

eISSN 2445-4567 • Edita: Departamento de Historia del Arte • Universidad de Granada • 2022

cuadernos de
arte

UNIVERSIDAD DE GRANADA

N.º 53 • 2022



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

Paquita Alarcón, por Manuel Ángeles Ortiz.
1915, colección particular.

Número 53 (2022)

Enero-Diciembre 2022 | 313 páginas

Sumario Contents

Artículos originales / Research Papers

- 7-21 JUAN PABLO ROJAS BUSTAMANTE
El claustro de procesiones de San Esteban de Salamanca. Anuncio y alabanza de la Encarnación
The processions cloister of San Esteban de Salamanca. Announcement and praise of the Incarnation
- 23-39 NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ
De mezquita a colegiata: las primeras reformas de la iglesia del Salvador de Granada
From mosque to collegiate church: the first reforms of the church of El Salvador from Grenade
- 41-63 MARÍA NÚÑEZ-GONZÁLEZ
Caminando desde la casapuerta al corral. Los suelos de la casa sevillana del siglo XVI
Walking from the Casapuerta to de Cattle Pen. The Floors of the 16 Century Sevillian House
- 65-82 ANTONIO ROMERO DORADO, JOSÉ MANUEL MORENO ARANA
Antonio Mateo Borrego (1660-1746): perfilando la figura de un pintor semidesconocido
Antonio Mateo Borrego (1660-1746): outlining the figure of a semi-unknown painter
- 83-98 ANTONIO MARTÍN PRADAS
Aproximación a la fundación y expulsión de los jesuitas de la casa-residencia de San Francisco Javier en Loja (Granada). El inventario de pinturas de 1767
Approach to the foundation and expulsion of the Jesuits from the house-residence of San Francisco Javier in Loja (Granada). The inventory of paintings of 1767

- 99-117 EMILIO JUAN ESCORIZA ESCORIZA
Artistas anglosajones en Granada (1808-1936): Influjos e intercambios
English-Speaking Artists in Granada. 1808-1926: Impacts and Cross-Cultural Exchange
- 119-134 LAURA MIER VALERÓN
La playa como escenario del descanso, el ocio y la socialización femenina en la imagen artística asturiana entre 1870 y 1970
Beach as a place for rest, leisure and female socialization in the Asturian artistic image between 1870 and 1970
- 135-150 PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ, ALBERTO MADRID LETELIER
Antonio Romera entre academicismos y rupturas: asedios a su clave de Razón Plástica
Antonio Romera between academicism and ruptures: sieges to his key of Plastic Reason
- 151-168 MARA SÁNCHEZ LLORENS
Mitos, pestes y aullidos dibujados por Clorindo Testa: denuncia y relato
Myths, Plagues and Howls Drawn by Clorindo Testa: Denouncement and Storytelling
- 169-188 GABRIEL GALEANO
Influencia y finalidad del pensamiento estético de Pablo Zelaya Sierra
Influence and purpose of the aesthetic thought of Pablo Zelaya Sierra
- 189-202 ALBA M^a GÓMEZ BARROS
Cuando los muros hablan: el muralismo como herramienta de (de)construcción de memorias contrahegemónicas
When walls speak: muralism as a tool for (de)construction of counter-hegemonic memories
- 203-221 VALERIA BIONDI
El Picasso de André Breton y el Picasso de Georges Bataille: dos miradas para un único pintor
André Breton's Picasso and Georges Bataille's Picasso. Two gazes for one painter
- 223-238 ANTONIO ZAMBUDIO MORENO
González Moreno y la Mediterraneidad en la Archicofradía de la Sangre de Murcia
González Moreno and the Mediterranean in the Archconfraternity of the Blood of Murcia
- 239-259 LUZ MARÍA GILBERT GONZÁLEZ
El efecto Guggenheim en la creación de redes internacionales de museos
The Guggenheim effect on the creation of international museum networks
- 261-276 ÚRSULA SAN CRISTÓBAL
No se escucha, pero se "siente": Ubiquitous listening en el arte contemporáneo
Not heard but "felt": Ubiquitous listening in contemporary art

- 277-280 CARMEN POBLETE TRICHILET
Alcoy, Rosa. *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado*. Granada: Universidad de Granada, 2020, 476 pp., ilus. ISBN: 978-84-338-6666-0.
- 281-283 FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ
Quesada Quesada, J. J. *El Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda. Aproximación histórica y patrimonial*. Diputación Provincial de Jaén. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2020, 302 pp., 141 ils. en color. ISBN: 978-84-92876-68-6.
- 284-287 CÉCILE MICHAUD
Mujica Pinilla R., et al. (coord.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú, 2018, 331 pp. 360 ils. color, 91 b/n, 2 tablas. ISBN: 978-9972-837-32-6.
- 288-290 GAETANO GIANNOTTA
Pablo González Tornel, *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021, 245 pp., 59 ils. color. ISBN: 978-84-00-10815-1.
- 292-294 JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA
Nuria Martínez Jiménez. *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2021, 277 pp., 95 ils. a color, 4 tablas. ISBN: 978-84-17518-15-8.
- 296-299 JUAN CARLOS GALIANO-DÍAZ
Pérez Colodrero, Consuelo. *Ramón M.^a Montilla Romero (1871-1921). Un compositor andaluz en la época de la Restauración*. Granada: Universidad de Granada, 2020. 232 pp. ISBN: 978-84-338-6344-7.
- 300-303 Pelayo GUIJARRO GALINDO
Escobar, Ticio. *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021. 232 pp.
- 304-306 MANUELA GARCÍA LIRIO
Guasch Marí, Yolanda. *Mujeres artistas en México. Las generaciones del exilio español*. Gijón: Trea, 2021, 430 pp., 69 ils. b/n y color. ISBN: 978-84-18932-23-6.
- 308-310 IVÁN PANDURO SÁEZ
Illiano, Roberto (ed.) *Music and the Figurative Arts in the Nineteenth Century*. Brepols, 2020. 20 col., 10 musical. ISBN: 978-2-503-58951-0.

Tesis doctorales y trabajos fin de máster

Relación de tesis doctorales y trabajos fin de máster 2021/2022

El claustro de procesiones de San Esteban de Salamanca. Anuncio y alabanza de la Encarnación

The processions cloister of San Esteban de Salamanca. Announcement and praise of the Incarnation

JUAN PABLO ROJAS BUSTAMANTE  0000-0002-9554-6748

jprboz@usal.es

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes. Universidad de Salamanca

Recibido: 25 de abril de 2022 · Revisado: 2 de agosto de 2022 · Aceptado: 21 de octubre de 2022

Resumen

Se estudian los medallones y relieves del claustro de procesiones del convento dominicano de San Esteban de Salamanca, ejecutado entre 1533 y 1544. El programa iconográfico establecido entre las imágenes presenta el anuncio de la llegada del Mesías y su respectivo cumplimiento, que se configura a partir de un repertorio único de 16 profetas y 4 escenas de la infancia de Cristo en la planta baja, así como la presencia del mundo de los gentiles a través de otra serie de medallones con personajes de la Antigüedad clásica en las enjutas de los arcos del sobreclaustro. El conjunto se erige como discurso visual monumental pétreo con el misterio central para el tomismo como hilo conductor, que adquiriría sentido en las numerosas procesiones y en la contemplación cotidiana por la comunidad religiosa.

Palabras clave: Claustro procesional; Orden de Predicadores; Escultura.

Identificadores: Convento de San Esteban.

Topónimos: Salamanca.

Periodo: Siglo XVI.

Abstract

We study the medallions and reliefs of the processions cloister of the Dominican convent of San Esteban de Salamanca, executed between 1533 and 1544. The iconographic program established between the images presents the announcement of the arrival of the Messiah and its respective fulfilment, which is configured from a unique repertoire of 16 prophets and 4 scenes from the infancy of Christ on the ground floor, as well as the presence of the world of the gentiles through another series of medallions with classical characters on the spandrels of the arches on the upper floor. The ensemble stands as a monumental visual discourse with the central mystery for Thomism as a common thread, which acquired meaning in the numerous processions and in daily contemplation by the religious community.

Keywords: Processional cloister; Convent of San Esteban de Salamanca; 16th century; Order of Preachers; Sculpture

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ROJAS BUSTAMANTE, J. P. (2022). El claustro de procesiones de San Esteban de Salamanca. Anuncio y alabanza de la Encarnación. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 7-21.

El claustro principal del convento de San Esteban de Salamanca, edificado entre 1533 y 1544, siguió la traza y dirección del lego fray Martín de Santiago. La fecha de finalización figura en una tarjeta tallada en un capitel del lado norte del sobreclaustro. Esta empresa respondía a la renovación de la imagen del conjunto conventual para completar el proyecto de la nueva iglesia que había promovido el futuro cardenal Juan Álvarez de Toledo, aunque el claustro no fue pagado por él, sino por el propio convento, que entendía la necesidad de reformar otro espacio fundamental acorde a la dignidad que debía ostentar el cenobio. Fray Nicolás de Santo Tomás declaró en 1560 que se vendió una posesión del convento por aproximadamente 5.000 ducados, poniéndose los emblemas del Cardenal para hacerle aquella gracia y tenerlo más contento (Rodríguez, 1987: 89, 157)¹.

El claustro siguió la tipología común de la primera mitad del siglo XVI, consistente en bóvedas de crucería que descansan sobre arcos de medio punto. Sus funciones eran las de acoger a los fieles en las procesiones, servir de tránsito para la comunidad en su día a día, y comunicar las dependencias más importantes del conjunto. El anterior ocupaba el mismo lugar que el siguiente, aunque en la nueva fábrica se redujo el jardín para ensanchar las bandas porticadas casi un metro, pasando de 4,25 m a 5,06 m en el flanco este, y de 4,15 m a 5,08 m en el sur. Por la cata arqueológica IV del proceso de restauración a principios del siglo XXI, se sabe que se reutilizaron piezas de los siglos XIII y XIV². Esta ampliación respondía a la adaptación del espacio a la nueva realidad en la que no solo aumentaba el número de vocaciones, sino el de fieles que deseaban ser partícipes de las procesiones.

El nuevo proyecto se levantó en dos plantas, habilitando un sobreclaustro útil para la conexión del coro alto a los pies de la iglesia con la sacristía en la planta baja, con los dormitorios superiores y con el noviciado, que desembocaba en la esquina alta sureste. Los novicios salían por este ángulo mediante un pasillo que conectaba su casa con el claustro principal, y bajo este pasillo, a través de una galería cubierta con techumbre de madera sobre arcos rebajados de piedra, llegarían a las clases situadas en el ala septentrional del claustro. Por tanto, conviene advertir que la planta superior del claustro fue de tránsito exclusivo de la comunidad religiosa, mientras que la baja se compartía con los fieles en ocasiones puntuales.

La arquitectura de fray Martín se adaptó a la perfección a las locaciones preexistentes, manteniéndose como enclave de tránsito conventual enmarcado por la majestuosidad de las formas góticas con un programa de devociones medievales en la planta baja, y un lenguaje clasicista en la planta alta. Era común en los claustros de los mendicantes la presencia de relieves con pasajes elegidos que servían como mnemotecnias, pero también como refuerzo de los ideales y de las prácticas devocionales (Rislow, 2016: 217-

1 Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN, Madrid), Clero Regular-Secular, Legajo 5927.

