer lugar, dispone de una breve presentación del espacio seguida de una descripción formal de sus cerámicas arquitectónicas. A continuación, plantea hipótesis sobre la cronología y ofrece una interpretación de la cerámica arquitectónica de los espacios mencionados por medio de diferentes fuentes documentales de investigación, informes de restauración, análisis de la documentación de archivo y material de contraste fotográfico, tanto antiguo como actual. Finalmente, realiza unas reflexiones finales sobre la originalidad de cada espacio propuesto a partir de los datos recogidos en sus respectivos itinerarios.

Cabe resaltar el extraordinario trabajo gráfico de esta publicación. Cuenta con un aparato fotográfico y planimétrico de más de cuatrocientas imágenes en color de alta resolución perfectamente expuestos mediante un excelente trabajo de maquetación e impresión que derivan en una edición monográfica de primera calidad.

La publicación es producto de la colaboración estrecha entre el Patronato de la Alhambra y Generalife y la Universidad de Granada. Es resultado del *Proyecto Cerámica Arquitectónica en la Alhambra* que ha contado con el apoyo del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada a través de la Oficina de Transferencia de Resultados de Investigación, y se enmarca dentro de la Unidad de Excelencia *Ciencia en la Alhambra*, que se centra en la integración de distintas disciplinas para el conocimiento del patrimonio del conjunto monumental de la Alhambra y Generalife. Una feliz unión en la que el Patronato de la Alhambra y Generalife ha tomado las riendas para sacar esta publicación tan merecedora para el conjunto monumental.

En definitiva, solo queda recomendar este mágico viaje a todos los lectores, que seguramente tendrán una experiencia singular e intensa para desvelar los misterios de la cerámica arquitectónica de la Alhambra, atesorados con mucho entusiasmo y rigor científico en esta publicación.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Díez Jorge, M^a Elena (ed.). *Sentir la Casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*. Gijón: editorial Trea, 2002, 496 pp., illus. ISBN: 978-84-19525-47-5

LAURA FERRER GALBÁN

laura.ferrer@uma.es

Historiadora del Arte

Desde la primera declaración que Lucien Febvre hacía en favor de la inclusión de las emociones en los estudios históricos en su texto “La sensibilité et l’Histoire” (1941), cada vez abundan más los trabajos que, apoyándose en estudios sociológicos, apuestan por una aproximación al pasado desde esta óptica. Para ello es necesario visitar las fuentes, modificar la mirada, leer entre líneas, y así presentar nuevas perspectivas que atiendan a la microhistoria y a la historia de las minorías, acercando ese pasado histórico a la sensibilidad contemporánea.

La presente obra, que lleva por título *Sentir la Casa: Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*, pretende involucrarse en esta empresa y es el resultado de una serie de trabajos coordinados por María Elena Díez Jorge (Universidad de Granada), enmarcados en el proyecto *Vestir la casa: espacios, objetos y emociones en los siglos XV y XVI* (VESCASEM). Se ofrece aquí un abanico de experiencias vinculadas siempre al espacio y al objeto como lugares de confluencia de las emociones, teniendo en cuenta la relación afectiva que el ser humano establece de forma innata con todo aquello que le circunda, más si cabe en momentos convulsos y en la intimidad del hogar. Seis son los elementos en los que se asienta el discurso de la obra -*comunidad, hogar, objeto, palabra, proceso y emoción*- y seis los bloques en que se compartimentan quince estudios que nos trasladan desde el poder evocador de las palabras y los espacios y las maneras de habitarlos hasta finalmente, la despedida de la vida y del hogar. El conjunto ofrece una visión transversal de la experiencia doméstica en el cambio de siglo, donde documento, cultura material y arquitectura funcionan como fuentes para aproximarnos a aquello que ciertos grupos sociales pudieron sentir en su cotidianeidad. De todo ello participan dieciséis investigadores nacionales e internacionales procedentes de diferentes instituciones y con

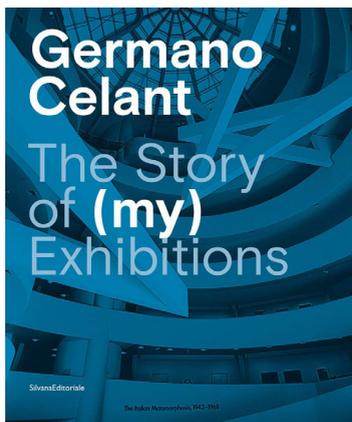
larga trayectoria en distintas disciplinas humanísticas, tales como la historia del arte, la historia, la filología, los estudios árabes y semíticos, así como los estudios de género.

Se maneja a menudo el término de *comunidad emocional*, entendido como un grupo de individuos que comparten normas similares de expresión emocional, prestándose especial atención a las mujeres, los moriscos y los judíos, en tanto que su marginalidad los hace formar parte de un grupo y los relega al espacio doméstico, sentido como refugio. Es en el *hogar* donde el individuo se desenvuelve con más soltura y también donde se custodian y transmiten prácticas culturales, siendo la mujer la protagonista en este ámbito. La configuración y representación de estos espacios, además de atender a su practicidad, funciona de marco de presentación para todo aquel que traspasa el umbral de la puerta. En lo cotidiano y en lo doméstico juegan también un papel fundamental los *objetos*, dado que las relaciones sociales siempre han tenido una dimensión material. En este trabajo se ponen dichos ajuares en contexto y se ubican en el centro del estudio, entendiéndose como parte esencial de lo que define al individuo, más aún en el espacio de la casa y en una época en que la reparación, la reutilización y el paso de generación en generación son constantes. Entre estos objetos encontramos vajillas, textiles, menaje o muebles, de más o menos calidad, pero siempre con gran carga emocional. Para abordar el espacio y el objeto se trabaja, además de con su dimensión física, con la *palabra* desde el punto de vista filológico, rastreando aquellas connotaciones que acompañan a los términos, pero sobre todo a partir de documentación de archivo en la que estos elementos tienen especial importancia, tales como libros de medidas, inventarios, contratos matrimoniales o testamentos. A pesar de la aparente parquedad de este tipo de textos en cuanto a la descripción de sensaciones, el correcto manejo de los mismos y la lectura entre líneas permite ofrecer un retrato de las circunstancias de un grupo, de las relaciones de sus integrantes, del valor que estos otorgan a sus bienes y, en suma, de aquello que pudieron sentir en el momento. Muchos de los documentos aquí estudiados dejan constancia escrita de *procesos* cotidianos de importante valor emocional, tales como nacimientos, matrimonios y muertes que, para entenderse desde el punto de vista afectivo, deben ser además enmarcados en sus circunstancias históricas. En estas prácticas participan determinados actores según normas codificadas, e implican habitualmente una transferencia o intercambio de bienes. Además del sentir vinculado a estos elementos y a la importante naturaleza del momento, estos procesos, definidos como “rituales de paso”, están por lo general asociados a las creencias religiosas del grupo y a la vida interior del individuo, que encuentra nuevamente en el espacio del hogar la intimidad necesaria.

A la interrelación de todos estos factores, puesta de manifiesto a lo largo de las páginas del libro, subyace la *emoción* como elemento fundamental para la conceptualización histórica. Los autores que participan en la obra han sabido leer en las fuentes manejadas la sensibilidad particular de los grupos y los individuos, y de este modo se han podido trazar correlaciones entre distintos elementos, así como “materializar emociones”, tal y como demuestran los diagramas resultantes de algunos estudios, especialmente el

dedicado al *bien morir*. Aquí, el entretrejido de actores, escenarios, bienes, documentos, prácticas y emociones se desglosa de forma visual para comprender, en todas sus aristas, un fenómeno tan complejo y tan presente en la mentalidad, en la vida y en el hogar de esta época como es la muerte. Así, se ha podido localizar la esperanza en la confección de una dote para una novia, la gratitud en el legado del bien máspreciado a un ser querido, o el miedo en las prácticas y normas pautadas en el espacio de expiración.

En definitiva, el objetivo que se propone esta obra es entender las cosas en su espacio dentro del contexto hispano de los siglos XV y XVI, teniendo en cuenta las circunstancias que acompañaron a ese momento de tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna, y prestando especial atención a la vida afectiva de las comunidades y de los grupos domésticos que lo protagonizaron. Tal como se refleja en el preámbulo del libro, la historiografía española apenas ha investigado en conjunto sobre la vivienda de esa época en el marco de la historia de las emociones. Así, y dejando constancia de la complejidad que supone el engranaje de todos los elementos a estudiar, la obra ofrece preguntas y propone respuestas y abre un filo sobre el que trabajar, presentando nuevas líneas de investigación e interrogantes que resolver para los futuros historiadores del arte y de las emociones. Despierta al mismo tiempo reflexiones e inquietudes en el lector acerca de un momento convulso en que diversas comunidades vivían juntas lo cotidiano, con las transferencias culturales que ello implicaba, a la vez que relegaban lo más íntimo al hogar y a la familia. En este sentido, conecta con el presente y demuestra que las emociones tienen existencia material y son inherentes al ser humano, pero la manera de expresarlas depende de sus circunstancias históricas. *Sentir la casa* propone un recorrido por los hogares de los siglos XV y XVI para descubrir página a página un mundo sensible encerrado entre paredes e invisibilizado historiográficamente.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Celant, Germano. *The Story of (my) Exhibitions*. Milán: Silvana, 2021, 557 pp., 319 illus. ISBN: 978-8836647668

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Juan.Mancebo@uclm.es

Universidad de Castilla-La Mancha

Desde 2017 Germano Celant (Génova 1940- Milán 2020) estaba trabajando en *The Story of (my) Exhibitions* un volumen sobre las muestras más relevantes de su carrera como comisario de exposiciones. Su fallecimiento en Milán el 29 de abril de 2020 debido al Sars-CoV-2 interrumpió un proyecto que ha sido recuperado por Studio Celant y la editorial milanesa Silvana en una edición bilingüe inglés/italiano según las directrices establecidas por el crítico e historiador genovés.

The Story of (my) Exhibitions recoge treinta y cuatro muestras proyectadas y comisariadas por Celant entre 1967 y 2018, desde la histórica “Arte povera-Im-spazio” en la Galleria La Bertesca de Génova, en la que acuñó el término arte povera, a “Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics. Italia 1918-1943” en la Fondazione Prada de Milán, sobre el entramado de manifestaciones artísticas italianas y sus vínculos políticos en la primera mitad del siglo XX. Del mismo modo, *The Story of (my) Exhibitions* enlaza con su libro póstumo *Art-Mix. Flussi tra arte, architettura, cinema, desing, moda, musica e televisione* (Feltrinelli, 2021) en el que reconoce la hibridación entre diferentes disciplinas artísticas y mediáticas como método de comisariado. Esta idea, permanente a lo largo de toda su producción curatorial, se inició con la recepción de la teoría de Eugenio Battisti (1924-1989), especialmente de su ensayo *L'antirinascimento* (Feltrinelli, 1962), que hizo indistinguibles para el curador italiano las diferencias entre arte, arquitectura y decoración.

El libro se inicia con una entrevista que resume su filosofía de trabajo durante más de cinco décadas como prólogo al catálogo de exposiciones que se presentan de manera cronológica. Cada una de ellas referencia el título, las fechas de inicio y finalización, el comisariado, el lugar, el diseño y el montaje, los artistas participantes, el catálogo y sus textos y se completa con un excelente material gráfico de las fases de montaje, inauguración y las piezas expuestas.

Celant consideraba que la lógica y el método de su trabajo de comisariado estaba basado en tres escrituras: la interpretación teórica de los artistas y las tendencias contemporáneas; la elaboración de libros y catálogos y, finalmente, la expositiva en la que la contribución de las anteriores se traduce en prácticas curatoriales concretas. *The Story of (my) Exhibitions* se estructura sobre esta última: “en el ensamblaje de artefactos y materiales se avala la osmosis entre lenguajes diferentes, de la historia del arte y de la arquitectura, de la gráfica al diseño, del uso de los medios impresos y electrónicos, para llegar a una total sintético que se llama exposición” (Celant 2021: 13).