2 Museo Provincial de Salamanca (MPS, Salamanca), Informe inédito de MARTÍN CARBAJO, Miguel Ángel y GUADALUPE SALAS, Inmaculada (2002-2004). *Documentación y excavación arqueológica anexos a las obras de restauración del Claustro de los Reyes del Convento de San Esteban*, pp. 35-37.

218). Para W. Braunfels, el monasterio como Biblia ilustrada fue el último escalón de toda la evolución y, a la vez, una interpretación característica del concepto monástico del Renacimiento temprano (1974: 210). En este caso, esa selección de pasajes y personajes bíblicos en imágenes se abría al público, de tal manera que el mismo espacio alimentaba espiritual y culturalmente a religiosos y fieles.

El aspecto de los muros en el siglo XVI era bastante más sencillo que el que se observa en la actualidad. En aquel entonces, en la planta baja se disponían las puertas de los confesonarios y la puerta de San José al norte; las puertas de la escalera de Soto, de la sacristía antigua, de la sala capitular antigua y de la capilla de San Juan Bautista al este; también las del salón *De profundis* al sur; y del refectorio al oeste. Las puertas monumentales que se ven hoy fueron levantadas durante el primer tercio del siglo XVII. El capítulo antiguo debió de tener un claustro, que probablemente una parte se corresponda con el espacio sin cubrir que todavía se ve en el convento con un pozo. Su existencia se conoce por el testimonio de Fr. José Barrio, que al referirse a la profesión de fray Francisco de Sarria el 6 de mayo de 1535, aludió a la seguramente buena legítima que dio al convento, pues con esta “se hizo el paño del claustro del Capítulo y parte de los otros lienzos, como se nota en el Libro de Profesiones del Depósito” (Cuervo, 1914: 584). Este patio interno separaría el paño oriental del claustro y el edificio del noviciado. A finales del siglo XVII se levantó la biblioteca sobre la portería conventual, a la que se accede por la puerta en la esquina noroeste del sobreclaustro.

Aunque cada área del tema en cuestión resulte de gran interés, en este artículo nos centramos en el programa iconográfico conformado por los medallones y relieves que se encuentran en los cuatro paños interiores del claustro como discurso central labrado en piedra, al que posteriormente se enfrentarían las imágenes en las puertas de acceso a las principales dependencias conventuales, en las que se esculpieron las devociones dominicas.

Las imágenes del claustro de procesiones configuran un programa distribuido en los muros interiores a partir de 16 medallones y 4 historias talladas en las esquinas (Fig. 1). Se eligieron para las historias en los pilares la Anunciación, el Nacimiento, la Epifanía y la Presentación del Niño en el Templo, empezando en el sentido de las agujas del reloj desde el ángulo noroeste, en orden cronológico. Los pasajes relativos a la infancia de Jesús responden a las devociones medievales asociadas a fiestas importantes del calendario litúrgico, dándole a la Encarnación un carácter especial que conecta con las imágenes del interior de la iglesia y la escalera de Soto (Espinell, 1995: 950).

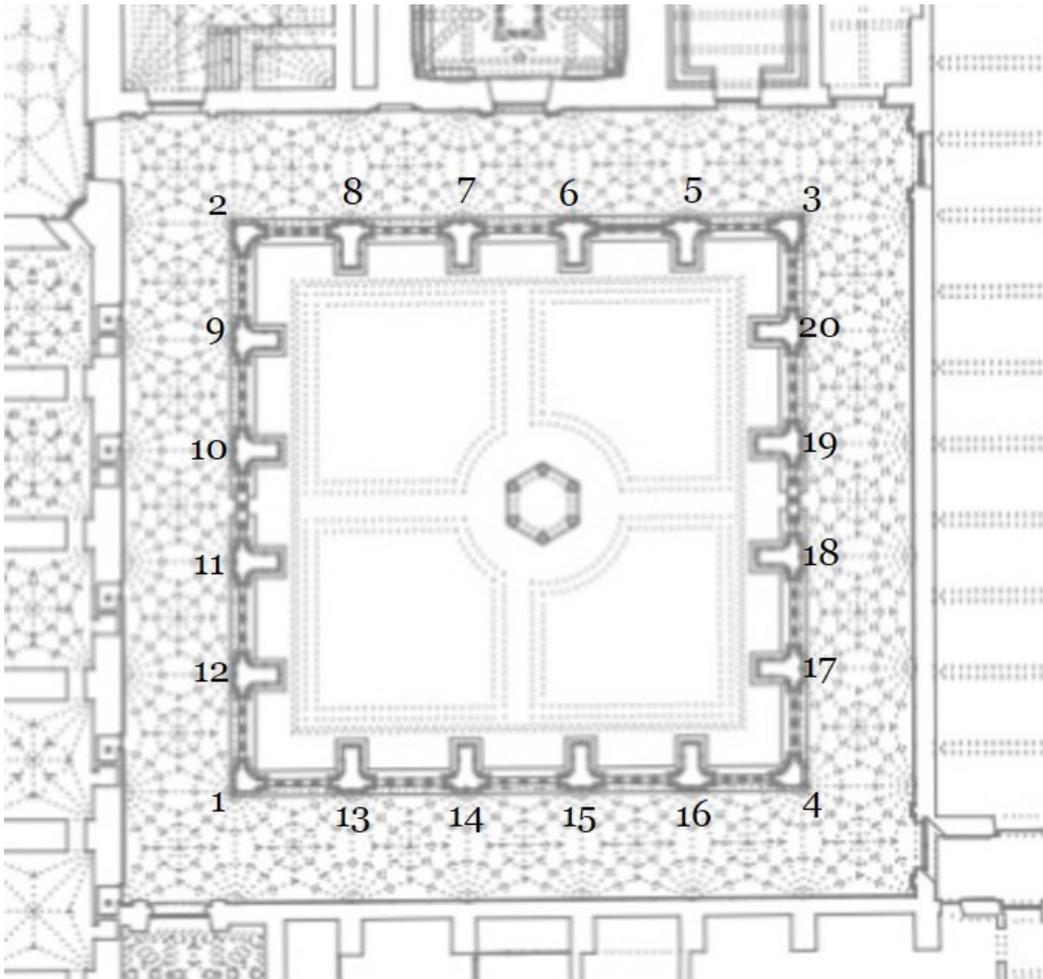


Fig. 1. Medallones y tallas de los ángulos de la planta baja del claustro de procesiones. (1) Anunciación; (2) Nacimiento; (3) Epifanía; (4) Presentación del Niño Jesús en el Templo; (5) David; (6) Isaías; (7) Jeremías; (8) Baruc; (9) Ezequiel; (10) Daniel; (11) Oseas; (12) Joel; (13) Amós; (14) Jonás; (15) Miqueas; (16) Nahum; (17) Sofonías; (18) Ageo; (19) Zacarías; (20) Malaquías [Fuente: plano de Jesús Manzano Pascual, Plan Director 2000. Montaje del autor].

Esta selección narra en imágenes el relato evangélico de la transición entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Inicia el programa con el Verbo que se hace carne. En esta esquina se encuentran el mundo sobrenatural con el terrenal con el objetivo de redimir a la humanidad. En el siguiente ángulo se presenta Dios humanado en una humilde cuna, mientras lo contemplan en la tierra y en el cielo, representando la luz del mundo entre la abigarrada composición. Acto seguido, se representa la Adoración de los Reyes como afirmación del reconocimiento global de la llegada del Salvador. Por último, la Presentación en el Templo cierra con la idea de legitimidad de la Nueva Ley que Cristo

impuso cumpliendo antes la Antigua. Este proceso se completa con los profetas, representantes del Antiguo Testamento que predicaron la historia de la salvación.

Peter Bakewell y Susan Benforado reconocieron la misma mano en las figuras de la Anunciación, Natividad y Adoración de los Reyes, basándose en el dramatismo gótico y cierta tosquedad (2001). Si bien es cierto que estos tres ángulos presentan similitudes formales, no se reconocen aspectos toscos, por el contrario, la narrativa de las imágenes adaptadas al espacio configura las escenografías devocionales buscadas a la mejor manera medieval, en sintonía con el panorama visual de los frailes y fieles. Dentro de la representación de la historia de la Encarnación, los cuerpos se disponen con la importancia del cuerpo humano, pues fue Dios encarnado el que venció a la muerte. Como expusieron Le Goff y Truong, tanto en el Más Allá como en el plano terrenal el cuerpo es el contenedor, tanto para sufrir en el Infierno como para gozar en el Paraíso. Asimismo, según la tradición tomista, el placer corporal se rige por la misma razón que eleva al placer espiritual (2005: 13).

Estas figuras desempeñaron un papel importante en la vida religiosa de los fieles y de la comunidad que las contemplaba. Como expresara Peter Burke sobre las imágenes y la devoción, se centraban en el detalle dramático, “fijando su interés en un episodio concreto del relato sagrado” (2001: 66). Igualmente, Burke se remitía al texto sobre *Meditaciones sobre la vida de Cristo* atribuido a san Buenaventura explicado por un predicador italiano del siglo XV al subrayar que “Nuestros sentimientos son exacerbados más por las cosas que se ven que por las que se oyen” (2001: 66-67). El relato de la Encarnación y la infancia de Jesús se ponía al alcance de los frailes que iban y venían en diferentes direcciones y sentidos por el claustro.

Frente a la expresividad de estas figuras, se encuentra la Presentación del Niño en el templo, en la que las formas casi inexpresivas presentan otro estilo cercano al de Diego de Siloe o Felipe Bigarny (Benforado y Bakewell, 2001: 134-135). Las diferencias estilísticas entre los tres pasajes anteriores y el último no plantean contradicción en el resultado estético. Se encontraría en la misma línea del disfraz renacentista en una estructura arquitectónica gótica, solo que en este caso el relieve de los personajes de la Presentación tiende al efecto de bulto redondo.

En la esquina noroeste, la escena muestra a la Virgen María sorprendida por el arcángel san Gabriel, que sostiene una filacteria con la inscripción *AVE MARÍA*, y una representación de Dios en la parte celeste con cabezas de angelotes. En cuanto al Nacimiento en el ángulo noreste, se arrodillan san José y la Virgen ante Jesús, flanqueado por dos animales. En el siguiente plano se disponen varios pastores, cuyas miradas conectan con toda la escena, coronada por ángeles en la zona superior (Fig. 2). En el pasaje de la Epifanía, en el ángulo sureste, se coloca la Sagrada Familia a la izquierda, con Melchor, Gaspar y Baltasar a la derecha, este último dirigiendo su mirada a la estrella que los ha guiado, con un copón en la mano izquierda. Finalmente, en el cantón suroeste, aparece María ofreciendo a Simeón el Niño, que se aferra a los brazos de su madre en una postura rafaelesca que conecta ambas partes de la escena. Los acompañan san José, la

profetisa Ana con la ofrenda de dos tórtolas en su cabeza, y otro personaje (Fig. 3). Estas tallas se cubren todas con una estructura avenerada similar a las que aparecen en los tabernáculos de las figuras del hastial exterior de la iglesia, mientras que las esquinas son atravesadas por finas columnillas que bajan del capitel de la arista. Las formas dulces y los gestos de las figuras describían a la perfección los momentos representados, transmitidos de forma cercana a los espectadores.



Fig. 2. Anunciación (ángulo noroeste) y Nacimiento (ángulo noreste) [Fuente: Vicente Sierra Puparelli].



Fig. 3. Epifanía (ángulo sureste) y Presentación del Niño en el Templo (ángulo suroeste) [Fuente: Vicente Sierra Puparelli].

El programa se estructura siguiendo el ciclo de Navidad. María enseña las palmas de las manos ante la presencia de san Gabriel, que interrumpe su lectura para comunicarle la noticia, proyectada en la filacteria sobre el arcángel. Mientras tanto, sobre María se representa a Dios-Cristo de menor tamaño, simbolizando el descenso de la divinidad desde los cielos. En este punto, debe señalarse la inclusión de Dios humanado como el contenido de lo que se anuncia, de tal forma que se incluye la solución en el enunciado, como prescribía san Antonino a los pintores para que representaran al Niño Jesús en los cuadros de Anunciaciones (Didi-Huberman, 2010: 37). Aunque en este caso no aparece como Niño, la idea es la misma, pues se explicita el término o solución del anuncio.

Los 16 medallones se distribuyen 4 en cada panda, representando a David, “santo rey y profeta por antonomasia”³ y a profetas del Antiguo Testamento dispuestos cronológicamente en el sentido contrario al de las manecillas del reloj, tratándose de una configuración excepcional al incluir la casi totalidad de los profetas. Aparecen David, Isaías, Jeremías, Baruch (sur) (Fig. 4); Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel (este) (Fig. 5); Amós, Jonás, Miqueas, Nahum (norte) (Fig. 6); Sofonías, Ageo, Zacarías y Malaquías (oeste) (Fig. 7). Solo se invierte el orden cronológico de las Escrituras en Joel y Oseas y en Jonás y Amós. Se trata del rey David seguido de los cinco profetas mayores y diez de los doce menores, excluyendo a Abdías y Habacuc, cuyos textos son los más cortos⁴. Los personajes se presentan en diferentes actitudes y posturas, identificados con sus nombres en filacterias o en los marcos de sus medallones, y proyectando las actitudes naturales en un profeta: energía, tensión y concentración (Benforado y Bakewell, 2001: 135-136). La teatralidad de los personajes y sus vestimentas con elaborados tocados, sombreros y ropajes, posiblemente respondan a la plasmación de un drama litúrgico medieval asociado a la Natividad, como se detalla a continuación.



Fig. 4. Medallones del lado este del claustro: David; Isaías; Jeremías; y Baruc [Fuente: Santiago Abella].

3 Así lo describió Fr. Esteban de Mora añadiendo que se trata del padre, según la carne, del redentor del mundo, Archivo Histórico de Dominicos de la Provincia Hispania, Salamanca (AHDPE, Salamanca), MS 76/2, p. 1045.

4 AHDPE, Salamanca, MS 76/2, pp. 1043-1045.



Fig. 5. Medallones del lado norte del claustro: Ezequiel; Daniel; Oseas; y Joel [Fuente: Vicente Sierra Puparelli -1 y 2- y Santiago Abella -3 y 4-].



Fig. 6. Medallones del lado oeste del claustro: Amós; Jonás; Miqueas; y Nahum [Fuente: Santiago Abella -1, 3 y 4- y Vicente Sierra Puparelli -2-].



Fig. 7. Medallones del lado sur del claustro: Sofonías; Ageo; Zacarías; y Malaquías [Fuente: Santiago Abella -1, 2 y 3- y Vicente Sierra Puparelli -4-].

Estas figuras petrificarían uno de los dramas litúrgicos medievales más populares, el *Ordo Prophetarum*, consistente en una procesión de profetas puestos en escena con vestimentas exóticas y complicadas mientras recitaban los versos sobre la llegada del Mesías. Este cortejo podía desarrollarse de forma aislada, o formando parte de obras más amplias vinculadas al ciclo de la Navidad (González, 2002: 225-234), como en el caso de la representación claustral en San Esteban.

Nos preguntamos si los medallones tallados en las enjutas de los arcos del sobre-claustro de procesiones continúan con el programa del *Ordo Prophetarum* de la planta baja. La aparición de David estaría justificada por su presencia en los dramas litúrgicos,

pues no era un profeta propiamente dicho, al igual que ocurría en la portada occidental de la catedral de Tarragona, como subrayaba Julio González en cuanto a la inclusión de otros personajes junto a los profetas (2002: 234).

En el dicho drama no solo participaban los profetas bíblicos, sino que se incluían personajes profanos o de la Antigüedad clásica. Se desconoce si se llegó a representar el *Ordo* en Castilla, sin embargo, su conocimiento o influencia fue evidenciado por Serafín Moralejo al estudiar el Pórtico de la Gloria (1993: 28-46), así como en algunos versos del *Sacrificio de la Misa* de Gonzalo de Berceo que tuvieron como fuente el *Ordo*, demostrado por James Marchand, entre otros testimonios (González, 2002: 226-229). El conjunto de imágenes del claustro procesional de San Esteban de Salamanca se uniría a las evidencias de su presencia en Castilla.

Anteriormente, Émile Mâle había destacado la influencia de las representaciones del drama litúrgico en la iconografía de las portadas de las iglesias medievales, igualmente, las ceremonias cantadas en monasterios y catedrales enriquecían la liturgia de los ciclos de Pascua de Navidad, con un impacto semejante en la iconografía (Castiñeiras, 2006: 28-29). Explicaba Manuel Castiñeiras que con el *Ordo Prophetarum* se

describía el anuncio de la venida del Mesías por parte tanto de profetas bíblicos del Antiguo Testamento como de los paganos. Su interpretación tenía lugar en los Maitines de la fiesta de Navidad, durante lo que denominamos aun Nochebuena, y su objetivo, además de embellecer la liturgia, era mostrar explícitos los misterios de la Encarnación. Esa doble función estética y devocional del drama es la que seguramente provocó su rápida plasmación en un medio abierto a los fieles en los ingresos de las iglesias, donde las imágenes adornaban pero también enseñaban a los espectadores, de manera didáctica, los dogmas de la fe (2006: 29).

En el siglo XVI, las ceremonias y espectáculos teatrales en torno a los ciclos de Navidad y Pascua siguieron activos, hasta que fueron desplazados por el creciente protagonismo del Corpus Christi. En cuanto a las representaciones de Navidad, durante la primera mitad del siglo XVI se intensificaron los contenidos doctrinales y se recurrió más al Evangelio, referido a la Anunciación, Adoración de los Pastores y de los Reyes al incorporar más texto y diálogos sobre estos temas (Pérez, 1999: 140-141). En el caso del canto de la Sibila, estuvo asociado también a la representación junto a profetas, siguiendo el *Ordo Prophetarum*, vigente durante los siglos XV y XVI en Cataluña y en Castilla, especialmente en Toledo, León y Extremadura. El *Ordo* derivaba de un sermón atribuido a san Agustín leído en la vigilia de Navidad en el que se intentaba persuadir a los judíos del advenimiento de Cristo, para lo cual eran llamados los profetas del Antiguo Testamento para dar testimonio, al igual que a otras autoridades como Virgilio, Nabucodonosor o la Sibila (Pérez Priego, 1999: 144-152).

Aunque no se puede comprobar el desarrollo de este drama litúrgico en Salamanca, el programa del claustro principal de San Esteban podría funcionar como otro testimonio de su conocimiento, empleado para inmortalizar el anuncio y cumplimiento de la Encarnación, reconocido globalmente tanto por las figuras bíblicas como las paganas.

Además, como bien apunta Mercedes Pérez Vidal para el caso de los monasterios femeninos dominicos, a pesar de la ausencia de textos en Castilla, “una atenta lectura de la arquitectura como de las imágenes conservadas [...] nos remite en ocasiones a tales celebraciones” (2021: 184)⁵.

A pesar de que el claustro dominico no se trata de un espacio abierto, sí que era semipúblico, específicamente para las procesiones. La elección de estos medallones en el claustro principal también perseguía transmitir la erudición y actitud de los moradores del convento, quienes se encargaban de predicar las predicciones y el efectivo cumplimiento de las promesas del Antiguo Testamento. David y los profetas se representan con pesadas vestiduras llenas de pliegues, en diferentes actitudes que inciden en la predicación, contemplación y estudio, al igual que las cualidades que debían poseer los frailes. Su ubicación en la planta baja y la perfecta identificación con cartelas configuran otro gran relato pétreo entendible por todos los públicos, e inspirador para los frailes, que encontraban en estas tallas un apoyo visual monumental de sus sermones. Benforado y Bakewell subrayaron esta característica al estudiar las semejanzas entre dominicos y profetas como educadores y predicadores dedicados a la erudición, además de sus importantes vínculos con las universidades (2001: 132-133). Sin embargo, la finalidad parece la de exaltar a perpetuidad el testimonio del Verbo hecho carne dado por los profetas.

Se establece así un vínculo entre las imágenes de los medallones y pilares en donde queda implícito el movimiento bidireccional que en las procesiones permitía a fieles y religiosos contemplar la galería de hombres que anunciaron la venida del Mesías, y el cumplimiento de esta promesa con la Encarnación, misterio principal del tomismo.

El contrapunto establecido entre Antiguo y Nuevo Testamento a través de las imágenes retoma el concepto de Biblia figurativa, en la que se muestran los profetas como imagen representativa de sus textos, y los pasajes de las esquinas a modo de relato del cumplimiento de la Encarnación del Señor. Asimismo, el programa se proyecta hacia la comunidad de frailes como medio de devoción por la infancia de Cristo, que, al igual que los profetas, debían proclamar como predicadores instruidos.

Aunque se conoce también como Claustro de los Reyes, en realidad, el programa incide en la función de los personajes como profetas, si bien es verdad que David, Zacarías y Oseas fueron reyes de Israel. Además, el padre Espinel señalaba que el erróneo nombre se popularizó por lo menos desde 1930 con la publicación de Fr. Vidal Luis Gómara, por llamarlo igual que el claustro del monasterio de Santo Tomás de Ávila que costearon los Reyes Católicos (1995: 949).

El marco visual de la planta baja, cubierto por las magníficas bóvedas de crucería de fray Martín, se completaba con la multiplicidad de figuras en los capiteles de los arcos, con grutescos y formas en la misma órbita que la fachada de la iglesia, siguiendo el estilo renacentista del momento. Gran parte de estas esculturas fueron restauradas y sus-

⁵ Véanse las referencias bibliográficas recogidas por la autora referidas a las representaciones en torno a la Navidad (Pérez Vidal, 2021: 184-190).

tituidas en las décadas de 1860 y 1870 por Adrián González y José Secall, además de las obras de intervención entre 1899 y 1903 ejecutadas por Enrique Repullés, que decidió desmontar las pilastras y capiteles de los arcos de los lados sur y oeste para volverlos a colocar de forma estable. También se debían rehacer los contrafuertes, sobre todo el del muro oeste, correspondiente a la crujía del antiguo refectorio⁶. La renovación de los contrafuertes, cerramiento de puertas y ventanas, y reparación de las crujías oeste y sur⁷, permitieron la conservación del espacio durante un siglo, hasta la última intervención terminada en el año 2003 (Arenillas, 2004; Manzano, 2004)⁸.