Celant reconocía que sus montajes estuvieron determinados por su trabajo como historiador y crítico vinculado a revistas de arte. En 1963 colaboró con la genovesa “Marcatré”, proyecto interdisciplinar fundado entre otros por Battisti, Rodolfo Vitone (1927-2019) y Umberto Eco (1932-2016) y dos años después lo hizo en “Casabella” dirigida por Alessandro Mendini (1931-2019) que le llevaría a su primera monografía sobre Marcello Nizzoli (1968). Además, desde 1977 fue editor de *Artforum*. Esa experiencia crítica y la hibridación entre arte, diseño y arquitectura en la época de la “architettura radicale” determinaron su preocupación por las interacciones entre arte y ambiente y la superación de sus límites.

Su trabajo como crítico, por otra parte, le permitió relacionarse con artistas italianos de la generación precedente y creadores contemporáneos que reivindicaban la memoria como alternativa a los discursos hegemónicos que planteaban, como en el caso de Donald Judd (1928-1994), que el arte europeo era meramente decorativo en relación con las tendencias norteamericanas. Su texto “Arte povera, appunti per una guerriglia” publicado en *Flash Art* n° 5 (1967) se revolvía contra el arte pop, la neutralidad minimal y la tendencias frías de ambos lados del Atlántico, reivindicando el *mestiere* de Alighiero Boetti (1942-1994), Giovanni Anselmo (n. 1934), Luciano Fabro (1936-2004), Michelangelo Pistoletto (n. 1933) o Giulio Paolini (n. 1940) entre otros, que apuntaló en las muestras históricas del movimiento como la citada “Arte povera- Im- spazio”, “Arte povera” (Bologna, 1968), “Arte povera più azioni povere” (Arsenali, Amalfi, 1968) y “Conceptual art Arte povera Land art” (Galleria Civica d’Arte Moderna, Turín, 1970). Esta última supuso la internacionalización del movimiento que enlazaba con el discurso de Harald Szeemann (1933-2005) que llevó al curador suizo a incluir a la mayoría de los povera en la mítica “When Attitudes Become form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in Your Head” (Kunsthhaus, Berna, 1969) cuya intención era exponer modelos artísticos desconocidas y que sirvió para contextualizar el arte italiano en las prácticas europeas y norteamericanas.

Los años setenta estuvieron determinados por el desarrollo de exposiciones que tuvieron como protagonistas los libros y discos de artista: “Book as Artwork 1960-1972” (Nigle Greenwood, Londres, 1972) y “Record as Artwork 1959-73” (Royal College, Londres, 1973), que recuperaría amplificadas en sus últimos proyectos curatoriales, sirvieron como proemio a las grandes muestras de dimensión internacional como “Ambiente/arte dall futurismo alla body art” en la Bienal de Venecia (1976), una muestra que

investigaba “la idea de establecer una serie de relaciones físicas y perceptivas entre el espacio ambiental y las investigaciones artísticas en el curso del siglo” (Celant 2021: 72).

Gracias al reconocimiento y al prestigio de la operación povera, Celant se convirtió en uno de los grandes intérpretes del arte italiano contemporáneo a través del comisariado de exposiciones como “Identité italienne. L’art en Italie depuis 1959” (Georges Pompidou, París, 1981), “Arte Italiana. Presenze 1900-1945” (Palazzo Grassi, Venecia, 1989) -con Pontus Hultén (1924-2006)-, “Italian Art in the 20th Century” (Royal Academy, Londres, 1989) y “Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la postguerra” (Reina Sofía, Madrid, 1990).

En plena consolidación del fenómeno Guggenheim, Thomas Krens (n. 1946) nombró a Celant conservador de Arte contemporáneo del Museo Solomon R. Guggenheim que el curador aprovechó para presentar grandes muestras individuales en sus sedes y en otros museos que no reseña el volumen que se centra únicamente en exposiciones colectivas. Celant reescribió de nuevo el relato del arte italiano del siglo XX en “The Italian Metamorphosis, 1943-1968” (Museo Guggenheim, Nueva York, 1994) en el edificio de Frank Lloyd Wright (1867-1959) con la inestimable colaboración de Gae Aulenti (1927-2012) incorporando diversas disciplinas artísticas bajo la coordinación de nueve comisarios. En este sentido, la muestra ejemplificaba algo que no haría más que acentuarse en la segunda parte de su carrera: las exposiciones eran un trabajo interdisciplinar en las que participaban todos los agentes relacionados con el arte para establecer un lenguaje filológicamente adecuado y sensorialmente atractivo, en el que el trabajo de los artistas se vio complementado con el de decoradores y arquitectos.

Celant fue director de la Bienal de Venecia “Futuro Presente Passato” (1997) con diseño de Gae Aulenti y Daniela Ferretti. Previamente con Pontus Hultén, Serge Faucherau (n. 1939) y Stanilas Zadora concibieron “Futurismo & Futurismi” (Palazzo Grassi, Venecia, 1986), una recuperación del primer gran movimiento de vanguardia italiano y sus implicaciones en otros países. Pese a que la muestra evitó pronunciarse específicamente sobre sus conflictivas relaciones políticas, focalizó la enmienda de un movimiento marcado por la sospecha. La multiplicidad de intereses le llevó a abarcar nuevos campos como los mediáticos, la moda o la comida en sus proyectos expositivos. En “Il Tempo e la Moda” (Biennale di Firenze, Florencia, 1996) reivindicó el vestido como parte relevante del entramado cultural contemporáneo, relacionando la moda con el arte y la arquitectura y cuyas estructuras expositivas fueron diseñadas por Arata Isozaki (1931-2022). Asimismo, durante la capitalidad cultural europea de Génova, proyectó la monumental “Arti & Architettura 1900-2000” (Palazzo Ducale, Génova, 2004) sobre los nexos e influencias entre ambas disciplinas. La comida fue la protagonista de su propuesta “Arts & Foods. Rituali da 1851” (Triennale di Milano, 2015).

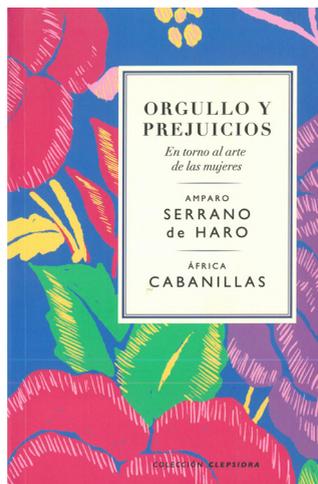
Convertido en el heraldo del arte povera, Celant proyectó exposiciones que se interrogaban por la importancia de su legado como movimiento: “Il modo italiano” (Los Ángeles, 1984), “Coerenza in Coerenza. Dall’arte povera al 1984” (Molle Antonelliana, Turín, 1984), “The Knot Arte Povera” (P.S.1., Nueva York, 1985) y “Arte Povera 2011” un

proyecto multi expositivo de muestras independientes en Rivoli, Milán, Bolonia, Roma, Nápoles, Bari y Bérghamo.

En 1995, Celant fue nombrado director artístico de la Fondazione Prada que comenzó como PradaMilanoarte, donde aplicaría su experiencia previa y propuso nuevas líneas de investigación y trabajo, fundamentalmente en los últimos años en los que ocupó el cargo de Soprintendente artistico e scientifico (2015-2020). El libro recoge algunas sus muestras emblemáticas del periodo como “The Small Utopia. Ars Multiplicata” (Fondazione Prada y Ca’ Corner della Regina, Venecia, 2012) en la que abordó la benjaminiana temática de la obra de arte en la época de la reproducción técnica exponiendo piezas de artistas como Duchamp (1887-1968), Warhol (1928-1987) o Bruno Munari (1907-1998), que se interrogaban por el fenómeno de la multiplicación. Expuso además seiscientos artículos producidos en serie entre 1900 y 1975, mostrando obras de arte, diseño, cerámica, cristalería, textil, filmes, revistas, libros y grabaciones sonoras. En línea con las políticas curatoriales iniciadas en los primeros setenta proyectó “Art or Sound” (2014) sobre la historia del arte sonoro, “An Introduction” (Fondazione Prada, Milán, 2015) y “Famous Artist from Chicago 1965-1975” (Fondazione Prada, Milán, 2015) y “Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics. Italia 1918-1943”, una exposición que trascendía los límites de esta para estudiar el arte del periodo como fenómeno histórico.

En 2013, con la colaboración del arquitecto Rem Koolhaas (n. 1944) importó el esquema expositivo de “When Attitudes Become form” y la trasladó al Palazzo Corner della Regina en Venecia. Celant trabajó con la idea de recuperar exposiciones históricas para recrear la experiencia que solo habían podido ver por unos pocos y recuperar fantasmáticamente la presencia de piezas artísticas en ámbitos y contextos diversos. Del mismo modo, la atención por el archivo le llevó a la elaboración de cuidadísimos catálogos, excesivos al igual que sus exposiciones, que se convertían en elementos referenciales para poder completar ese fenómeno curatorial ampliado.

Debido a su posición omnipresente y hegemónica en la esfera del arte de la segunda mitad de siglo XX, la figura de Germano Celant ha tenido tantos defensores como detractores. Además, su último planteamiento crítico último basado en la eliminación de la hermenéutica conformando una especie de crítica acrítica en la que el comisario acompañara únicamente los proyectos artísticos, entraba en conflicto con la posición que había establecido durante toda su carrera. En cualquier caso y más allá de otros debates, *The Story of (my) Exhibitions* es un libro fundamental para comprender la importancia de la figura de Germano Celant en la historia cultural del siglo XX y para comprender la ideología y proyección de los grandes modelos expositivos contemporáneos.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Serrano de Haro, A. y Cabanillas, A. *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres*. Zaragoza: Tres Hermanas, Colección Clepsidra, 2022, 208pp. ISBN: 978-84-19243-18-8

SARA RODRÍGUEZ LUNA

srluna@ugr.es

Doctoranda FPU (Universidad de Granada)

Partiendo del juego de alusiones que el título del libro realiza a la novela *Orgullo y prejuicio* de la conocida e irónica escritora Jane Austen, se nos presenta un texto que pone de manifiesto la mala praxis seguida cuando se trata de abordar el estudio de las mujeres artistas. El libro en cuestión se divide en 6 capítulos en los que, desde la teoría feminista del arte, se realiza un recorrido histórico por los múltiples obstáculos (familiares, sociales, educativos, profesionales, historiográficos, museográficos, entre otros) a los que las mujeres han tenido que enfrentarse para desarrollar su carrera artística y que las han limitado enormemente impidiendo su reconocimiento por derecho propio como parte de la historia del arte.

Entre esos condicionantes habría que señalar el concepto de “genio”, vinculado con lo masculino y por tanto, excluyendo tradicionalmente a las mujeres de los círculos artísticos. Aspecto este que es desarrollado en el primer capítulo, “Retrato de la joven artista”, en el cual también se alude a otras trabas como ha sido el acceso a la formación artística, situación que se vio más restringida cuando la formación pasó de depender de los gremios durante la Edad Media, con el taller familiar ubicado en la casa, a depender de las academias y el consiguiente rechazo a las mujeres que tardarían décadas en acceder con pleno derecho. También son abordados otros temas como la necesidad de un espacio propio y privado para poder trabajar, así como la independencia económica o las dificultades que tenían en otras épocas para viajar solas al extranjero.

En el segundo capítulo, “La cama de Artemisia”, cuyo título es bastante revelador, nos encontramos con una práctica bastante habitual, como es el interés excesivo sobre la vida personal de las artistas, presentándose en ocasiones determinados aspectos de sus vidas como ítems de conocimiento y valoración, dejando su obra en un segundo plano, o incluso siendo enjuiciadas artísticamente con base en aquellos episodios per-

sonales más morbosos, como ha sido el caso Artemisia Gentileschi o Frida Kahlo, entre tantas otras.

Al final, todo acaba incidiendo en aquello que fundamenta los roles de género, esto es, la ubicación del sexo femenino en la esfera de la naturaleza (la sexualidad, la maternidad, etc.), que la aleja de la creatividad y la experimentación, presentándolas como tullidas intelectuales, o a lo sumo como meras copadoras, algo que se ha visto claramente en aquellas artistas pertenecientes a la abstracción. Por ello, es necesaria una relectura que no esté encorsetada en parámetros artísticos masculinos, como bien se desarrolla en el capítulo tercero “Mujeres abstractas, cuestiones concretas”.