En cuanto al sobreclaustro, su carácter funcional de tránsito para los religiosos explica la relativa austeridad en el interior de las crujías y la cubierta, con techumbre de madera sostenida por ocho arcos escarzanos, dos en cada esquina. En esta planta convergía toda la comunidad. Las puertas del noviciado y dormitorios salían directamente al claustro alto para asistir al coro, a la biblioteca o para recrearse sin la presencia de extraños. Consta en el Libro Nuevo de Memoria que en 1591 se efectuaron obras en el sobreclaustro, pues parte de este se había caído. En 1594, siendo prior fray Rafael de la Torre, se empezó a componer, como se recoge de las cuentas dejadas por el fraile al terminar su priorato⁹. En los trabajos de reconstrucción intervino Juan del Ribero Rada entre el 9 de septiembre de 1594 y el 11 de junio de 1595¹⁰.

Mientras el claustro bajo se cierra con cinco enormes arcos de tracería calada, con cuatro arquillos de medio punto que descansan en finos pilares a cada lado, la planta alta presenta a cada lado diez arcos de medio punto que apean en pilastras con columnillas adosadas, cuyos capiteles continúan con la profusa decoración del claustro de Las Dueñas de Salamanca. En estos pequeños relieves, sobre los capiteles de la arquería, se perciben fuentes clásicas, como las figuras masculinas desnudas apoyadas en una rama, de clara inspiración de la estatuaria grecorromana, mujeres canéforas, e incluso un Niño Salvador que porta el orbe con la cruz. Para la difusión de los *Studia Humanitatis* en España, Martin Biersack expuso cómo el alto clero se interesó por la cultura clásica y los estudios humanísticos, leyeron a los clásicos y conocieron a la perfección los mitos, sobre todo durante el último cuarto del siglo XV (2019: 45).

En la parte exterior, en las enjutas de los arcos, se disponen 36 medallones con representaciones genéricas de personajes con diferentes vestiduras, con una sola figura femenina. A simple vista parece una plasmación de la diversidad social en la que se acompañan religiosos, caballeros y guerreros (Fig. 8). Además de las similitudes con otros medallones claustrales, como los del colegio mayor de Fonseca, la atmósfera vi-

6 Archivo de la Administración de Alcalá de Henares (AAAH, Alcalá de Henares), Sección Educación, Caja 8377 (Proyecto de obras de reparación en el Convento de San Esteban de Salamanca, 31/05/1899).

7 AAAH, Alcalá de Henares, Sección Educación, Caja 8377 (Proyecto de obras de Reparación que han de ejecutarse por contrata en el Convento de San Esteban en Salamanca, 10/03/1900).

8 Archivo personal del arquitecto MANZANO PASCUAL, Jesús (2004), *Memoria final de obra: restauración del claustro de los Reyes del convento de San Esteban en Salamanca*, Informe inédito, Trycsa, Valladolid.

9 En el siglo XVIII se añadieron los canalones de hierro y se rehizo el empizarrado del tejado del claustro, además de caños de piedra que vertieran los dichos canalones, AHDPE, Salamanca, A/A SAL 3, ff. 77r-77v.

10 AHN, Madrid, Clero Regular-Secular, Libro 10805.

sual de personajes clásicos encuentra otro contrapunto en la serie de figuras talladas en mármol de Carrara en Alba de Tormes para la loggia o galería meridional encargada por el duque don Fernando en 1542, no conservada.



Fig. 8. Patio del claustro de procesiones [Fuente: Vicente Sierra Puparelli].

En San Esteban, a diferencia del caso palaciego, los medallones incluyen otros agentes de la sociedad, reyes, músicos, literatos y religiosos, además de guerreros, héroes y personajes clásicos, proyectados hacia el patio central conventual hacia la comunidad y los fieles. Probablemente, estos medallones continúen el programa iconográfico de la planta baja, como se ha indicado, en el que se representaría el *Ordo Prophetarum*, drama en el que participaban personajes como Virgilio, Nabucodonosor o la Sibila, entre otras figuras clásicas y paganas. Julio González llamaba la atención en las vestimentas de los profetas en los ciclos del siglo XV en Albi, Dijon o Auch, en donde se ven turbantes, tocados orientales, sombreros de alas levantadas, collares, que podrían explicarse por la influencia del vestuario empleado no solo en las procesiones, sino en la representación teatral de los grandes misterios. González Montañés manifiesta el no querer establecer una relación directa, de causa-efecto o de fuente y reflejo, entre las representaciones e imaginería como en los trabajos de Émile Mâle, sino señalar las coincidencias entre

ambas, en la medida en que permiten reconstruir la coyuntura en la que las obras de arte fueron creadas (2002: 229). El cortejo se erigiría como el mundo terrenal y gentil como testigos de la Encarnación.

De cualquier forma, al igual que en la portada oeste de la iglesia de San Esteban y que en múltiples edificios coetáneos, la inclusión de las formas clásicas se había convertido en un tópico. Mayor interés despierta la galería de personajes del colegio del Arzobispo de Salamanca en relación con el claustro dominico, ambos espacios académicos asociados con el estudio y disciplina. Asimismo, los medallones confirman el cambio en los modelos que evocan la Antigüedad, expresado así por Jesús María Caamaño (Martínez, et al., 2007: 72), en contraste con la secuencia bíblica de la planta baja.

Aunque se desconoce la autoría de los relieves, fueron incluidos en la órbita de Alonso Sardiña en la mayoría de las guías y descripciones decimonónicas, al ser identificado como escultor por Ceán Bermúdez (1800: 355), quien en su *Diccionario histórico* de 1800 señaló a Sardiña como autor de los relieves de la fachada de la iglesia, a excepción del martirio de san Esteban, y los de las galerías del claustro alto y bajo, ejecutados hacia 1626, aspecto sin ningún fundamento como indicó el profesor Emilio Píriz (1976: 663).

Reclamaba el profesor Julián Álvarez Villar que “hay que imaginar de un modo total, no sólo la procesión, sino el incienso, la música y extensión de los cantos litúrgicos. Sin todos estos elementos unidos, este y cualquier claustro se reducen a verdaderos cadáveres litúrgicos y artísticos” (2007: 91). Precisamente por este motivo es indispensable tener en cuenta las procesiones, esto es, la finalidad principal de este espacio, además de cumplir funciones articuladoras, funerarias y de recreación, para poder entender su concepción. Sobre este aspecto, los estudios sobre la liturgia en San Esteban de Bernardo Fueyo nos permiten ponderar su relevancia, pues no se trataba de caminar o dar vueltas, sino de recrear simbólicamente la historia sagrada (2012: 261-290). De la diversidad de procesiones, tanto regladas como no, se reafirma la importancia del espacio analizado. El marco visual que acogió estas dinámicas en el cenobio salmantino garantizó la solemnidad propia de tales actos.

En definitiva, la configuración de las imágenes, en ambas plantas del claustro, habrían fijado en la piedra la representación del reconocimiento de la Encarnación por parte de los profetas veterotestamentarios, así como del mundo pagano como un factor global. El *Ordo Prophetarum* recreaba el anuncio del Mesías por parte de los profetas del Antiguo Testamento, figurados de forma teatral y efectista, a los que se suman los personajes de los medallones de la planta alta, explicando su inclusión en el conjunto religioso, al igual que ocurría en el desarrollo performativo del drama. En los ángulos de la planta baja, consecuentemente se talló el ciclo de la Navidad, desde el momento de la Anunciación hasta el establecimiento de la Nueva Ley sobre la Antigua como el principio de la historia de la redención. Las procesiones con las que se estrenó el claustro completaban la ambientación con el ciclo de Pascua, en el que se recreaba la Pasión y Resurrección de Cristo con las figuras procesionales.

Bibliografía

- Álvarez Villar, J. (2007). *Patios y Claustros Salmantinos*. Salamanca: Gruposa.
- Arenillas Sangrador, P. (2004). Restauración del claustro de los reyes del convento de San Esteban de Salamanca. *Archivo Dominicano* (25), 219-234.
- Benforado Bakewell, S., y Bakewell, P. (2001). Las esculturas del claustro de Procesiones del convento de San Esteban de Salamanca. Algunas observaciones. *Papeles del Novelty* (5), 127-146.
- Biersack, M. (2019). El Humanismo italiano en Castilla: vías y centros de difusión en el siglo XV. En M. A. Pena González e I. Delgado Jara (coords.). *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*, (pp. 25-58). Salamanca: Servicio de Publicaciones, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Braunfels, W. (1974). *Arquitectura monacal en Occidente*. Barcelona: Barral Editores S.A.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Castiñeiras, M. (2006). Serafín Moralejo y la Procesión de los Profetas en el Pórtico de la Gloria. En *Ordo prophetarum: drama litúrgico do século XII* (pp. 27-30). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Sección de Literatura e Industrias da Edición.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Cuervo, J. (1914). *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca*, vol. II. Salamanca: Imprenta católica salmanticense.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- Espinel Marcos, J. L. (1995). Modelo iconográfico y simbólico de la Iglesia y claustro de procesiones del Convento de San Esteban de Salamanca. En F. J. Campos Fernández de Sevilla (dir.). *Monjes y Monasterios Españoles: Actas del Simposium (1/5-IX-1995)* (pp. 925-951). San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Fueyo Suárez, B. (2012). *Liturgia y culto en San Esteban de Salamanca*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- González Montañés, J. I. (2002). *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)* [tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid. Disponible en: <http://teatroengalicia.es/descargas/tesis.pdf> [Consultada el 10-01-2022].

- Le Goff, J. y Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- Martínez Frías, J. M., et al. (2007). *El Renacimiento en Salamanca. Tradición y Renovación*. Salamanca: Gruposa, La Gaceta.
- Moralejo Álvarez, S. (1993). El Pórtico de la Gloria. *Franco María Ricci* (21), 28-46.
- Pérez Priego, M. A. (1999). Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI. *Oihernart* (16), 137-152.
- Pérez Vidal, M. (2021). *Arte y liturgia en los monasterios de dominicas en Castilla. Desde los orígenes hasta la reforma observante (1218-1506)*. Gijón: Ediciones Trea.
- Píriz Pérez, E. (1976). Alonso Sardiña, Maestro de Cantería. En torno a su vida y a su obra en el convento de San Esteban de Salamanca. *Ciencia Tomista*, CIII (337), 663-671.
- Rislow, M. (2016), Sacred Signs: Genoese Portal Sculptures in the Dominican Church of Santa Maria de Castello. En S. Cornelison et al. (coords.). *Mendicant Cultures in the Medieval and Early Modern World. Word, Deed, and Image* (pp. 183-222). Turnhout: Brepols Publishers.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (1987). *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

De mezquita a colegiata: las primeras reformas de la iglesia del Salvador de Granada

From mosque to collegiate church: the first reforms of the church of El Salvador from Grenade

NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ  0000-0003-2479-7598

nurmar11@ucm.es

Departamento de Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 14 de agosto de 2022 · Revisado: 17 de septiembre de 2022 · Aceptado: 07 de noviembre de 2022

Resumen

En este artículo se abordan las primeras obras de envergadura que se realizaron en la antigua colegiata de San Salvador de Granada. Un estudio fundamentado sobre documentación inédita que permite conocer el proceso de transformación de la mezquita “aljama” del Albaicín en las primeras décadas del siglo XVI. Este escrito permite, además, evidenciar la relevancia del conjunto desde el punto de vista artístico, puesto que en su remodelación intervinieron Diego de Siloé, Esteban Sánchez, Julio Aquiles o Juan Páez entre otros; una pléyade de artistas que contribuyó a la conformación de una esmerada y fugaz joya del Renacimiento.

Palabras clave: Arquitectura; Renacimiento.

Identificadores: Iglesia del Salvador; Diego de Siloé; Esteban Sánchez; Julio Aquiles.

Topónimos: Granada.

Periodo: Siglo XVI.

Abstract

This article deals with the first major works that were carried out in the old collegiate church of San Salvador from Grenade. A study based on unpublished documentation that allows us to know the transformation process of the “alhama” mosque from the Albaicín in the first decades of the 16th century. This writing also makes it possible to demonstrate the relevance of the complex from an artistic point of view, since Diego de Siloé, Esteban Sánchez, Julio Aquiles or Juan Páez, among others, participated in its remodeling; a pleiad of artists who contributed to the formation of a careful and fleeting jewel of the Renaissance.

Keywords: Diego de Siloé, Esteban Sánchez, Julio Aquiles, Collegiate Church of El Salvador, Grenade, 16th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2022). De mezquita a colegiata: las primeras reformas de la iglesia del Salvador de Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 23-39.

Durante años la mezquita mayor fue el enclave esencial del populoso y agitado barrio del Albaicín; un espacio excepcional que ya en el siglo XV era reconocido y admirado por diplomáticos y viajeros como Abd al-Basit o Jerónimo Münzer. Fueron precisamente su ubicación y carácter simbólico algunos de los aspectos que motivaron la transformación del bello templo musulmán de la ciudad alta en una colegiata en los albores del siglo XVI. Sin embargo, el devenir histórico quiso que el templo cristiano, sucumbiera al declive materializando los conflictos vividos en su entorno¹.

En los últimos años numerosos investigadores se han acercado a este singular edificio con la intención de esclarecer algunas de las sombras que se ciernen sobre la iglesia del Salvador de Granada. Las principales aportaciones sobre las reformas de la antigua colegiata² fueron realizadas por Manuel Gómez-Moreno, estudioso que a lo largo de su dilatada carrera documentó los restos de la antigua mezquita y las obras realizadas por Diego de Siloé; pero su atención se centró en las intervenciones realizadas por Juan Martínez y Juan del Valle en el último tercio del siglo XVI. En ausencia de nueva documentación estas labores, que configuraron la forma actual de la iglesia, se han convertido en el punto de referencia para la propia cronología del edificio, puesto que, en ocasiones, se ha mantenido la idea de que la antigua mezquita se mantuvo prácticamente intacta hasta ese momento. No obstante, la recopilación y el análisis de las notas manuscritas del erudito granadino, conservadas en el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta³, cotejadas y completadas con la documentación del Archivo Histórico Diocesano de Granada, nos ha permitido conocer las primeras reformas realizadas en la antigua mezquita, y comprender el estado de la iglesia antes de la citada reforma. Actuaciones que evidencian su transformación temprana y que ubican a la nueva colegiata en el contexto de la metamorfosis urbana que tuvo lugar en época carolina.

Con la rendición de Granada, se inició la reorganización cristiana en todos los aspectos de la vida social e institucional. En el plano eclesiástico, el inapelable derecho de conquista motivó que los monarcas asumieran el patronato y la facultad de nombramiento de la naciente Iglesia, así como de la adopción de una serie de medidas para dotarla de todos los elementos materiales posibles.

El lugar de mayor importancia fue la catedral de la Encarnación. Este espacio “ex novo” fundado por los Reyes Católicos, tendría su sede material en un enclave estraté-

1 Este hecho se evidencia en el decreciente interés suscitado por viajeros y literatos que pasaban por Granada. En efecto, hasta la publicación del *Libro viajero* de Lafuente Alcántara (Lafuente, 1843: 251), el único viajero que prestó interés al Salvador fue Sebastián Martínez Domecel que visitó la iglesia de “Sant Salvador” en 1540 (García Mercadal, 1952: 407).

2 En el siglo XVIII la colegiata se trasladó a la iglesia de los Santos Justo y Pastor. Rango que ocupó dicha iglesia parroquial hasta 1851. (Gómez-Moreno, 1998: 382).

3 Iglesia del Salvador. Archivo del Instituto Gómez-Moreno, L XI, ff. 1037-1052. Instituto Gómez-Moreno, L CV ff. 220-228. Estas anotaciones tienen un valor incuestionable, puesto que gran parte de la información original se ha perdido. En efecto, en la documentación conservada en el archivo parroquial de la iglesia de los santos Justo y Pastor, son escasas las referencias sobre la realización de obras o compra de obras artísticas. Tampoco son mucho más numerosas las adquisiciones que aún se conservan en el Archivo Diocesano (Archivo Histórico Diocesano de Granada. Contaduría, L 320- 332). En efecto, la gran mayoría de las compras efectuadas entre 1529 y 1600 son velas.

gico localizado en el corazón de la nueva ciudad, junto a la antigua mezquita “aljama” de la medina, la nueva capilla real, el nuevo edificio del Cabildo municipal y la Lonja. Por tanto, durante la construcción, su sede provisional se ubicó en otros templos de la ciudad como Santa María de la Alhambra o San Francisco Casa Grande en el barrio del Realejo. Junto a las obras de nueva creación, se asiste a la transformación de los principales edificios islámicos para afianzar la irreversible ocupación y soberanía cristiana del espacio. Entre ellos sobresalen las numerosas iglesias mudéjares como la de San José, San Nicolás o Santa Ana, y por supuesto la iglesia colegial del Salvador, enclavada sobre la antigua mezquita mayor del Albaicín.



Fig. 1. Vista general del Albaicín. Granada. (Imagen extraída de: <https://www.inspain.org/es/granada/granada/barrio-del-albayzin/> Consultada: 14/08/2022)

Las primeras referencias sobre la iglesia colegial del Salvador datan de 1499, pero no fue hasta el 15 de octubre de 1501 cuando se erigió y dotó oficialmente (Núñez, 1979: 238). Este nombramiento concedió a la segunda mezquita de la antigua ciudad nazarí un rango superior al meramente parroquial. Este hecho se explica por el fuerte carácter simbólico y referencial del espacio, ubicado en plena ciudad alta, barrio donde se concentraba gran parte de la población musulmana, morisca o los cristianos nuevos. Tampoco debe extrañarnos, que, al igual que en otras ocasiones, tras haber cumplido la catedral la tradicional y deferente dedicación mariana, el siguiente templo en rango se consagrara a Cristo, Salvador del mundo. En efecto, en 1499 el propio cardenal Cisneros

estableció esta división cuando señaló que la “la mesquita mayor se llamó Santa María de la O, la del Albaicín, San Salvador” (Núñez, 1979: 225).

El templo del Salvador tuvo desde su origen una naturaleza institucional doble: su rango eminente y específico de Colegial (un escalón inmediatamente inferior al catedralicio), y al mismo tiempo, su carácter parroquial⁴, correspondiéndole las tareas pastorales en relación con la feligresía (Pascual, 1980: 122), entre las que destacaba la conversión de los moriscos y la implantación de la nueva religión.

Las primeras disposiciones se reforzaron en 1508 con la dotación de la reina Juana⁵, pero la mayor novedad llegó con la intervención de Carlos V que consiguió que el 5 de febrero de 1533 Clemente VII concediera una bula que consolidara la relevancia de la colegiata en el contexto urbano. En ella, confería a la iglesia colegiata del Salvador el título de “Insigne” y “le otorgaba cuantos privilegios gozaban otras iglesias de su rango y convierte en canonjías los ocho beneficios simples” (Núñez, 1979: 238). Como resultado, el clero del Salvador quedaría compuesto por el Abad –encargado de percibir las rentas–, un cabildo integrado por ocho canónigos, seis acólitos y dos sacristanes. Una fórmula efectiva para aumentar el número de ministros encargados en la educación de los moriscos (Gallego Burín, 1989: 376)⁶. La nueva categoría también dio el acceso a mayores rentas como retribuciones o diezmos parroquiales; aunque, en ocasiones, resultaban imprescindibles las aportaciones de la feligresía para realizar reformas o mejoras en el edificio, así como para renovar e incrementar el ajuar sagrado.

La doble funcionalidad de la colegiata estableció el ritmo y la intensidad de las obras de adaptación de la vetusta mezquita (marcadas por las obligaciones del cabildo colegial), las demandas derivadas de la impartición de los sacramentos y el efectivo adoctrinamiento de la población morisca.

No es fácil reconstruir mentalmente el aspecto que debió tener la iglesia primitiva. Como recoge Münzer, en 1495 existía una “hermosa mezquita con ochenta y seis columnas exentas, menor, pero mucho más bella que la de Granada y con un lindo jardín plantado de limoneros” (García, 1952: 356). La belleza y notoriedad del conjunto explican, en gran medida, la persistencia de los elementos básicos de la antigua mezquita. A nivel global se mantuvo la orientación sureste (determinada ahora por el muro del testero), los muros perimetrales y el alminar, donde hubo de instalarse un nuevo campanario. En la sala hipóstila islámica –compuesta por nueve naves, cada una compuesta por diez arcos con sus correspondientes columnas (Gómez-Moreno, 1998: 479)– se habilitaron espacios necesarios para la liturgia, como la sacristía. También debieron realizarse tímidas reformas en la fachada y la puerta principal, donde se colocó la imagen de Nuestra Santísima María de la Concepción donada en 1538 por el canónigo Juan de Oña⁷.

4 Después de la conquista se establecieron en el Albaicín seis parroquias; el Salvador, S. Luis, S. Gregorio, Sta. Isabel, S. Bartolomé y S. Cristóbal.

5 Dotación por la Reina Juana de la Iglesia Colegial de San Salvador del Albaicín en Granada. Archivo General de Simancas, PTR, 68, 54, f. 198 r.