Asimismo, como bien se indica en el relato, no hay que olvidar que el contexto familiar y económico ha sido un aspecto importante que ha tenido su incidencia en la carrera profesional de las artistas. Artemisia Gentileschi era hija de un pintor, ella comienza a formarse en el taller de su padre; Sofonisba Anguissola procedía de un ambiente en el que se fomentaba la cultura, contando con un padre que apoyó el talento de sus hijas. Esa ayuda masculina, que ha sido tan necesaria para muchas artistas, es otra de las cuestiones que se toca, ya proceda ese apoyo del entorno familiar o sentimental, y que es tratado en el capítulo cuarto a propósito de las pintoras surrealistas, las cuales llegaron a ser miembros del grupo, no sin ciertas dificultades, pero sin llegar a estar nunca al mismo nivel que el resto de surrealistas varones, con los que no solo compartieron lecho, sino también proyectos e influencias mutuas.

Cuando se consultan fuentes históricas, prosigue el libro, como es el caso de la prensa, aparecen todos esos estereotipos que han estado presentes en la crítica de arte sobre la obra realizada por mujeres, situación que en ocasiones se ha replicado en la forma de hacer historia del arte sobre mujeres, y que por supuesto también ha tenido su repercusión en alguna que otra exposición celebrada. Precisamente, con el objeto de mejorar este último aspecto se desarrolla el capítulo quinto del libro, “Consejos bienintencionados para una exposición feminista”. En el mismo, a través de una serie de recomendaciones, se hace un repaso a esos automatismos de género que afloran a la hora de llevar a cabo una exposición feminista o sobre mujeres, como por ejemplo podría ser unir en una misma muestra dos artistas de periodos y estilos distintos cuyo único vínculo es su sexo biológico, así como otras en las que se mezclan los temas, y en muchas ocasiones, sin contextualizar ni hacer mención a otros artistas u obras del periodo, como si se tratase de una especie de cajón de sastre para las mujeres dentro de la historia del arte. Además, se insiste en el hecho de que todavía son pocas las exposiciones individuales que se realizan sobre mujeres artistas.

El último capítulo del libro, “Parejas en el amor y en el arte”, como su mismo nombre indica, alude a las relaciones sentimentales entre artistas. Quizás, cuando la relación surge entre el artista (masculino) y la modelo, es precisamente donde más prejuicios se suelen ver, pues muchas mujeres quedaban constreñidas al oficio de modelo, aunque algunas también fuesen artistas, fue el caso de la pintora, y modelo, Victorine Meurent, a lo que hay que añadir que este oficio, el de modelo, tampoco es que haya tenido his-

tóricamente muy buena prensa. No hay que olvidar a otras parejas de artistas, fuera de esa vinculación artista y modelo, como podría ser el caso de Dora Maar y Picasso, Frida Kahlo y Diego Rivera o Lee Krasner y Jackson Pollock, casos en los que la figura masculina ha llegado a eclipsar el trabajo de sus parejas.

En consecuencia, de todo lo expuesto se extrae que ese trato desigual que las mujeres artistas recibieron en vida, llega a ser comparable con el tratamiento que desde la historiografía del arte se les ha dado a la hora de estudiar la obra hecha por mujeres, y que también se ha reflejado a nivel museográfico. Ciertamente es que algunas de las artistas, como las anteriormente referenciadas, poco a poco se han ido colando en los libros, en muchos casos desde la excepcionalidad, desde lo anecdótico, sin embargo, superada esa primera fase de descubrimiento, en la que se considera plausible la existencia de mujeres artistas, cabría plantearse si esa inclusión que se está realizando, ese tratamiento que se está dispensando es adecuado: ¿se aborda de la misma forma el estudio de una mujer artista que el de un hombre artista? ¿Se contextualiza de la misma manera, aludiendo a las influencias y al periodo cronológico de modo objetivo? ¿Es posible encontrar diferencias entre exposiciones de artistas masculinos y artistas femeninas? Este tipo de cuestiones, entre otras tantas, se van sugiriendo al lector de forma implícita a lo largo del libro, invitando así a la reflexión desde una lectura ágil y amena.

Vemos que se trata de un libro dirigido tanto para ámbitos eminentemente académicos como para aquellos más divulgativos (se evitan excesivas referencias bibliográficas), de ahí su transversalidad, sobre todo cabría destacar su carácter iniciático para todas aquellas personas que busquen aproximarse desde cero a los estudios de género, y concretamente, sobre teoría feminista. Ya que están presentes las nuevas aportaciones que se han venido realizando en el campo de la teoría feminista aplicada al arte, no quedándose solo en Linda Nochlin o Griselda Pollock, cuyas ideas, por supuesto, también están incluidas. Quizás se eche en falta alguna que otra alusión a los prejuicios que surgen cuando se aborda el estudio de mujeres artistas procedentes de otros contextos (fuera de occidente, de otras etnias, con otra orientación sexual, etc.), pero en cualquier caso, es una obra sobresaliente que condensa y recoge diversos aspectos, algunos ya tratados en otras publicaciones, con nuevas aportaciones, y además, de una manera clara y precisa. En definitiva, toda una serie de estándares que de forma inconsciente, o no tan inconsciente, siguen estando presentes en el análisis artístico, que deja de ser análisis y, por tanto, carente de toda objetividad si no se desechan esas inercias de los estudios historiográficos y demás prácticas artísticas, para así dejar de presentar a las mujeres como meras invitadas en la historia del arte.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Díaz Moreno, Félix (ed.). *Camino de perfección. Conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Patrimonio Histórico, 2019, 708 pp., ilus. color y byn. ISBN: 978-84-451-3781-9

LARA ARRIBAS RAMOS

lara.arribas.ramos@gmail.com

Universidad de Salamanca

Camino de perfección es un trabajo coral, cuidadosamente confeccionado y editado, que pasa por ser la primera gran obra de síntesis general dedicada al estudio del patrimonio monástico y conventual conservado dentro de los límites geográficos de la actual Comunidad Autónoma de Madrid.

Esta ambiciosa empresa, liderada por el historiador del arte Félix Díaz y disponible para su libre consulta en el sitio web de la Comunidad de Madrid, sabe aprovechar las posibilidades que ofrece un *corpus* que, si por algo destaca sobre otros conjuntos monumentales madrileños —además de por su innegable trascendencia en la conformación de la imagen urbana de la Villa de Madrid—, es por la ingente cantidad de obras artísticas que reúne y por el desigual estado de conservación que presentan sus bienes. Estas circunstancias propician que los autores se desliguen de modelos cercanos al inventario y al catálogo, acostumbrados para este tipo de obras magnas y que apuesten, en su lugar, por una doble composición de ensayos de opinión y de estudios monográficos en los que el inalcanzable análisis exhaustivo queda relegado en favor de una elocuente y pertinente representatividad.

De este modo, a lo largo de setecientas páginas ilustradas con la magnífica fotografía arquitectónica de Juan Baraja, *Camino de Perfección* desarrolla un análisis de intención globalizadora que permite al lector —experto y ocasional— abordar el patrimonio perteneciente a las órdenes religiosas de la Villa y Comunidad de Madrid desde una perspectiva no canónica con la que aspira a convertirse en obra de referencia, no solo de la ya extensa bibliografía sobre el patrimonio conventual madrileño, sino del conjunto de los estudios monásticos hispanos.

El primero de los apartados que componen este volumen se desarrolla en torno a ocho capítulos de naturaleza ensayística en los que investigadores de relevancia, en

campos afines o pertenecientes a los estudios monásticos, exploran diferentes y complementarios puntos de vista que en su conjunto logran esbozar el complejo panorama de realidades conventuales y monásticas de Madrid en Edad Moderna y Contemporánea. Estos ensayos contextualizan y se refieren a un segundo —y más extenso— apartado de la monografía que está conformado por una antológica nómina de análisis individualizados sobre cuarenta cenobios de las diferentes órdenes, etapas históricas y ciudades de la comunidad de Madrid. Tales pequeñas monografías histórico artísticas se alejan en su planteamiento de perspectivas tradicionales, que primaran el estudio de los centros religiosos de relevante trascendencia política, para conseguir, de este modo, generalizar la memoria de ruinas y Reales Sitios por igual y alentar la investigación revisionista de los centros menos tratados por la historiografía. Completan este amplio conjunto un índice onomástico y una relación de un total de otras cincuenta fundaciones que conservan parte de su identidad retirada a pesar de presentarse en la actualidad total o parcialmente destruidas. De todas ellas se aportan datos sobre su cronología, ubicación y orden religiosa original con la intención primera de cubrir el total del *corpus* propuesto y, de algún modo, contribuir a que el paso del tiempo no se apropie de su memoria.

Mariano Casas es el encargado de abrir el primer apartado del volumen con un bosquejo terminológico en el que repasa, con precisión y sencillez, los principales cambios legislativos y espirituales con los que se configura la evolución de unas órdenes religiosas que el autor coloca como una constante en el devenir histórico del occidente cristiano. Desde los primitivos movimientos ascéticos hasta las campañas de redención de cautivos, Casas desgaja y contextualiza los matices y modos particulares en continuo replanteamiento que configuran una realidad monástica y conventual reivindicada por el autor como extremadamente rica y alejada de poder ser considerada un fenómeno unitario.

Por su parte, Félix Díaz reflexiona sobre las dinámicas fundacionales desarrolladas en una Villa madrileña en pleno fenómeno de multiplicación conventual, consecuencia directa del desarrollo urbano, económico y social que experimenta Madrid desde su replanteamiento como Corte. Codifica las características propias del periodo que será telón de fondo de la mayor parte de los capítulos que le suceden y desentraña la amplia red de relaciones que resultan de los complejos procesos legales, espirituales y sociales que conlleva la creación de centros conventuales y monásticos, junto con los propios contextos religiosos, culturales y políticos de la ciudad que los fundamenta.

En su capítulo, Beatriz Blanco ofrece, a través de la reivindicación de la figura del arquitecto conventual del Siglo de Oro madrileño, una revisión a la tradicional consideración anónima y colectiva de las empresas edilicias de las órdenes religiosas. A través del estudio de fuentes no tradicionales, Blanco rastrea en las edificaciones emblemáticas de la estética reformadora jesuítica y carmelitana las consecuencias materiales del binomio arquitecto-autor intelectual como conformadores indisolubles, no solo de unas dependencias adecuadas para las exigencias prácticas y espirituales de la fundación,

sino también de una imagen de elegancia y buscada austeridad para ser proyectada al conjunto urbano.

Seguidamente, Juan Luis Blanco propone un estudio original de las tipologías madrileñas de arquitectura conventual. Algo particular de su enfoque es la atención prestada a la influencia activa que ejercen determinadas particularidades tipológicas de los cenobios modernos en la configuración de la imagen y la estructuración urbana de la ciudad. Especifica Blanco esta circunstancia en las iglesias conventuales como elementos exteriores de representación simbólica —y como tal analiza los matices, encuentros y desencuentros entre los modelos carmelitano y congregacional—, así como desarrolla las especificidades de lonjas, plazuelas, pasos elevados y atrios desde su trascendencia funcional en el trazado madrileño como espacios liminales entre territorios profanos y sagrados, con los patronos y fundadores conventuales como interesados mediadores.

Sobre el trazado urbano madrileño reflexiona también Concepción Lopezosa al respecto de sus numerosas campañas de reforma. La autora realiza un repaso exhaustivo por la secuencialización de estos procesos reformadores, todos ellos vinculados a las “nuevas caras” que los diferentes contextos económicos y sociales resolvieron conscientemente otorgarle a la ciudad, así como estudia el papel de estas campañas urbanas como agentes modificadores de la realidad conventual de la Villa de Madrid. En este quinto capítulo del volumen Lopezosa reivindica el estudio de las cartografías históricas como fuente de los cambios físicos producidos en el urbanismo moderno y la creación de nuevos espacios derivados de la desaparición de centros conventuales y monásticos que no resistieron el pulso del progreso.

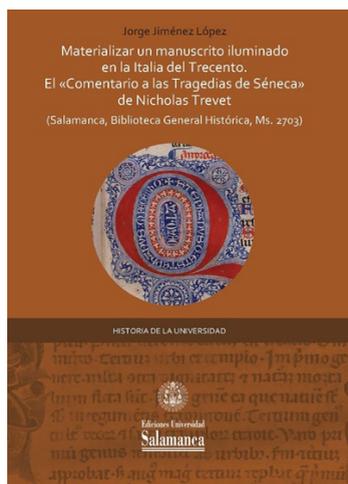
Los dos capítulos que cierran el apartado de ensayos de *Camino de perfección* permiten a Rosario Bustamante Porras, Rosa Cardero y Bárbara Costales desarrollar la historia reciente de unos conjuntos monumentales ya familiares para el lector. En el primero de ellos las autoras —como representantes de este organismo gubernamental— dan a conocer, junto con una suerte de memoria de las principales intervenciones realizadas por la Dirección General sobre el patrimonio conventual, los cauces legislativos que justifican y motivan sus labores de conservación en bienes eclesiásticos desde el siglo XIX hasta la actualidad.

También en el segundo de sus capítulos las autoras retoman esta horquilla cronológica para deconstruir los diferentes procesos desamortizadores y anticlericales como responsables de una contemporánea merma del conjunto monástico y conventual, mayoritariamente, de Madrid y de Alcalá de Henares. Revelan los procesos de cambio de propiedad del patrimonio eclesiástico como condicionantes del cierre, venta y destrucción de conventos y monasterios para los cuales las autoras reivindican una necesaria puesta en valor por parte de la sociedad actual.

A modo de epílogo, clausuran esta monografía dos odas a la espacialidad conventual y sus ambientes domésticos. En la primera de ellas Estrella de Diego explora, con *Las Moradas* de Santa Teresa de Jesús como hilo conductor, el papel social de los conventos como originadores de una suerte de “habitaciones propias” para la creación artística

de identidades femeninas materializadas en testimonios autobiográficos, literarios e imaginados. Por su parte Alberto Martín se sirve de la labor fotográfica que Juan Baraja realiza para este volumen con el fin de encomiar su trabajo y reivindicar las nuevas narrativas visuales y filosóficas que ofrece la fotografía arquitectónica, entendida como una forma alternativa de aprehender la poética espacial de los entornos conventuales e incidir en su habitabilidad y carácter doméstico.

Sin duda alguna los testimonios visuales de Juan Baraja hibridan con las restantes perspectivas tratadas en este comentario de forma que bien podrían considerarse un capítulo más dentro de la monografía. La mirada intrusa del toledano se adentra en la atmósfera silenciosa y recogida de claustros, despensas, salas de labor, sacristías e iglesias madrileñas y así retrata una realidad conventual viva para la que se desmarca, al igual que hace *Camino de perfección*, de los enfoques más tradicionales del estudio del pasado para así dejar paso al análisis del habitar humano en unos espacios espirituales que provienen y suceden a todos los tiempos de la Historia.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Jiménez López, Jorge. *Materializar un manuscrito iluminado en la Italia del Trecento. El «Comentario a las Tragedias de Séneca» de Nicholas Trevet* (Salamancia, Biblioteca General Histórica, Ms. 2703). Salamancia: Ediciones Universidad de Salamancia (col. Historia de la Universidad, nº 111), 2021. 196 pp. ISBN: 978-84-1311-411-8/DL: S. 70-2021

JAVIER HERRERA VICENTE  0000-0002-2465-7301
jherrera@usal.es
Universidad de Salamancia

“En mis ojos no hay días. Los anaqueles / están muy altos y no los alcanzan mis años”. Con estos versos del poema “El Guardián de los libros” caía en la cuenta Borges de la vasta cantidad de libros que acumulan en su piel leguas y leguas de polvo, esperando pacientes a que tan solo algunos de ellos sean seleccionados por los dedos de la mano, permitiendo mostrar su conocimiento. A la memoria se vienen estas palabras al referirnos a los nutridos fondos de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamancia, lugar donde recaló la colección libraria del arzobispo Diego de Anaya. Entidad y categoría tal, la de los anaqueles colegiales, que sorprende. Y llama la atención al mismo tiempo el carácter prolífico de la investigación que ha llevado a cabo Jorge Jiménez López de su colección, pues a esta publicación le antecede su monografía *Libros y primer Humanismo en Salamancia. Inventarios y ámbitos del patrimonio librario del Colegio Mayor de San Bartolomé de la Universidad de Salamancia entre 1433 y 1440*, (Salamancia, Ediciones Universidad de Salamancia, 2020), mientras espera serenamente la publicación de los manuscritos de don Diego de Anaya. No, no cabe duda, su elocuente prosa acompañada de un sólido andamiaje historiográfico permite al lector obtener un conocimiento cada vez mayor y más acertado del patrimonio librario del arzobispo, junto con su contexto mental y cultural. El manuscrito 2073 que contiene el *Comentario a las Tragedias de Séneca* de Nicholas Trevet es el ejemplar exhumado –palabra del autor– de las entrañas de la Biblioteca Salmantina, para ponerse a disposición de Jorge Jiménez y convertirse en uno de los referentes esenciales dentro de los estudios filológicos y artísticos. Pues bien, la estructura del libro se divide en cinco capítulos, a los que precede un prólogo escrito por Francesca Manzari, y finaliza con un epílogo realizado por Lucía Lahoz, junto con los anexos e índices correspondientes. El volumen se abre con una presentación introductoria a la temática de manera directa, sencilla y concisa, mas no por ello

exenta de clarividencia, en donde se ubica la obra y el trabajo del calígrafo, sentando la base teórica, y apuntando el recorrido que se va a encontrar el lector en su libro. Con un mismo cariz preliminar, en el segundo capítulo presenta un breve apunte de la personalidad del comentarista de la obra y se subraya su prolija actividad intelectual. No me resisto a señalar que en el cierre de este capítulo propone una elocuente deducción, pues expone que, debido a la circulación de la obra y la atracción de la misma en ciertos centros de poder, le permite delinear la “topografía libraria de un incipiente prehumanismo de base tomista, de carácter enciclopedista y con una marcada presencia de lo mitológico y astronómico” (Jorge Jiménez, p. 27). En el tercer capítulo, realiza un estudio en profundidad de su composición. Comienza con el análisis del promotor del manuscrito, Niccolò Alberti da Prato, O.P., cardenal y obispo de Ostia, a la vez que da cuenta de la creación de dicho códice, configuración y materialización, adaptada a la práctica exegética escolástica, detallando asuntos que revierten tanto en la distribución del texto como en la selección de las ilustraciones que lo acompañan. A continuación, estudia la intencionalidad del autor, quien resignifica la obra de acuerdo al paradigma cultural e intelectual dominante de su época, del cual se desprenden las motivaciones ideológicas escolásticas aludidas. Inaugurando una nueva lectura, valora la existencia de una “forma escolástica” en la génesis del manuscrito, a causa de la pertenencia del autor a esa corriente intelectual. Circunstancia que le remite al estudio pionero de E. Panofsky: *La arquitectura gótica y la escolástica* (1951). Sólo el plantear la existencia de una serie de elementos artísticos propios de la corriente intelectual y referirse a la obra del alemán, genera sorpresa, por la manifiesta controversia metodológica que generó dicha obra (E.H Gombrich, M Schapiro, J. Ackerman y en el ámbito hispano Yarza Luaces). Explora de manera cauta a la par que sugerente el principio de clarificación (referente a las miniaturas. Panofsky 1986, pp. 48-49) en el *Comentario a las Tragedias*. Debido a la ambiciosa labor de investigación que ha planteado el autor hace que esta coyuntura sea digna ser comentada. Plantea el concepto de la clarificación “panofskyano” atendiendo en primer lugar a la articulación visual del folio, en el que los recursos están dispuestos para encontrar con facilidad lo que el autor buscaba. Lo que le lleva a preguntarse si dicha individualización de cada elemento contribuye a la clarificación y su relación con la escolástica. En segundo lugar, relaciona el encuadre de las miniaturas con dicho principio. Las figuras que anteriormente flotaban en el espacio (referidas a las constelaciones) se integran dentro de la masa textual a partir del siglo XIV. ¿Son simplemente indicios y existía tal relación? Es el propio autor quien contesta a tal interrogante aludiendo a que la amplia casuística de cada uno de los ejemplares dificulta la propuesta. Pero ello no quita que se le dedique una reflexión más profunda acerca de la producción miniada y por ende al razonamiento expuesto por Panofsky.

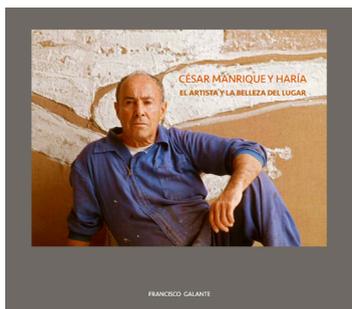
Finalizan las líneas de este apartado con las observaciones de las dos copias manuscritas de la obra conservadas en la Biblioteca Apostólica Vaticana, artefactos esenciales en la reconstrucción del modelo compositivo y figurativo del que emanan el resto de las copias.

El cuarto capítulo versa por entero sobre el objeto primordial de estudio, el Ms. 2703 de la Biblioteca General Histórica salmantina. No hay mejor manera de plasmar las lecturas que realiza el autor de esta monografía que con el elogio de la directora de su proyecto de tesis, Lucía Lahoz: “[Jorge Jiménez] emplaza y enmarca afortunadamente la obra en otra dimensión, más ajustada a su génesis”. En efecto, este es hasta el momento el estudio más completo del códice. El autor investiga este testimonio desde los orígenes de su creación hasta la llegada al fondo del Estudio Salmantino; desde la descripción del manuscrito, donde estudia sus características materiales, codicológicas y aparato icónico, hasta el proceso de materialización del mismo; desde el cotejo formal, donde corrobora las fases decorativas y motivos afiligranados pertenecientes a dos periodos distintos, hasta la investigación de las imágenes teniendo en cuenta los modelos visuales y textuales de su época. Finalmente profundiza en la figura del promotor desbancando la idea tradicional de su atribución al arzobispo Anaya a través del estudio de la heráldica, y valorando la posibilidad de su promoción próxima al círculo prehumanista napolitano, concretando su propuesta en la familia de los Sanseverino.

En el quinto y último apartado sondea el papel del prelado Anaya en la llegada del manuscrito a Salamanca estableciendo varias hipótesis de procedencia, desde una posible adquisición por compra o subasta de los bienes de los Sanseverino, al intercambio de obsequios entre ambos. El asunto queda en suspenso y se remite a futuras investigaciones.

La aportación de Jorge Jiménez con esta monografía no solo es la de una reflexión madura acerca de un códice específico dentro de un variado corpus de manuscritos, sino que, teniendo en cuenta los postulados del Giro cultural de la Historia del Arte, ofrece una nueva forma de abordar los estudios del libro, conforme a sus condiciones de creación y promoción, funciones, niveles de recepción, y análisis formal a la par que estilístico. Una mirada más completa y renovada de estos estudios le han permitido atribuir la segunda fase decorativa del manuscrito a Stefano Masi dell’Aquila, uno de los artesanos-artistas más sobresalientes y virtuosos del momento, cuestión que revaloriza el manuscrito al mismo tiempo que avala las investigaciones del autor, haciendo de sus trabajos una referencia imprescindible sobre las bibliotecas ibéricas.

En último lugar y en lo que respecta a la labor editorial, la publicación forma parte de la colección dirigida por Luis. E Rodríguez-San Pedro Bezares titulada *Historia de la Universidad*, donde más allá del cuidado aparato gráfico es de agradecer la inclusión de las imágenes en el cuerpo del texto, lo que agiliza y facilita la comprensión de la argumentación del autor, quien con este libro consigue colmar de nuevo otra laguna historiográfica.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Galante Gómez, Francisco José. *César Manrique y Haría. El artista y la belleza del lugar*. La Laguna: Universidad, Cátedra Cultural César Manrique y Ayuntamiento de Haría, 2023, 152 pp., 128 ilus. color, 22 b/n. ISBN: 978-84-09-48475-1

IGNACIO HENARES

ihenares@ugr.es
Universidad de Granada

F. Galante: Cesar Manrique

La historiografía del arte contemporáneo cuenta con un nuevo y luminoso hito gracias a la última contribución crítica -de gran belleza en el estilo- de Francisco Galante. Unido a la figura y la obra del polifacético creador que fuera César Manrique durante décadas, por la amistad primero, y por su labor en la Fundación que lleva su nombre después; este libro, con cuanto significa, es solo posible gracias a la rigurosa experiencia investigadora, académica y divulgadora de su autor. Representa una sustancial aportación en la ocasión del centenario del gran artista canario. En un doble sentido: la especial celebración que supone el conocimiento, de un lado. Y de otro, propiciar a partir de su cualidad crítica la necesaria y precisa valoración de la estética de Manrique. Con indudable oportunidad histórica ante el decaimiento del sujeto moderno en nuestros días, la corrosión del carácter. Cumple recuperar en su plenitud y hondura -como en esta lograda obra- los valores de la estética del moderno creador, ante la amenazadora banalización y creciente monetarización del patrimonio, que el turismo y el consumo cultural de masas representan.