6 Años más tarde esta función fue asumida por la Casa de la doctrina fundada en 1559. (Córdoba, 2006: 53).

7 Iglesia del Salvador. Archivo del Instituto Gómez-Moreno, LXI, f. 1041 v.

Como indicamos, la magnitud de las obras realizadas en la capilla mayor en la década de los sesenta del siglo XVI ha motivado que numerosos investigadores hayan sostenido que la antigua mezquita, se mantuvo prácticamente intacta hasta este periodo (Castilla y Orihuela, 2002: 198). Gómez-Moreno recogió que “la mezquita era de mala construcción, con flacas paredes, livianas armaduras y escasos cimientos” (1966: 21). Según el historiador, esto motivó una serie de reformas, ejecutadas entre 1541 y 1553, y condujo a la iglesia al estado de ruina en que se encontraba en 1565. Sin embargo, a nuestro juicio, las reformas de la primera mitad del siglo, no sólo tuvieron un objetivo estructural, sino que estaban encaminadas a la configuración de una grandiosa colegiata, que hubiera llegado al culmen una vez concluido el magno proyecto de los años sesenta.

Para corroborar esta afirmación es preciso bucear en la documentación. Aunque en 1536 hay constancia de los reparos de ciertos mármoles⁸, el hecho más significativo se documenta un año más tarde, cuando se recoge la realización de las vidrieras para las ventanas del coro y de la sacristía⁹. Este acto evidencia la creación de nuevos ámbitos y plantea la ejecución de ciertas modificaciones en el templo que culminarían con la ampliación de la nave central. Esta obra no era excesivamente compleja. Por una parte, consistía en el desmonte de las arquerías de las tres naves centrales y la creación de una serie de arcos que delimitarían el espacio. El tamaño de la nueva nave implicaba el aumento de la altura, por lo que en 1544 se apuntalaron los arcos¹⁰ y se desmontó la antigua cubierta lúnea para elevar la nave y colocar una radiante armadura de par y nudillo, con una moldura con canes del moderno¹¹. Como resultado, se rompió la horizontalidad del edificio cubierto con techumbres lúneas para destacar la jerarquía del presbiterio.

Uno de los desvelos de los canónigos debió de ser la búsqueda de iluminación. Sabemos que entre 1537 y 1544, Arnao de Vergara y su taller efectuaron vistosas vidrieras, como la del “Salvador Mundi” en el coro y las dos de la sacristía¹². Estos vanos, unidos a otros de mayor sencillez decorativa, fueron creando un espacio de recogimiento bañado por la luz, que penetraba por los sendos colores de las vidrieras. También debieron adquirir lámparas y hachones, cirios y velas¹³ para proporcionar luz y ventilación al imponente espacio en penumbra, que ya contaría con unas dimensiones similares al actual.

Las reformas de estos años no solo afectaron a la nave central, sino también a una de las laterales¹⁴. En 1542 Francisco Fernández de Móstoles, maestro de obras, comenzó

8 Archivo Histórico Diocesano de Granada. Contaduría, 20-F, pieza. 3, s. n.

9 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, f. 1041 v.

10 AIGM, CV, f. 221 v.

11 *Ibidem*, f. 224 r.

12 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, f. 1041 v.

13 Esta preocupación se mantuvo a lo largo del siglo los canónigos, lo cual explica la enorme cantidad de velas de cera adquiridas a lo largo del siglo XVI.

14 *Ibidem*, f. 221 r. El extremo opuesto se mantuvo prácticamente intacto hasta que fue desmontado en el siglo XVIII (Gómez-Moreno, 1966: 22).

la renovación derribando uno de los muros exteriores para ampliar la iglesia. En este contexto en noviembre de ese año¹⁵ se compró una casa a Fernando de Málaga y decidió construirse un cuarto en el cementerio. Esta referencia resulta muy significativa puesto que entre las condiciones de la obra se recogía que la altura de este habitáculo debía de tener la altura de los estribos de la armadura¹⁶. Este hecho evidencia el avance de las obras de la nave central.

La adquisición de la casa tuvo una extraordinaria repercusión tanto en el interior como en el exterior del nuevo edificio. La integración de un espacio nuevo, implicó la ampliación de la iglesia; por lo que se alteraron las antiguas naves laterales para crear una nave de mayor envergadura que se cubrió con una rica armadura de par e hilera con tirantes dobles sobre canes (Gómez-Moreno, 1966: 22).



Fig. 2. Iglesia del Salvador desde la Placeta del Salvador. [Fuente: la autora].

La incorporación del nuevo recinto también motivó la creación de una nueva fachada que acabó configurando la imagen del recinto religioso. La disposición de la nueva fachada de ladrillo incluía la incorporación de las dos puertas y las ventanas¹⁷ de la anti-

15 *Ibidem*, f. 221 r.

16 *Ibidem*, f. 223 r.

17 *Ibidem*, f. 223 r.

gua casa, y precisaba de la revisión de la logística del edificio, como la consolidación del tejado¹⁸ y las canales para facilitar el desagüe. A pesar de la vistosidad otorgada por la pintura al fresco de cal y arena¹⁹, los esfuerzos de la comunidad se concentraron en la elegante portada, precedida de un empedrado, y en la esbelta torre campanario.



Fig. 3. Fachada principal de la Iglesia del Salvador. [Fuente: la autora].

18 *Ibíd.*, f. 221 r

19 *Ibíd.*, f. 223 r.

La iglesia primitiva contaba con una puerta principal donde se colocó la Santísima Concepción de nuestra Señora Virgen María, donada por Juan de Oña. Sin embargo, acorde con la relevancia que estaba adquiriendo la colegiata, la comunidad -interesada en realzar la importancia del conjunto religioso y monumental- decidió encargar una nueva portada a uno de los maestros más sobresalientes de la ciudad: Diego de Siloé, maestro de la catedral y de San Jerónimo. El encargo se realizó en 1543 y tenía un valor de doscientos ducados, cantidad que también sufragó la labor de Esteban Sánchez (Gómez-Moreno, 1998: 477). Para la configuración del diseño, el artista retomó los exitosos modelos empleados en la catedral -en la puerta del Eccehomo (1531) y en la de San Jerónimo (1532) (Gómez-Moreno:1998 477) - para conformar un vano muy similar a la portada de la capilla que tenían los Sánchez Dávila en el monasterio jerónimo. Se trata de un vano adintelado flanqueado por dos columnas jónicas adosadas. Especialmente llamativa es la presencia de las zapatas de piedra que le otorgan una belleza espacial, a la vez que movimiento al vano. También llama poderosamente la atención el gusto por la decoración grotesca y la presencia de guirnaldas, tanto en el dintel, como en los espacios que rodean la puerta. La parte superior de la portada presenta una gran sencillez y elegancia, a pesar de su apariencia inconclusa, por carecer de adornos laterales y de remate. Está compuesta por un entablamento con adornos en friso, sobre el que se abre el edículo con columnas abalaustradas y cornisa. En este bello y delicado espacio se colocó la exquisita talla de madera de la Virgen y el Niño regalada por el maestro Siloé en 1546²⁰. Nos hallamos, por tanto, ante un extraordinario conjunto en el que se aprecia la evolución del maestro hacia las líneas cada vez más puras y a la conjunción de elementos plenamente clásicos.

En la misma fachada se alza la torre campanario. La remodelación consistió en la elevación de la torre y estuvo motivada por el aumento de la altura de la nave lateral. Para conseguir un buen resultado y favorecer su funcionalidad se incorporó una cámara intermedia y una escalera nueva de caracol para subir a la campana²¹, que finalmente fue colocada en 1547. Poco después se instaló el reloj²². De esta forma, se creó una imponente torre de casi 20 metros²³ que se alzaba sobre las colinas del Albaicín.

A los pies de la nueva iglesia se hallaba el antiguo patio de abluciones “sahn”, convertido en claustro y, después renombrado “patio de los Naranjos”. Las reformas del patio, también se iniciaron en los años treinta. Sin embargo, la mayor parte de las obras se hicieron en la década siguiente, contemplando diversos trabajos de carpintería²⁴ y la configuración de un nuevo acceso con una “armadura de par e hilera” en 1547²⁵. De forma prácticamente paralela, comenzaron a atajarse las reformas de los corredores para habilitar las viviendas de clérigos y servidores que estaban cubiertas por “armaduritas

20 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, f. 1043 r.

21 *Ibidem*, f. 222 v.

22 AHDG, Contaduría, 323-F, p. 3, s. n.

23 La documentación recoge la altura de 33 tapias. AIGM, CV, f. 222 r.

24 *Ibidem*, f. 222 v.

25 *Ibidem*, f. 223 v.

a cuatro aguas” sutilmente pintadas por los pintores de la iglesia (Gómez, 1966:22). En el perímetro también se instalaron una capilla y un estudio para los preceptores como Alonso de Vallesteros, que desarrolló la cátedra de gramática en 1553²⁶.



Fig. 4. Portada de la Iglesia del Salvador. [Fuente: la autora].

26 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, f. 1049 v.



Fig. 5. Claustro de la iglesia del Salvador. [Fuente: la autora].

La liturgia cristiana no solo implicaba la adaptación del espacio arquitectónico, sino la guarnición y ornamentación del conjunto. Acorde con la información extraída, gran parte de los gastos fueron destinados al presbiterio y al coro. Desde el primer momento se recoge la adquisición de tejidos bordados y objetos suntuarios necesarios para las celebraciones como un portapaz con la Virgen María, vinagreras, navetas o cruces de plata como la donada por el Duque de Palma con una imagen de Cristo²⁷, realizadas por orfebres como Diego de Valladolid. No menos importante debió ser la adquisición de tablas, entre las que se documenta una “con las palabras de la consagración” realizada por una desconocida pintora morisca²⁸ y, sobre todo, de pintura de lienzo, entre las que sabemos que había una imagen de nuestra Señora llevada por el sacristán Luis de Morales en 1547²⁹.

El altar mayor fue vestido con ricos tejidos y frontaleras. A partir de 1537 hallamos referencias sobre compras de frontaleras realizadas en seda³⁰ o guadamecil, pero la ano-

27 AH DG. Contaduría, 323-F, p. 4, s. n.

28 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, f. 1041 r.

29 AH DG. Contaduría, 320-F, p. 3, s. n.

30 *Ibidem*, p. 4, s. n.

tación más significativa se halla en 1543, cuando se encarga “raso carmesí para unas frontaleras que hizo Julio de imaginería”³¹. A priori, esta compra no resulta especialmente significativa. La relevancia la adquiere cuando descubrimos que en 1544 se pagó a “Julio de Aquiles pintor quince ducados para unas frontaleras que hizo para el altar mayor de imaginería”³². La mayor parte de las noticias sobre la trayectoria de este pintor italiano en España, abordan su participación en el diseño y ejecución de programas murales en los palacios de Francisco de los Cobos en Valladolid y Úbeda, así como en las estancias imperiales de la Alhambra (Martínez, 2019: 2). Sin embargo, aún no se ha profundizado sobre su labor como escultor. Esta actividad, no es de extrañar si recordamos su intervención en la tasación de la escultura de la “Fama” realizada por Nicolò da Corte para la portada meridional del Palacio de Carlos V (Rosenthal, 1988: 283). Sin embargo, pensamos que, igual que en otras ocasiones, su trabajo debió de concentrarse en la pintura del altar, labor que volvió a desarrollar un año más tarde en el altar pétreo de la capilla del Camarero Vago de Úbeda (Amate, 1998: 65). Hasta el momento, no podemos ofrecer más noticias sobre la morfología o el ornato del altar. Más conocidas son las piezas que se compraban para ser colocadas sobre la mesa, como una delicada y refinada custodia hecha en 1537 por Diego de Valladolid³³, una que fue dorada por Juan Páez en 1538³⁴, y un primoroso Niño Jesús³⁵. El conjunto se completó con una silla de taracea.