Ante la singularidad, la calidad y eficacia estéticas significadas por el pensamiento y la acción de César Manrique; el historiador de la cultura no puede por menos que desear íntimamente que el artista haya sido -como usualmente se ha creído-, y sea un pionero de la posteridad de la que formamos parte. Y no, como el ruido y la confusión de estos nuestros días podrían inducirnos a temer, un mutante, un unicum aislado; objeto -con más frecuencia de la deseada- de una mirada sentimental y superficial. Establecer un itinerario crítico en la cultura artística moderno, y determinar con rigor el lugar que

ocupan intelectual, axiológica y estéticamente en el mismo el artista, su tiempo y su obra, constituyen el eje del ejercicio historiográfico de F. Galante.

Es un ejercicio de naturaleza intraartística, que da cuenta con rigor de la estética y la voluntad proteica de creación del polifacético artista canario. El proceso en que, armado con la sensibilidad y las herramientas del arte de su tiempo; seducido por su personal comprensión de la vanguardia -la doble exigencia de la utopía y la ascesis formal- enfrentará un topos, territorio único; y la ardua tarea que este impone a su sensibilidad de interpretar el *pneuma*, el espíritu del lugar: las evidencias de su permanencia secular y al mismo tiempo su constante mutar. La insuperable eficacia material y espiritual de territorio y paisaje.

El libro se articula en torno a la razón poética de César Manrique. Una razón compleja que concierta las voces del lugar -de su extraordinaria fisicidad-, materia artística por excelencia- y las voces de la modernidad. Toda la valoración del significativo vínculo entre Manrique y Haría que mueve la reflexión de Galante está regida por la dualidad artística identidad/modernidad. Dos ideas-clave que no son ajenas entre sí como toda la reflexión crítica muestra. En el paisajismo, en el ecologismo, avant la lettre, en el amor por la materia, hechura e imagen de una poderosa cosmogonía, junto a la limpia emoción y voluntad artística del creador; es posible rastrear la firme adhesión de Manrique a la más poderosa corriente del pensamiento artístico moderno. La representada por la Filosofía de la Naturaleza del primer romanticismo, la *Naturphilosophie*, que preconiza la comunión del espíritu con la naturaleza por encima del pragmatismo ilustrado, la de los *Magníficos rebeldes*, de Andrea Wulff, de la escuela de Jena. Que a través de las diversas formas del Sublime estará presente en los más importantes movimientos del arte contemporáneo, desde al romanticismo al expresionismo abstracto, de Turner a Pollock como R. Rosenblum hermosamente enseñara.

Manrique es el constructor de un Sublime atlántico: una extraordinaria y bella desmesura conformada por una orografía cosmogónica, entre campos de lava, emergiendo de una escena oceánica. En la dualidad identidad/modernidad invocada por el prof. Galante para la estética del artista -apoyada en un excelente relato historiográfico-, este recupera ideales y valores de la vanguardia canaria de preguerra en arte y poesía: la grandeza de estos movimientos en la historia cultural de los veinte y treinta fue su respetuosa admiración por la auténtica tradición -alejada del casticismo-, contemplada con la mirada del arte moderno que aspira a la reforma de la realidad.

La virtud más digna de destacarse en esta obra, por tantos aspectos imprescindible; es la de reintegrar plenamente al pintor, además de con la tierra que constituye su pensamiento y voluntad artísticas -mediante una hermenéutica crítica y estética irreprochable-, con el propio tiempo histórico. La poética y la obra de César Manrique se enmarcan en unas coordenadas esperanzadoras, aunque no dejen de ser agonísticas, de nuestra reciente historia cultural. El final de la nada propicia autarquía -se elige como meridiano el año del plan de estabilización de 1959, aunque con anterioridad hechos políticos y culturales varios lo anuncien- permite asistir a los procesos de “restauración

de la razón” (Elías Díaz) y reinención de la modernidad. Desde la sociedad civil se produce el inicio de regeneración ético-política y la superación de la proscrición arrojada sobre la cultura moderna de preguerra -condenada al exilio exterior o interior, o el silencio-. La recuperación del pensamiento y la mirada de la vanguardia de los años 20 y 30 será la determinante pasión moral y artística de estos jóvenes creadores.

Narra F. Galante el tour moderno de Manrique, ilusionante viaje iniciático por Madrid, París o Nueva York. Estas metrópolis artísticas -con circunstancias históricas y culturales propias- van a representar peripecias vitales y opciones poéticas de gran trascendencia en la voluntad artística y la creación de Manrique. Estará en contacto con la Escuela de Vallecas matritense, viviendo el proceso de regeneración ética y artística que esta representa. Las dos sedes que empiezan a disputar -y hasta a robarse- el centro de la modernidad no son ajenas al arte español, que había contado con escuelas propias en las vanguardias parisina y neoyorquina. El París posexistencialista se afana construir un humanismo moderno, emergiendo de las ruinas de posguerra, y aporta a la contemporaneidad importantes estratos figurativos de cualidad informalista y brutalista, junto a imprescindibles episodios de neovanguardia. En Nueva York asiste al viaje del expresionismo abstracto al pop.

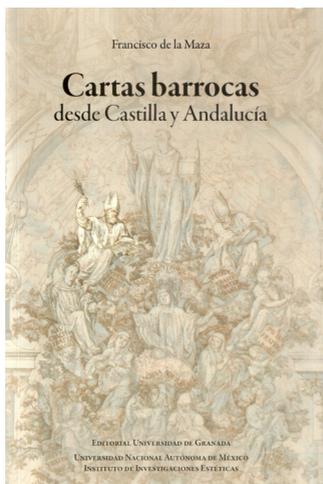
El artista que vuelve a la isla entenderá que este cosmopolitismo no agota las tensiones poéticas y expresivas de su sensibilidad. Que quedarían incompletas sin la piedra de toque que representan el poderoso país al que retorna el creador decididamente moderno; y la lección de la vanguardia canaria, de Néstor a Domínguez. Un prestigioso estrato de una modernidad, que excepcionalmente en nuestra historia contemporánea dejó de ser epígono, y resultó esencialmente anticipadora. Sobre dos pilares sólidas como la estética poscubista y la surrealista. Manrique retomará el ideal de preguerra de una Atlántida poética en sus frescos del parador y el aeropuerto de Arrecife. Es una valiosa reflexión desde la pintura sobre la cultura que en adelante habrá de centrar y absorber toda su creación en un solo propósito poético, la expresión de los valores singulares de un país. Y a partir de esta plenitud, desbordando el marco generoso de su pintura, incluyendo la totalidad de las artes. Esta intervención histórica del arte en el territorio será la consecuencia de un gozoso encuentro generacional bajo la guía poética de César Manrique.

La rigurosa y circunstanciada crónica del grupo de gestores y artistas que protagonizaron la aventura estética moderna en Lanzarote primero, y Canarias después, en el último tercio del siglo pasado, es una de las espléndidas aportaciones historiográficas de F. Galante. Retrata el poderoso impulso de sociedad civil que alienta junto a la inteligencia artística, capaz de conjurar tanto la incuria como el desarrollismo salvaje de los poderes contemporáneos. Es una pléyade de hombres buenos, que reúne estimables administradores, técnicos y artistas, capaces de planear y construir un futuro sostenible y cualitativamente bello. Del amplio censo que enumera el autor mencionaremos a José (Pepín) Ramírez, presidente del cabildo, a Fernando Higuera, arquitecto, y al propio Manrique. Numerosos proyectos, en Tegui, el Puerto de la Cruz o Marbella reúnen a

estos dos. Pero además en 1974 nos proporcionan un a modo de programa-manifiesto en el libro de Manrique *Lanzarote. Arquitectura inédita*, prologado por Higuera, en el que se hace palpable el conocimiento y la apasionada devoción de César por la cultura popular de la isla, el territorio y la experiencia del espacio. Que se erigen en norte estético de su poderosa creación. Sentimientos que el pintor expresará plásticamente en el vigoroso simbolismo del Monumento al campesino.

Las estructuras elementales de la agricultura tradicional -aterrazados, cercados, tarros...- proporcionan la inspiración para el catálogo de formas constructivas respetuosas en la construcción del territorio, que aseguran y subrayan significados y permanencia. Representan una gramática al servicio de una poética espacial impregnada de un sentimiento cosmogónico y regida por una potente concepción psicológica y espiritual de los cuatro elementos naturales, que estudia F. Galante a la luz de la interpretación de Bachelard. En la casa del artista en Haría que protagoniza, pero no exclusivamente el libro lleno de atractivos, encontramos en plenitud este repertorio de belleza naturalista. No exenta de magia y trascendencia. Con apelación al mito en la tematización productiva y existencial de la gruta o la cueva, y unida al Sublime en la tipificación de los miradores,

El artista, Haría y la Belleza del lugar conforman una muy significativa triada. Y representan la aceptación por F. Galante de un reto olvidado por los historiadores del arte académicos con frecuencia: hablar de la Belleza. Ya que hemos delegado el problema de la emoción y la belleza artísticas, últimamente, en filósofos y neurólogos. Que protagonizan los recientes congresos de Estética. El libro del prof. Galante da cuenta, a satisfacción, de la naturaleza y cualidad de la seducción que la obra de Manrique ejerce sobre apreciadores de toda laya -cualificados o no-, incapaces de sustraerse a su poder. Con signos y emociones en que se cruzan un sentimiento primigenio y el sublime moderno. El sentimiento elegíaco del autor, al final, transmite una idea ilustrada e imborrable de amistad.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

De la Maza, Francisco. *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*. Granada: Editorial Universidad de Granada-Universidad Nacional Autónoma de México, 2023, 302 pp., 96 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-7134-3

MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL
esparzaliberal@gmail.com
Investigadora del IIE-UNAM

Bajo el sello de la Universidad de Granada, España, dentro de su colección Arte y Arqueología, se acaba de publicar una nueva edición de las *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía* de Francisco de la Maza, publicado inicialmente en 1963 con una segunda edición en 2013, ambas en México. Esta nueva impresión de la Universidad de Granada constituye un gran acierto porque ha puesto en circulación en la península esta obra que resulta imprescindible para los estudios del barroco español.

Francisco de la Maza y Cuadra (1913-1972) fue un destacado académico mexicano, especialista no sólo del arte virreinal, sino que en su extensa producción de más de 30 libros y 200 artículos abordó una gran diversidad de temas y otras manifestaciones artísticas como la mitología, el *art nouveau*, la literatura, por mencionar algunos de sus múltiples intereses.

Cartas Barrocas... es producto de un viaje de cinco meses que en el año de 1956 realizó Francisco de la Maza por una serie de ciudades españolas de Castilla y de Andalucía, tal como indica el título del libro, con el propósito fundamental de conocer la arquitectura y los retablos barrocos. En estas *Cartas*, Francisco de la Maza se describe como un viajero posromántico, “husmeador del barroco”. Deja muy claro que no es un turista, sino que su itinerario es parte de un ejercicio intelectual, con un objetivo definido de buscar y conocer las raíces del barroco mexicano. Para de la Maza, el viaje no es una aventura entregada al azar, sino una meditada indagación en pos de un propósito particular.

Los libros de viajes constituyen un producto textual y muchas veces también visual, como en este caso (ya que se acompaña de dibujos y fotografías), que se manifiestan en todos los tiempos y en las más variadas modalidades literarias. Quizás sea a partir del siglo XVIII, el llamado siglo de la razón, cuando van a iniciar su momento de esplendor

que se prolonga en el siglo XIX hasta llegar al siglo XX, como el libro que ahora se reedita.

No cabe duda que el viajero que escribe su recorrido revive y perpetua para él y para los otros lo que ha sido en origen una experiencia personal. De manera muy pertinente, Jaime Cuadriello apunta en el prefacio del libro que se trata del “*grand tour* castizo y andaluz”. Una búsqueda de los orígenes que desde el siglo XVIII impulsó a intelectuales, artistas, literatos, historiadores a viajar sobre todo por Grecia e Italia y dejar constancia de lo ahí visitado. *Grand tour* que continuó en el siglo XIX. Se viajaba para ilustrarse, para observar la realidad y ejercitar frente a ella el arte de pensar.