Detrás del altar se hallaba otro conjunto de gran relevancia artística y simbólica, el retablo. Sabemos que al menos desde 1537 la iglesia disponía de bellas esculturas talladas y pintadas por los artistas más relevantes del momento, como Martín Bello que pintó una mano de Judas y una culebra, tallada por Alonso de Salamanca³⁶. Sin embargo, el retablo mayor debió de realizarse a partir de 1541, momento en el que se pidieron muestras a Esteban Sánchez³⁷. Si bien es cierto, que el entallador desarrolló una extraordinaria trayectoria, pensamos que en el diseño del retablo pudo trabajar en colaboración con Pedro Machuca, como haría en otras ocasiones como en Motril, Iznalloz o Víznar (Pallarés, 2013: 83). Hasta el momento no hay referencia alguna sobre el aspecto global que hubo de tener este primer retablo; pero teniendo entre las esculturas que conformaran el programa iconográfico pudieron encontrarse la figura del Salvador, para el cual se realizó una corona, y un San Pablo que portaba una espada pintada por Alonso de Castilla en 1545³⁸.

31 AHDG. Contaduría, 322-F, p. 3, s. n.

32 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, 1041 v.

33 *Ibidem*, f. 1041 r.

34 *Ibidem*, f. 1041 v.

35 *Ibidem*, f. 1041 v.

36 *Ibidem*, f. 1041 r.

37 *Ibidem*, f. 1041 v.

38 *Ibidem*, f. 1042 v.

En el presbiterio, también se encontrarían los atriles con águilas realizados por Juan Borgoñés³⁹ y pintados por Pedro Robles. A los lados se hallarían los púlpitos o balcones ejecutados por Navarro y la tribuna hecha por Esteban Sánchez en 1545⁴⁰.

La doble función colegial y parroquial asignada a la institución exigía la participación de numerosos clérigos y una amplia y competente capilla musical, requerida para el canto o para el rezo de la misa y de las horas canónicas. Por su propio cometido, desde muy pronto se habilitaría un espacio donde se colocarían una sillería provisional, algún facistol, así como los órganos⁴¹, libros y demás enseres. Sin embargo, entre 1545 y 1549 asistimos a una importante remodelación encabezada por Esteban Sánchez.

El reducido coro capitular del Salvador -al que solo accedían los canónigos, capellanes, auxiliares y músicos- reproduciría la estructura acostumbrada de disposición funcional de tres paredes atajadas entre las columnas subsistentes del antiguo salón musulmán. La configuración de este habitáculo consistió en delimitar un recinto rectangular valiéndose de paredes tendidas entre columnas. Igual que en otras ocasiones para despejar este espacio, fue imprescindible desmontar los fustes marmóreos que jalonaban las naves islámicas. Como resultado, se acotó un espacio para el coro, definido por seis arcos de la antigua mezquita.

La sillería de madera de pino realizada por el entallador Esteban Sánchez⁴² ocupó el nivel inferior del rectángulo. En el centro se instalaría el facistol (compuesto por pedestal, peana y atril con cuatro paneles) para sostener los grandes libros corales, necesarios para que los miembros del coro pudieran interpretar las composiciones musicales propias de las celebraciones. Aunque la documentación no alude al número de estalos, al menos debería de haber uno para cada integrante de la colegiata. Por tanto, constaría de dieciséis estalos, -en un solo plano, con forma de U- y de una silla abacial en el centro. En las grandes solemnidades se podría ampliar. Cada escaño (realizado en pino o en nogal⁴³) estaba ubicado entre dos paneles laterales y coronado por un brazal. Tendría un asiento móvil hacia el respaldo con su correspondiente misericordia, para poder apoyarse en los momentos que los clérigos precisaban estar de pie. Si bien es cierto, que no conocemos el ornato, pensamos que debía de ser similar a la sillería de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo realizada por Diego de Siloé, poco antes, por lo que la mayor parte de la decoración escultórica se concentraría en la sede episcopal destinada al abad. Todo el conjunto estaría cubierto por un coronamiento o crestería realizado por Sánchez y pintada por el criado de Julio, Nicolás de Génova, que también dio color⁴⁴ a otras paredes de la capilla musical. Todo el conjunto se cerró en 1545 con una reja⁴⁵.

39 *Ibidem*, f. 1041 v.

40 *Ibidem*, f. 1043 r.

41 *Ibidem*, f. 1041 r.

42 *Ibidem*, f. 1042 v.

43 *Ibidem*, f. 1042 v.

44 *Ibidem*, f. 1042 v.

45 AIGM, f. CV, f. 220 v.

En este periodo también se guarnecieron la capilla del claustro, la de la Magdalena (cuyo altar se concluyó en 1558)⁴⁶ y la de San Miguel. En este caso, sabemos que la figura del arcángel estaba terminada en 1537 (cuando Martín Bello y Alonso de Salamanca tallaron y pintaron la culebra), pero no fue hasta una década más tarde cuando se concluyó el altar. El encargado de su pintura fue el reconocido artista Nicolao da Quarto, responsable de la ornamentación pictórica del altar de Nuestra Señora⁴⁷ y del altar mayor de la iglesia. Numerosas son las lagunas que rodean la figura de este pintor, pero indudablemente fue uno de los artistas más relevantes del panorama artístico granadino de la primera mitad del siglo XVI. En efecto, en 1541 participó en la tasación del retablo la iglesia de San Nicolás, junto con afamados pintores como Alexandre Mayner y Pedro Machuca, y en la misma década pintó las capillas mayores de la iglesia de Otura y la de las Gabias. (Campos, 2013: 315).



Fig. 6. Pila bautismal. [Fuente: la autora].

Una de las capillas más relevantes de la iglesia fue la capilla del bautismo finalizada en 1544. Por su propia función esta capilla era un espacio prácticamente independiente al que se accedía a través de unas gradas. En su interior se hallaba la pila bautismal de mármol con balaustre⁴⁸ y una rica decoración que incluía un arco de yeso, un bello paño de azulejos y la representación mural de San Cristóbal⁴⁹. Esta escueta mención tiene una gran relevancia, puesto que recoge el temprano empleo del ornato mural en el in-

46 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, ff. 1043-48.

47 *Ibidem*, ff. 1043-48.

48 *Ibidem*, f. 1041 v.

49 AIGM, CV, f. 222 r.

terior del templo; hecho que no es de extrañar, si tenemos en cuenta la presencia de Julio Aquiles y de su criado, Nicolao de Génova, maestro y oficial (respectivamente) de la decoración pictórica de las estancias imperiales de la Alhambra (Martínez, 2022: 74)⁵⁰.

La primera referencia a la ornato mural de la colegiata de San Salvador es la referencia a la figura de San Cristóbal diseñada en 1544 para el testero de la capilla bautismal. En la documentación no se recoge el autor, ni la técnica, aunque esta debió de ser temple, puesto que la superficie fue previamente blanqueada⁵¹. Respecto al artífice, resultaría coherente pensar que fue Julio Aquiles, pintor activo en la iglesia en 1545; sin embargo, no es descartable la intervención de alguno de sus discípulos como Juan Páez o Nicolao da Génova, o de algún otro muralista que trabajara de forma contemporánea. Es más, sabemos que la iglesia gozó de un rico programa decorativo que contemplaba el ornato pictórico de techos y muros. En efecto, en las anotaciones aparece que en 1545 Alonso de Castilla pintó los seis arcos del coro con serafines y dos arcos del altar mayor⁵², y que dos años después Nicolao da Quarto, pintó “los ocho arcos y los dos testeros de los lados del altar mayor”⁵³. Estos trabajos corroboran, además, la concentración de la carga simbólica en el presbiterio y en el coro, aunque, posiblemente, se extendieron al resto de la iglesia con la intervención de Miguel Leonardo en 1558⁵⁴. Especialmente significativa es la mención en 1547 del asentamiento de pintura de “imágenes de papel, dos de ellas en el coro y las dos en la claustro y la otra de fuera de coro y de cinco pequeñas, las cuatro en los arcos del altar mayor y la una en la capilla de la claustro”⁵⁵. Hasta el momento, son escasas las referencias que tenemos sobre este tipo de imágenes. De hecho, llegamos a plantearnos la posibilidad de que se tratara de esculturas que se pintaron más tarde. Sin embargo, el hecho de que se hallen en los arcos, y que se mencione el retoque de los mismos a la vez que se asienta la pintura, alejó esta posibilidad. En este sentido, es posible que, ante la premura del ornato y el alto coste de su ejecución, se optara por incorporar este tipo de imágenes de papel, a modo de cartones, para enriquecer los arcos y algunas zonas concretas del altar, el coro y del claustro.

50 Entre 1534 y 1545 Granada contó con la presencia del citado Julio Aquiles y Alexandre Mayner, pintores formados en el círculo de Rafael e introductores de la pintura mural del Renacimiento en España. Durante este periodo el principal cometido se centró en la decoración de las salas de las Frutas y de la Estufa de la Alhambra, pero no realizaron esta tarea en exclusiva. Alexandre tasó diversos retablos como el de la iglesia de San Nicolás (Gómez- Moreno, 1983: 221-222) y, como hemos visto Julio intervino activamente en la decoración de los frontales del altar mayor de la colegiata de San Salvador. Para profundizar en las labores de los maestros en la Alhambra véase: Martínez Jiménez, N. (2022). *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía.

51 AIGM, CV, f. 222 r.

52 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, f. 1043 r.

53 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, ff. 1043-48.

54 AIGM, CV, f. 222 v. Antes habían sido guarnecidos pro Alonso de Villanueva en 1559. Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, ff. 1043-48.

55 Iglesia del Salvador. AIGM, LXI, ff. 1043-48.



Fig. 7. Vista general del interior de la iglesia. [Fuente: la autora].

Las obras y las compras se mantuvieron en los años cincuenta. Así es, que en 1557 Miguel Leonardo y Martín Navarro, realizaron el monumento tasado por Luis Machuca⁵⁶. Sin embargo, en 1565, acorde con las nuevas exigencias rituales surgidas tras el Concilio de Trento, se decidió acometer la gran renovación de la colegiata del Salvador; magna obra que quedó inconclusa, pero que terminó conformando la estructura de la iglesia que actualmente conocemos y admiramos.