Estos libros de viajes o literatura viajera pueden tener diversos géneros o modalidades literarias. Francisco de la Maza se inclina por plasmar sus vivencias en treinta y cinco cartas y así lo manifiesta en el título. No son memorias, ni impresiones, crónicas o relatos, sino que se decanta por el género epistolar lo que le permite establecer un diálogo con alguien concreto, es un tú a tú, mucho más íntimo y menos impersonal. En esta especie de bitácora de viaje o diario, de la Maza busca a través de esta correspondencia establecer con el interlocutor una relación mucho más estrecha, con frases como: “Te escribo lo que he visto, ...”, “Te contaré lo que más me impresionó...”; así habla directamente con un futuro lector y esa relación le permite utilizar una prosa en la que incluye detalles más cotidianos y personales, como el hecho de tener que enfrentarse a un clima bastante inhóspito, sobre todo para un mexicano, acostumbrado a temperaturas más benignas. De tal manera comenta cuando visita la Cartuja del Paular: “La nieve cae en copos finísimos, pero no menos agresivos, a pesar de que estamos en abril. El frío es cruel, pero la Cartuja bien vale todo el Polo”.

En este itinerario, Francisco de la Maza recorre las ciudades de Madrid, pasando por Toledo, Salamanca, León, Ávila y Burgos para explorar el sur: Sevilla, Córdoba, Granada y Cádiz, sin olvidar poblaciones más pequeñas pero imprescindibles para un historiador del arte virreinal: El Escorial, Alcalá de Henares, Leganés, Fuenlabrada, Écija, Priego, Lucena, Cabra, Jerez, y Puerto de Santa María. En sus páginas describe las ciudades, comenta las obras que visita, busca información, lee libros y guías, resume los datos y constantemente las compara con las producciones mexicanas, es un viaje de estudio.

Pero también, Francisco de la Maza se plantea la contemplación de las obras de arte como una aventura también sensitiva. La ciudad de Granada le atrapó y sedujo y, con excepción de Madrid, es a la que le dedica más cartas, cinco en total. Así en la Alhambra comenta: “Ya llegué. Y estuve mudo todo el tiempo y con los ojos hechos un arcoíris”. Sin embargo, el barroco granadino le impresiona mucho más pues, después de visitar la Capilla del Rosario en el templo de Santo Domingo, acompañado por René Taylor, dice: “Ya no oigo, ni veo... Quiero irme a tomar una copa de manzanilla” y en la Cartuja expresa: “Vengo de la Cartuja y habría que inventar un idioma plástico y cromático, si esto fuera posible, para hablar de ella. Vengo exhausto...” y más adelante continúa: “Yo, como el San Bruno del altar mayor, pongo el dedo en el labio y callo. Yo soy yo mis-

mo una pilastra de la sacristía... me proyecto, me lanzo y me atomizo para reintegrarme luego en este juego orbicular de todos los sentidos que es el barroco...”.

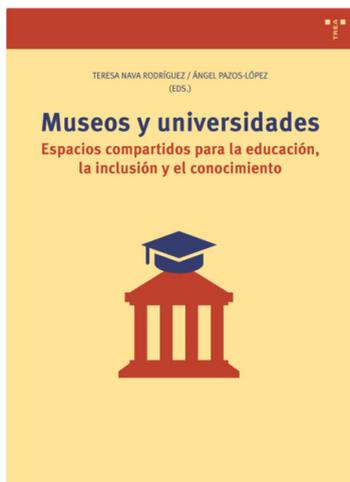
Si el texto de Francisco de la Maza mantiene su vigencia y muestra la enorme relevancia del barroco español, esta reedición se enriquece con dos textos más: un sustancioso prefacio de Jaime Cuadriello en el que esboza una breve biografía intelectual de Francisco de la Maza y pondera la originalidad y la diversidad de sus ideas e intereses en el campo del estudio de la producción académica. Textos como *Antinoo, el último dios del mundo clásico* y *La mitología clásica en el arte colonial de México* o *Las piras funerarias en la historia y en el arte en México*, son considerados imprescindibles en la historiografía del arte.

El segundo trabajo que acompaña esta publicación es un esclarecedor estudio de Rafael López Guzmán titulado: “Lectura, relectura y remisión de *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía*”, fruto de una acuciosa investigación de varios años que le ha permitido precisar cómo fue realmente el itinerario de Francisco de la Maza por estas tierras y sobre todo poner en justo valor el trabajo de Francisco de la Maza. Rafael López Guzmán a lo largo de 50 páginas, organiza su texto en siete apartados: Razón del viaje e itinerario; Relaciones personales y percepción social; Los cimientos historiográficos; El concepto del barroco; Autores y obras; Variaciones al margen del barroco; México, Castilla y Andalucía y una coda.

De esta manera, a través de los comentarios vertidos en las *Cartas barrocas*, Rafael López Guzmán revela, organiza y comenta los múltiples aspectos tratados en el libro. Se completa este estudio con un apéndice en el que recoge los títulos y las ediciones de los 93 libros que en esa corta estancia de Francisco de la Maza mencionó en sus cartas, y que constituye una fuente de gran utilidad para analizar la bibliografía del momento. Este texto de López Guzmán es en sí mismo fundamental dentro de la historiografía del barroco.

Por último, una mención al propio libro. Estas *Cartas barrocas...* presentan un cuidadoso trabajo de edición; su tamaño permite que sea un libro que nos pueda acompañar en nuestros viajes, una guía erudita del barroco español. Además, las ilustraciones que lo acompañan, imprescindibles en un libro de historia del arte, son las originales de la edición de 1963, gracias al empeño de Rafael López y del personal del archivo fotográfico del IIE, donde se conservan. Estas imágenes constituyen un testimonio del estado de conservación de estas obras hace sesenta años y para esta ocasión se puso especial atención para incorporarlas en los capítulos respectivos, lo cual facilita su consulta.

La importancia de esta reedición de la Universidad de Granada radica en que se trata de una revalorización del barroco español realizada por un historiador mexicano, y al ser publicada en España permitirá que sea difundida y conocida en ese país.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Nava Rodríguez, Teresa y Pazos-López, Ángel (eds.). *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*. Gijón: Ediciones Trea, 2020, 463 pp., 48 ils. b/n, 30 tablas. ISBN: 978-84-18105-31-9

ANTONIO VARELA MUÑOZ
avm.granada@gmail.com
Universidad de Granada

En la actualidad, el encuentro entre museos y universidades supone un vértice fundamental para la génesis y difusión del conocimiento. Instituciones que se abrazan y estructuran ámbitos de confluencia propicios para superar los desafíos de nuestra era. Así, la reivindicación de la relevancia social del patrimonio cultural permite, gracias al impulso del consorcio MUSACCES, articular esta nueva monografía de la editorial Trea y su colección *Museología y Patrimonio Cultural*.

La presente obra se constituye como la compilación de diferentes aportaciones de más de una veintena de autores, coordinados por Teresa Nava Rodríguez y Ángel Pazos-López, reputados investigadores en el ámbito patrimonial. De esta manera, tras una sucinta introducción de dichos editores, la línea argumental del libro se divide en cuatro ejes temáticos en función del aspecto central a considerar: gestión del patrimonio cultural, educación, inclusión social y museos universitarios, respectivamente.

En primer lugar, se ofrece una panorámica de gestión cultural a través de diferentes casos, poniendo en valor la necesidad de un efectivo funcionamiento de nuestros museos y su constante mejora e interrelación. La asunción de un Sistema Nacional de Museos en Italia, detallado por Elena Corradini, supone todo un avance en términos de cooperación y uniformidad en cuanto a estándares mínimos se refiere, a la vez que posibilita el enlace entre los diferentes museos universitarios del país. Su confluencia en una red virtual común constituye un proyecto esperanzador para la difusión que, de forma paralela y a menor escala, ha desarrollado la Universidad de Cantabria a través de su plataforma web “Proyecto Patrimonio Cultural Universitario”, tal y como Nuria García Gutiérrez e Ingrid Leal Pérez exponen en sus líneas. Apoyados en un dilatado marco teórico, los editores de la obra delimitan las circunstancias de la Universidad

Complutense de Madrid, abogando por una evaluación de calidad de los museos universitarios configurada a través de un modelo por ellos propuesto.

El segundo bloque orbita en torno a la noción capital de “giro educativo del arte”, entendiendo como reto presente la asimilación de un museo abierto, comunicativo y participativo que se articula por medio de las múltiples potencialidades de la educación -formal o no- satisfaciendo su servicio a la sociedad. Fundamentales son, en este sentido, los Departamentos de Educación y Acción Cultural (DEAC) de cada museo y la necesaria capacidad de actualización y adaptación de sus estrategias de mediación con el público. Bajo estas premisas, Ricardo González García construye un sólido discurso teórico acerca de los horizontes del museo actual: un espacio abierto al diálogo bidireccional a través de enfoques relacionales en el que prima no sólo una labor pedagógico-didáctica, sino también reflexiva y crítica, y cuya práctica expone a partir de varios ejemplos reales de proyectos artísticos, museológicos o culturales. Continúa esta directriz relacional Sofía Marín Cepeda mediante la defensa de una educación artístico-patrimonial inclusiva fundada en la universalidad de un modelo de vínculos sociales e identitarios, algo que sus proyectos y talleres corroboran. La transferencia del conocimiento por parte de los museos es analizada, asimismo, desde la óptica de la comunicación digital y el empleo actual de redes sociales por parte de Marta Pérez Ibáñez. Las exigencias tecnológicas de nuestro siglo apremian, de forma paralela, una incommensurable fuente de recursos y medios capaces de hacer aún más accesibles nuestras instituciones culturales. Narrativas transmediales que se han convertido en objeto de análisis e investigación universitaria, tal y como demuestra la autora.

Las estrategias educativas implican, por extensión, a la enseñanza Primaria y Secundaria. Carmen Urpí Guèrcia y Carmen María Bassanta Vázquez describen así la realización -teórica y práctica- de una visita-taller a la restauración del claustro de la catedral de Pamplona, cuyos resultados demuestran la eficacia de configurar vínculos emocionales entre alumnado y patrimonio como vía de conservación del mismo. Aprendizaje fuera del aula, inherente a las Ciencias Sociales y basado en la vivencia personal, que también postula Víctor Manuel Cabañero Martín. En consecuencia, define la organización requerida para una idónea salida escolar, aportando su labor práctica en el Museo Casa Colón de Valladolid.

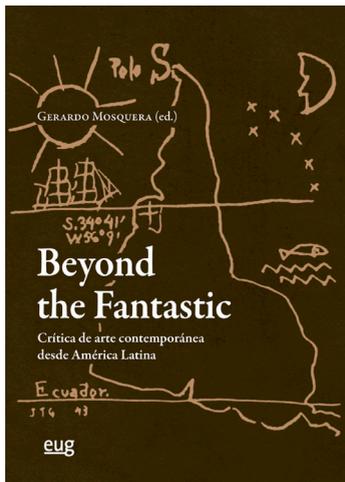
El tercer bloque, denominado *Espacios de inclusión e intervención social*, recoge diferentes experiencias y proyectos que apuntan hacia una verdadera accesibilidad universal, no sólo a nivel físico sino también intelectual, en pos de una experiencia estética completa. Claudia Seibel, Laura Carlucci y Nuria Cabezas Gay apuestan desde el ámbito de la traducción por diferentes herramientas para la inclusión museística, dentro de las cuales destaca la audiodescripción con apoyo táctil. Por otro lado, desde territorio italiano Antonella Poce, Maria Rosaria Re y Valeria Fincato abarcan la cuestión de los museos universitarios de la educación a través del proyecto “Memoria inclusiva” y la configuración de un instrumento de evaluación que ha demostrado las carencias actuales en cuanto a programas educativos específicos se refiere. Otro recurso de valoración de la

accesibilidad es la innovadora plataforma multidisciplinar PRA2, descrita por Antonio Javier Chica-Núñez y Catalina Jiménez Hurtado, y cuyos destinatarios son usuarios de museos con determinada diversidad funcional. Este capítulo se cierra con la contribución de Verónica Gijón Jiménez, focalizada en la inclusión de personas ciegas o con deficiencia visual a través del seminario “Sintiendo el arte”. Gracias a éste, diferentes talleres unen a alumnos e invidentes con el fin de concienciar a las nuevas generaciones de profesionales museísticos.

Finalmente, las últimas páginas se dedican al estudio de determinados museos o colecciones universitarias españolas y su trayectoria hasta hoy. Dentro de la Universidad Autónoma de Madrid encontramos un inédito paisaje estético dentro del propio campus, compuesto por esculturas y murales realizados en la década de 1970 y cuya estela es analizada por José Antonio Sebastián Maestre. También en el marco de esta institución se discute la situación del Museo de Artes y Tradiciones Populares, singular por el paradójico vínculo socio-cultural desarrollado con el barrio en el que se encuentra (Carmen Gallardo Mediavilla y Ana Isabel Díaz Plaza Varón), así como del Museo Pedagógico Jesús Asensi, concebido como espacio de memoria y estudio de los sistemas educativos pretéritos en nuestro país (María Villalba Salvador). Por otro lado, la Universidad Complutense de Madrid atesora el Gabinete de Dibujo en uno de sus departamentos, articulado como elemento clave en la docencia e investigación. Desde la Universidad de Granada Manuela García Lirio recorre los diferentes grupos patrimoniales conservados en ella y su divulgación mediante exposiciones temporales, cristalizando el trinomio “colección, museo y acción” como máximas de desarrollo.

Fotografías, tablas y gráficas se suceden en los diferentes capítulos, materializando algunas de las ideas en ellos expuestas, a su vez precedidas generalmente por un estado de la cuestión como punto de partida del ensayo. Tras esta relación de bloques temáticos se incluye un apéndice con la biografía curricular de los autores.

En suma, el conjunto de experiencias y proyectos narrados a lo largo de sus páginas demuestra el compromiso que museos y universidades entrelazan con la sociedad del presente. Responsabilidad ética que, en efecto, continúa en el futuro e induce a compartir las demandas comunes en el texto: revertir la insuficiencia de recursos económicos o la falta de profesionalización del personal, amplificar la accesibilidad e inclusión de los espacios culturales a todos los públicos, o insistir en una adecuada interdisciplinariedad se alcanzan como metas para progresar en la óptima fruición del patrimonio cultural.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Mosquera, Gerardo. (ed.). *Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporáneo desde América Latina*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023, 374 pp. ISBN: 978-84-338-6999-9

ERNESTO MENÉNDEZ-CONDE
 ernestomv@yahoo.com
 Manhattan Community College

Beyond the Fantastic

Finalmente, la antología *Beyond the Fantastic*, preparada por el curador y crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, está disponible a los lectores de habla hispana. La traducción al español era muy necesaria -viene a cubrir una laguna, como escribió Gutiérrez Viñuales (2023, 24) en el prólogo- y probablemente fuese muy esperada por los interesados en el devenir del arte, el pensamiento teórico y los estudios culturales realizados desde América Latina.

El libro, publicado inicialmente en inglés en 1995, fue un parteaguas: hizo ver la existencia de un pensamiento crítico en el continente, que aprovechaba los enfoques posmodernos, poscoloniales y posestructuralistas para, desde las artes visuales, problematizar las relaciones entre centro y periferia, entre lo universal y lo local, entre las búsqueda de una identidad nacional y aquello que la investigadora Mónica Amor denominó, “reinscripción de las antiguas estructuras de poder” (2023, 281), o sea, el hecho de que las oportunidades en el *main stream* estén condicionadas por las referencias que hagan los sujetos provenientes de países en vías de desarrollo a sus respectivas identidades nacionales.

El título *Beyond the Fantastic* está tomado de un ensayo de la investigadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez. Su ensayo es un ejemplo de esa crítica desde América Latina, a la que está dedicada el libro. La autora se detuvo en tres exposiciones colectivas, celebradas en los Estados Unidos a finales de la década de 1980. En todos los casos se ofrecían visiones estereotipadas del arte latinoamericano, supuestamente signado por rasgos como lo fantástico, lo primitivo y la importancia de lo artesanal. Estas simplificaciones tendían a subestimar la importancia de los contextos en los que se produjeron

las obras, homogeneizaban una región que poseía una gran diversidad sociocultural y mostraban el arte latinoamericano desde paradigmas estéticos legitimados en los centros hegemónicos. La asignación de un carácter local, autóctono o exótico al arte realizado desde América Latina era sintomática de las relaciones de dominación existentes. Además, pasaba por alto que, en América Latina, la insistencia en lo fantástico, desde Borges hasta Alejo Carpentier era una alternativa emancipatoria frente a la expansión cultural que se ejercía desde Europa y los Estados Unidos (Ramírez, 2023, 263-264).

Es de lamentar que la autora no se hubiese detenido más ampliamente sobre esas formas de resistencia cultural, que privilegiaban lo fantástico como un atributo identitario. Los creadores latinoamericanos, empecinados en desentrañar una esencia que definiera a la región, cayeron en lo que Mónica Amor (2023, 277-278) llamó la “trampa” tendida por los centros hegemónicos. Las tentativas por encontrar una identidad cultural en las peculiaridades de la naturaleza, en procesos transculturales que resultaban insólitos para los europeos, en el barroquismo o en el realismo mágico, aunque fuesen formas de rebeldía, también contribuyeron a consagrar las imágenes estereotipadas sobre el arte latinoamericano. Lejos de afirmar identidades nacionales, los enfoques del arte contemporáneo -con sus intenciones frecuentemente antropológicas, sociológicas y deconstructivas- abrieron un espacio desde el cual era posible trascender los esencialismos y mostrar complejidades, irreducibles a estereotipos. El arte contemporáneo propone preguntas que no han sido enunciadas con anterioridad o vuelve sobre interrogantes que fueron respondidas desacertadamente, engendrando equívocos que es preciso desenredar. Es un arte de desocultamientos, en el sentido heideggeriano de la palabra.

Los ensayos reunidos en *Beyond the Fantastic* comparten aspiraciones similares. Perseguen repensar tanto el arte moderno en América Latina y las concepciones establecidas que lo avalan, como las creaciones surgidas después de la década de 1960, cuando, junto a las utopías, los movimientos guerrilleros y las dictaduras militares, se produjeron profundas transformaciones culturales en el continente, desde el mayor protagonismo social de las modas juveniles hasta el desarrollo de tendencias artísticas que iban más allá de los soportes tradicionales de la pintura y la escultura. El desencanto de gran parte de la intelectualidad latinoamericana hacia la Revolución cubana -que ya podía respirarse en el Congreso Cultural de La Habana, de enero de 1968 (Guilman, 2003, 215-219)- y la pérdida de fe en las iniciativas para el progreso, tuvo incidencias en el arte y en los estudios culturales. A partir de la década de 1980, emergió una crítica que Gerardo Mosquera (2023, 29-32) describió como más pragmática. Desistía de los sueños utópicos y los latinoamericanismos, pensaba en procesos socioculturales más que en rasgos formales, en hibridez cultural más que en mestizajes raciales y encontraba inoperantes las distinciones entre alta cultura, arte popular, kitsch y cultura de masas (estas últimas ahora asumidas desde posturas menos prejuiciadas y no solo como producciones de una industria cultural donde prevalecen la banalidad y los valores de entretenimiento).

Como señala Mosquera (2023, 32), el texto del pensador argentino Néstor García Canclini, incluido en la sección “Divisiones continentales”, funciona como un preámbulo al resto de los ensayos. Canclini propone ver la modernidad en América Latina como un proyecto que se realizó de manera atrofiada. El modernismo en las producciones culturales estaba destinado al consumo de unas élites. Resultaba anacrónico en naciones como Brasil y Cuba, donde la esclavitud se abolió tardíamente, y en regiones donde existían sociedades tribales y comunidades precapitalistas. El modernismo tampoco se correspondía con una modernidad caracterizada por abismales contrastes entre el campo y los centros urbanos, ni guardaba relaciones aparentes con los altos índices de analfabetismo que existían todavía a mediados del siglo pasado en la mayoría de los países del continente. Además, se gestaba en democracias endebladas, frecuentemente interrumpidas por caudillismos y dictaduras. La posmodernidad, con sus críticas a lo moderno, sus transhistoricidades, sus deconstrucciones, sus hedonismos, sus parodias y sus travestismos, se superpuso a estas deformidades, y a su vez contribuía a completar el proyecto moderno.

Como parte de la sección “Divisiones continentales”, Andrea Giunta examina una serie de estrategias ensayadas por los artistas latinoamericanos (la deglución, la inversión simbólica y reapropiación de valores culturales apropiados por las vanguardias europeas), encaminadas a relativizar los discursos pretendidamente universales del arte moderno europeo. Su texto encuentra una continuidad en el ensayo de Paulo Herkenhoff, quien aprovecha el trabajo del artista brasileño Cildo Meireles para cuestionarse el diálogo (desigual) entre el Norte y el Sur, así como la moneda de cambio de la identidad cultural que los desfavorecidos están presionados a ofrecer. ¿Qué ocurre cuándo un artista ‘tercermundista’ le concede mayor importancia al arte que a los rasgos nacionalistas? Herkenhoff (2023, 91) observa que, al excluir a creadores como el Grupo Madi, Lygia Clark y Helio Oiticica, el parisino Centro Pompidou se dejó arrastrar por la ceguera del centro,¹ sin contestar adecuadamente la pregunta “¿Qué es la escultura moderna?”, a quienes quisieran escuchar una respuesta desde América Latina. La protesta de Cildo Meireles en sus billetes de 0 cruzeiros/ 0 dólar, invita a un diálogo que debiera volver a plantearse, desde nuevas condiciones.

La segunda sección, titulada “Otras modernidades”, está dedicada al arte latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Propone lecturas alternativas de ese pasado, incluidas las miradas críticas hacia el indigenismo (Mirko Lauer), el arte popular (Ticio Escobar), el criollismo (Pierre E. Bocquet) y el modernismo en Wifredo Lam. Mosquera interpreta la obra del autor de *La jungla* (1943) desde una perspectiva afrocaribeña,

1 El término ‘ceguera del centro’ está tomado de Fredric Jameson. El pensador estadounidense lo emplea para referirse a problemas similares a los discutidos en *Beyond the Fantastic*:

A medida que uno se acerca al centro o a los superestados se hace más fácil para sus ciudadanos conocer la ceguera del centro, pensar sobre ellos mismos únicamente en términos privados, olvidar las relaciones nacionales, las relaciones exteriores que también los definen; pero que ahora, por así decirlo, los definen de manera inconsciente y pueden ser reprimidas y olvidadas. Un alivio que no es posible en otras partes del mundo» (Jameson, 2008, mins.15:06-16:09). La traducción es mía.

donde los cultos sincréticos poseen una importancia semántica por completo inexistente en las apropiaciones formalistas de las máscaras africanas por las vanguardias europeas. Al mismo tiempo, las referencias a la santería y la transculturación eran una forma de resistencia cultural. Para Lam (Fouchet, 1986, 187), *La jungla* era un Caballo de Troya dentro del cual las divinidades ancestrales -que moraban en tanto en los montes cubanos como en las selvas africanas, al decir de Lydia Cabrera (2018, 1)- penetraban los muros del museo neoyorquino. Gracias al arte moderno, los orishas y el herbolario yorubá, al igual que las supuestas indecencias de la rumba -que los turistas norteamericanos de las primeras décadas del siglo XX llamaban despectivamente «writhing African jungle dance»² (Pérez Jr. 2013, 199-201)-, irrumpían de manera provocativa, para “perturbar el sueño de los explotadores”.

El resto de las secciones de *Beyond the Fantastic* aborda problemas más recientes como el posfeminismo (en el caso, chileno, como argumenta Nelly Richard, los reclamos feministas confluyeron con los del enfrentamiento al régimen dictatorial de Augusto Pinochet) y el arte latinoamericano dentro de los contextos del multiculturalismo posmoderno. En un texto que tiene mucho de visionario, Mónica Amor (2023, 277-280) propone ir más allá de las identidades nacionales, que en definitiva separan y auto-marginan. El pluralismo implica no solo considerar las diferencias, sino también las interrelaciones, así como prestarle atención a lo que el arte latinoamericano comparte con el de otras regiones del planeta.

Un acierto adicional de *Beyond the Fantastic* consistió en la decisión editorial de incluir a los Estados Unidos como parte de América Latina. Era un gesto inusual y muy probablemente polémico, en un continente donde, desde los modernistas de finales del siglo XIX hasta las tiradas anti-imperialistas de Fidel Castro, el vecino del Norte es frecuentemente percibido como un monstruo, paradigma de un capitalismo deshumanizado e injerencista (desde el Sur también provienen visiones estereotipadas). Como muestras de la presencia latina en los Estados Unidos, *Beyond the Fantastic* incluye un texto sobre el arte chicano y un delicioso ensayo, en el que la investigadora venezolana Celeste Olalquiaga, examina la emergencia de la imaginería religiosa kitsch en el mercado callejero de Nueva York.

En el prólogo, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2023, 14-15) hizo notar que, al menos desde la década de 1950, críticos de arte, como José Gómez-Sicre y Juan Acha, y artistas, como el uruguayo Luis Camnitzer, han cuestionado la empobrecedora recepción del arte latinoamericano en las metrópolis culturales. Casi tres décadas después de haberse publicado *Beyond the Fantastic*, algunos de los problemas que se discuten en el libro resultan menos palpables que en las postrimerías del siglo XX. Los centros hegemónicos se han vuelto más descentralizados y propensos a complejizar las relaciones internacionales en el ámbito de las creaciones artísticas. Por otra parte, los latinoamericanismos e identidades nacionales, ya puestos en tela de juicio en *Beyond the Fantastic*, están

2 Danza de retorcimientos de la jungla africana (la traducción es mía)

siendo cada vez más desestimados e irrelevantes. Sin embargo, los conflictos que se abordan en el libro no han desaparecido del todo en la era digital. Ahora se han vuelto más complejos y sutiles,³ de ahí que *Beyond the Fantastic* conserve una notable vigencia y pueda contribuir a una mayor comprensión del presente.

Obras citadas

- Amor, M. (2023). Cartografías: Cómo explorar los límites de un paradigma del comisariado de arte. En Mosquera, G. (editor). Granada: Editorial Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 275-284.
- Cabrera, L. (2018). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Fouchet, M. P. (1986). . New York: Hacker art Books.
- Guilman, C. (2003). . Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2023). Mirada a , un cuarto de siglo después. En Mosquera, G. (editor). Granada: Editorial Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 13-25.
- Henkerhoff, P. (2023). El vacío y el diálogo en el hemisferio Occidental. En Mosquera, G. (editor). Granada: Editorial Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 87-91.
- Joselit, D. (2011). Globalization, networks and the aggregate as form. En: Foster, Hal, Rosalind Krauss, Ive Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh y David Joselit (editors). London: Thames & Hudson, Second Edition, 51-60.
- Jameson, F. (2008). «World literature». Duke University. John Hope Franklin Center, 10 de noviembre de 2008. En <https://www.youtube.com/watch?v=eUtV4kCzvnU&t=906>
- Mosquera, G. (2023). Introducción. En Mosquera, G. (editor). Granada: Editorial Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 27-33.
- Pérez Jr., L. (2012). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Piotrowski, P. (2009). Toward a horizontal history of the European Avant-Garde. En Bru, Sacha y Peter Nichols (editors) Europa! Europa? The Avant-Garde Modernism and the fate of a Continent. Berlín: The Gruyter, 50-58.

3 Ver, por ejemplo, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, de Hal Foster, Rosalind Krauss, Ive Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh, publicado en el 2004. En el 2011, los autores hicieron una segunda edición, para la cual invitaron al profesor David Joselit, quien agregó una quinta introducción, dedicada a la globalización del arte. Joselit comentó la *Bienal de La Habana* (2011, 55-57), que no se había mencionado en la edición del 2004. Sus palabras, acompañadas de varias ilustraciones, tienen el aspecto de un parche. Todavía en la versión más actualizada de *Art Since 1900* -la tercera edición de 2016-, las referencias al arte latinoamericano son insuficientes y en ocasiones escuetas. Es llamativa la ausencia de nombres como Oswald de Andrade, Joaquín Torres García y Wifredo Lam, cuyas obras Andrea Giunta discutió como poéticas de resistencia frente a la hegemonía de Occidente. El historiador del arte polaco Piotr Piotrowski hizo notar que algunos países del Centro y el Este de Europa, otrora miembros del bloque socialista, también ocupan un lugar periférico en *Art Since 1900*. Sus quejas son parecidas a las que encontramos en *Beyond the Fantastic*. *Art since 1900* es un ejemplo preocupante, no solo por ser un proyecto muy ambicioso, sino también porque sus autores son pesos pesados, muy influyentes en el pensamiento teórico de las últimas décadas.

Ramírez, M.^a C. (2023). Más allá de “lo fantástico”: El planteamiento de la identidad en las exposiciones de arte latinoamericano en EE.UU. En Mosquera, G. (editor). Granada: Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 255-273.

RELACIÓN DE TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER DEFENDIDOS EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA DURANTE EL CURSO ACADÉMICO 2022/2023

TESIS DOCTORALES

GALÁN CORTÉS, Venancio. *El monasterio de las carmelitas de la antigua observancia de Granada: historia, patrimonio y puesta en valor*. Tesis dirigida por el Dr. José Policarpo Cruz Cabrera.

ESCORIZA ESCORIZA, Emilio Juan. *Hermenegildo Lanz y la introducción de las vanguardias históricas en Granada*. Tesis Dirigida por el Dr. Ignacio Henares Cuéllar.

GÓMEZ GALISTEO, María Teresa. *Evolución histórica y procesos de restauración de las cubiertas de los palacios nazaríes de la Alhambra de Granada*. Tesis dirigida por el Dr. José Castillo Ruiz.

BONILLA CASTILLO, Siomara Elizabeth. *Colisión ideológica en el muro. Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del centro cívico de Guatemala*. Tesis dirigida por el Dr. Salvador Gallego Aranda.

SARA ALBERTI, Chiara Stella. *México en Italia. Difusión, recepción, reelaboración del arte mexicano posrevolucionario, 1950-1980*. Tesis dirigida por el Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y la Dra. Anna Bocutti.

NICOLO, Francesco de. *Italia nel Perú Viceregio: Relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate, 1542-1821*. Tesis dirigida por el Dr. Rafael López Guzmán.

LÓPEZ DEL VALLE, Inmaculada. *La casa mediterránea, una perspectiva desde la frontera natural y la intimidad*. Tesis dirigida por el Dr. Rafael López Guzmán.

CABRERA GARCÍA, Elisa. *Militancia feminista, fenómenos culturales y violencia de género en México: Una historia visual (1970-2002)*. Tesis dirigida por las Dras. Esperanza Guillén Marcos y D^a. Maria Azucena González Blanco.

RICALDE ALARCÓN, Nora. *Mujeres fundadoras de la nueva España: Características de mujeres peninsulares y criollas del siglo XVI en la ciudad de México, a través de sus juicios inquisitoriales: 1536-1750*. Tesis dirigida por el Dr. Miguel Ángel Sorroche Cuerva.

MEJÍA ORTIZ, Edgar Antonio. *Lorenzo Rodríguez (1701-1774). Maestro en el arte de la Arquitectura*. Tesis dirigida por los Dres. Rafael López Guzmán y D. José Antonio Terán Bonilla.

TRABAJOS FIN DE MÁSTER

CABRERA POLO, Aida. *Conociendo La Zubia: aproximación a su patrimonio histórico-artístico y propuesta de difusión*. Tutor: Policarpo Cruz Cabrera.

GARCIA FERNANDEZ, Esperanza. *Mujeres, arte y sociedad en Granada a través de la prensa: 1939-1959*. Tutora: Lola Caparrós Masegosa.

GARCIA FERNANDEZ, M^a Ángeles. *La difusión del patrimonio cultural en museos para el alumnado de Educación Primaria en la provincia de Granada*. Tutor: Policarpo Cruz Cabrera.

GARCIA MORENO, Francisco Javier. *La vivienda de puerta y ventana: un patrimonio para el futuro*. Tutora: Celia Martínez Yáñez.

GARRIDO FERNANDEZ DE VERA, Martina. *Cómics alternativos: revistas, suplementos y fanzines en la cultura artística granadina de los años ochenta*. Tutor: Ricardo Anguita Cantero.

GONZALEZ PASCUAL, Mairena. *Fuentes y pilas con motivos zoomórficos en el arte andalusí*. Tutor: José Miguel Puerta Vílchez.

HANDIS, Dounia. *Desde y hacia al-Ándalus: intercambios materiales entre el reino nazarí de Granada y Dār al-Islām*. Tutora: Purificación Sánchez Marinetto.

HEREDIA CARMONA, David. *El mueble en la pintura española (siglos XVI y XVII): un análisis tipológico y su repercusión en la pintura de historia*. Tutor: David Martín López.

LECLERC ATALAYA, Silvia María. *La puesta en valor de la obra artística a través del fondo documental. El caso de Max Moreau y el Ayuntamiento de Granada*. Tutora: Ana M^a Gómez Román.

LOPEZ BAEZ, Eduardo. *Proyecto de musealización del Museo Arqueológico de Huelva: el patrimonio andalusí*. Tutor: Carlos Vílchez Vílchez.

MEDINA VILLENA, María Dolores. *Itinerarios didácticos para la difusión del patrimonio: rincones cinematográficos de Granada*. Tutora: M^a Luisa Bellido Gant. MILLA MERCADO, Juan Manuel. *La cerámica granadina ante los nuevos retos de la contemporaneidad: digitalización, musealización y difusión cultural*. Tutoras: M^a Luisa Bellido Gant y Ana García López.

MILLAN CABELLO, Alba Teresa. *Peñas de gallos: la pugna entre la tutela del patrimonio cultural y la protección animal*. Tutor: José Castillo Ruiz.

MUJICA GARCIA, Noelia. *Las galerías a la morisca en Granada y el desarrollo de la fotografía turística*. Tutor: José M. Rodríguez Domingo.

MUÑOZ ZARCO, Irene. *Una almunia andalusí en el manuscrito Hadit Bayad wa Riyad*. Tutor: Julio Navarro Palazón

Visiones de la diplomacia en el arte. Las representaciones de encuentros en el ámbito peninsular (siglos XIV al XVIII). Tutores: Elena Díez Jorge y Rubén González Cuerva.

PACHECO BRITO, Kevin. *La iglesia Mayor de N^ª S^a de la Encarnación de Baza (Granada) durante su apogeo artístico en el siglo XVIII*. Tutor: José M. Rodríguez Domingo.

PEREZ PRIETO, Isabel. *Estudio del origen de la cerámica de Fajalauza a través del estudio de las piezas presentes en el Museo de la Alhambra*. Tutora: Purificación Marinetto Sánchez.

PEREZ ROMERO, Jana María. *Cultura visual y narrativa transmedia: el imaginario urbano en series de plataformas de streaming basadas en sagas literarias de fantasía medieval*. Tutor: Ricardo Anguita Cantero.

RODRIGUEZ TOSCANOS, Sara. *La Málaga del siglo XV. Una aproximación a la difusión cultural utilizando una aplicación móvil*. Tutor: F. Javier Melero Rus.

ROMERO MEDIALDEA, Daniela. *La uva pasa moscatel de la Axarquía. Valoración patrimonial y propuestas de protección*. Tutor: José Castillo Ruiz.

RUIZ GOMEZ, Lucía. *Puesta en valor y musealización de las obras iconográficas teresianas del monasterio carmelita de la antigua observancia de Granada*. Tutor: Policarpo Cruz Cabrera.

SANTINI, Flavia Graciela. *El tejido popular como forma de representación identitaria de la Alpujarra granadina: origen y desarrollo de una tradición en peligro de extinción*. Tutor: Miguel A. Espinosa Villegas.

SIERRA CANALES, Victoria. *Diálogos y correspondencias entre patrimonio y arte contemporáneo. Hibridación y transculturación*. Tutora: M^a Luisa Bellido Gant.

TORRES VILLALBA, Luis. *Rutas patrimoniales e históricas de Santa Fe adaptadas a niños mediante gamificación*. Tutor: F. Javier Melero Rus.

YEBRA GALISTEO, Begoña. *El expolio del patrimonio arqueológico de la provincia de Granada*. Tutor: Carlos Vílchez Vílchez

ZHANG, Xiaoxuan. *El arte y la historia de Granada en 48h. Adaptación al perfil de los turistas chinos*. Tutor: F. Javier Melero Rus.