La conquista cristiana de la ciudad de Granada supuso la reconversión de numerosas mezquitas. Este proceso arquitectónico es complejo y presenta numerosas singularidades; sobre todo, porque el rastro de la mezquita se va perdiendo a medida que avanza el nuevo destino. El caso de la antigua iglesia colegiata del Salvador de Granada, es aún más desolador, pues el devenir del tiempo no solo motivó la desaparición de la antigua mezquita “alhama” del Albaicín, sino de las remodelaciones cristianas, al ser, pasto de las llamas en la década de los treinta el siglo XX (Contreras, 2021: 177). En este contexto, a lo largo del artículo hemos asistido a la irremisible pérdida de la homogeneidad espacial de la mezquita en la primera mitad del siglo XVI, al suprimirse el carácter exento de algunas de las columnas. Pero también, a la llegada del Renacimiento, periodo que alzó aún más a la colegiata del Salvador, un imponente templo elevado sobre las colinas del Albaicín y construido con las manos de los más excelsos artistas del momento. Una

⁵⁶ *Ibíd.*, f. 1041 r.

extraña convivencia que materializa la amalgama cultural a la que se asiste en este periodo, pues los elementos cristianos y musulmanes quedaron indisolublemente unidos sin tasas ni reparos, igual que las tradiciones de los nuevos y antiguos pobladores que residían en la capital del Darro.



Fig. 8. Vista general de la iglesia (Imagen extraída de <https://www.flickr.com/photos/claudiusbinoche/28062114022> Consultada: 14/08/2022).

Bibliografía

- Amate Deblas, F. J. (1998). *La capilla del Camarero Vago de Úbeda. Arte e historia de una fundación*. Córdoba: Publicaciones obras social y cultural Cajasur.
- Campos Pallarés, L. (2013). *Pedro Machuca en Italia y en España. Su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos*. [tesis doctoral inédita]. Granada: Universidad.
- Brazales, J.; Orihuela Uzal. (2002). *En busca de la Granada Andalusí*. Comares.
- Contreras García, J. (2021). Intervenciones en el patrimonio religioso de la Granada del primer franquismo: reconstrucción y obras de nueva planta. *Revista del CEHGR* (33), 163-165.

- Córdoba Salmerón, M. (2006). *El colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, historia y devoción*. Madrid: Fundación Universitaria española.
- Gallego Burín, A. (1989). *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares.
- García Mercadal, J. (1952). *Viajes por España*. Vols I- III. Madrid: Aguilar.
- Gómez-Moreno, M. (1966). Granada en el siglo XIII. *Cuadernos de la Alhambra* (2), 3-41.
- Gómez-Moreno, M. (1998). *Guía de Granada* Tomo I. Granada: Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno, M. (2004). La pintura en Granada. En *Obra dispersa e inédita*. Compilación y estudio preliminar de Javier Moya Morales. Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1992). Juan de Maeda a la sombra de Siloé. Noticias y reflexiones sobre su vida y obra. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (23), 137-158.
- Gómez-Moreno Martínez, M. (1983). *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*. Madrid: Xarait.
- Gómez Piñol, E. (2000). *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad (siglos XIII- XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Anezoar.
- Lafuente Alcántara, M. (1849). *El libro del viajero en Granada*. Madrid: Imprenta D. Luis García.
- López Guzmán, R. (coord.) (2006). *Guía artística de Granada y su provincia*. Vols. I y II. Granada: Fundación José Manuel Lara.
- Martínez Jiménez, N. (2019). Trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael. *Archivo Español de Arte* (365), 1-16.
- Martínez Jiménez, N. (2022). *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía.
- Núñez Contreras, L. (1979). La fecha de consagración de las mezquitas y la de erección de la Colegiata del Albaicín de Granada. *Historia. Instituciones. Documentos* (6), 219-248.
- Pascual Martín, M. V. (1980). *La Colegiata del Salvador del Albaicín de Granada*. [tesis doctoral inédita]. Sevilla: Universidad.
- Rosenthal, E. (1988). *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid: Alianza.

Caminando desde la casapuerta al corral. Los suelos de la casa sevillana del siglo XVI

Walking from the Casapuerta to de Cattle Pen. The Floors of the 16th Century Sevillian House

MARÍA NÚÑEZ-GONZÁLEZ  0000-0002-0022-7921

mngonzález@us.es

Profesora en Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. Universidad de Sevilla

Recibido: 7 de mayo de 2022 · Revisado: 27 de septiembre de 2022 · Aceptado: 8 de noviembre de 2022

Resumen

Este artículo pretende dar a conocer los suelos en los espacios que caracterizaban la casa sevillana en el siglo XVI a partir del análisis de casi 800 apeos realizados por maestros alarifes y cuya propiedad pertenecía a instituciones religiosas. A partir de este estudio se han detallado pormenorizadamente los espacios y sus pavimentos siguiendo un recorrido similar al efectuado por los alarifes. Igualmente, se han elaborado dibujos en planta a partir de los apeos y un análisis de detalles constructivos y de la relación existente entre los espacios y sus acabados superficiales. Además, se han seleccionado tres casas de las que se aportan planos, detalles, fotografías e infografías como ejemplos de tipos de suelos en las casas sevillanas.

Palabras clave: Casa; apeo; azulejo; almatraya; alizar.

Topónimos: Sevilla.

Periodo: Siglo XVI.

Abstract

The pavements of the 16th-Century Sevillian house are studied in this article. Almost 800 descriptive records written by *alarifes* (master builders) of houses owned by religious institutions have been used. From this study, conclusions have been drawn about the type of pavements in the Sevillian house of this time and the spaces are thoroughly detailed following a similar route carried out by the master builders. Plans based on the historical documents and an analysis of the construction details and the existing relationship between the spaces and their pavements are provided. In addition, three houses have been selected, of which plans, details, photographs and infographics are provided as examples of types of floors in Sevillian houses.

Keywords: House; glazed tile; almatraya; alizar.

Place Names: Sevilla.

Period: 16th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

NÚÑEZ-GONZÁLEZ, M. (2022). Caminando desde la casapuerta al corral. Los suelos de la casa sevillana del siglo XVI. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 41-63.

Introducción¹

No hay casa sin espacios, y éstos se caracterizan especialmente por sus acabados. Tras estudiar los espacios de la casa sevillana en el siglo XVI², en este artículo queremos centrarnos y redescubrir sus pavimentos; lo que pisamos al caminar. Las fuentes que han permitido estudiarlos y dibujarlos son los apeos de las casas que mandaban realizar las instituciones eclesiásticas propietarias de las mismas. La denominación de los espacios y sus detalles arquitectónicos responde al momento histórico, al lenguaje y a la cultura constructiva de los alarifes de la época encargados de realizar y redactar los apeos. Entre los espacios que más se repiten en los cerca de 800 apeos consultados podrían considerarse elementos constitutivos del tipo de casa sevillana los siguientes: casapuerta, patio, azotea, portal, soberado, cocina, palacio, corral, doblado, pieza, sala, azaguán, cámara, aposento, caballeriza, despensa y corredor. Para el análisis posterior se han agrupado algunas de las piezas, por tener un uso muy similar o por estar vinculadas espacialmente, como salas, palacios, aposentos y cámaras, por un lado, y jardín, huerto y huerta, por otro.

El tratamiento, la interpretación y la valoración del lenguaje escrito de los apeos y su conversión al lenguaje gráfico y al análisis arquitectónico, han constituido las bases metodológicas de este trabajo que sigue las que ya establecimos en su momento. Para facilitar y enriquecer el recorrido espacial y descriptivo de los suelos de la casa sevillana del Siglo de Oro, se han incorporado al texto, por un lado, fotografías de suelos conservados en la actualidad o recreaciones; y, por otro lado, planos, detalles e infografías de casas, elaborados por la autora; especialmente tres, seleccionadas por su ejemplaridad y situadas en las collaciones de Santa María la Mayor y Santa Cruz³.

Una mirada hacia nuestros pies. Recorrido por los espacios de la casa

Para plantear el análisis y el dibujo de cada una de estas piezas y sus pavimentos se ha realizado el mismo recorrido del alarife por la casa en el momento de la elaboración del apeo que comenzaba con la descripción de los espacios de planta baja⁴. Además de ser-

- 1 Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Vestir la casa: espacios, objetos y emociones en los siglos XV y XVI”, PGC2018-093835-B-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER “Una manera de hacer Europa”. IP: María Elena Díez Jorge.
- 2 Núñez-González, 2012; 2017; 2018; 2019b. Para saber más de los términos arquitectónicos utilizados en este artículo véase Núñez-González, 2021.
- 3 Dos en Santa María la Mayor, calle Escobas y en el Corral de Jerez, y otra en Santa Cruz, en Las Cruces.
- 4 Se han usado las fuentes manuscritas del siglo XVI del Cabildo y la Fábrica de la Catedral del Archivo Catedral de Sevilla (ACS): Mesa Capitular (MC), sección II, libro 9163, 1542; y Fondo Capitular, sección Fábrica, lib. 9717, 1543. Además se han consultado las fuentes disponibles de los hospitales de caridad en el Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (ADPS): H. de las Bubas, libro 3-bis, 1585, H. del Cardenal, libro 3, 1580, H. de las Cinco Llagas, lib. 1, 1542-1571; lib. 2, 1577 y 1578; los hospitales del Amor de Dios, lib. 8-bis, principios del siglo XVII y del Espíritu Santo, legajo 15, 1663.

virnos de todos los apeos mencionados, se han utilizado tres de ellos para ilustrar todos los pavimentos que aparecen en los diferentes espacios de la casa en Sevilla.

Casapuerta

Los alarifes comienzan los apeos identificando la casa en el lugar de la calle y la colación que estuviesen visitando. Por eso el primer espacio descrito es la casapuerta, la estancia que aparecía una vez cruzada la puerta de entrada desde la calle. Por ser la primera estancia de la vivienda, las puertas adquirirían una importancia vital, y, por tanto, se describían en casi todos los casos.

Al cruzar la puerta se pisaba o pasaba el sardinel, o escalón de entrada de la casa (Núñez-González, 2012: 677). El término sardinel, hoy en día, se utiliza para identificar un tipo aparejo del ladrillo. Sin embargo, según el Diccionario de la Lengua Española (DLE, 2021; en línea), en Andalucía todavía se conserva su significado como escalón de entrada de una casa o habitación. Entendemos que la disposición del ladrillo utilizada para ejecutarlo dio pie a su generalización. Los materiales que se usaban, además del ya citado, eran la piedra (a veces nombrada como mármol, detallándose su color –prieto- o sus vetas) y la madera⁵.

Una vez dentro, teniendo en cuenta la variedad de actividades que se desarrollaba en ella, como el paso de bestias y carros, almacenaje de paja, espacio para los mozos, primer lugar de paso y recibimiento, etc., no es de extrañar que los suelos que más se repitan sean los empedrados, empedrados de aguija, de ladrillo de canto y de espina pez, y lo más común, el enladrillado, dispuesto de junto, de canto, de espina pez, de ladrillos mazaríes (cuadrados) o de revocado (incluyendo el rascado de revocado). Ejemplos de casapuestas con suelo enladrillado en espina pez los encontramos en dos de las tres casas analizadas para este artículo, una situada en la calle de las Cruces (actual Ximénez de Enciso), y otra en la calle Escobas (actual Álvarez Quintero), cuya descripción se transcribe a continuación (Fig. 2),

Primeramente esta casa tiene una casapuerta con unas puertas de escalera a la calle con sus abrazaderas y llamaderas con su guarnición de medio limón y están asentadas sobre un umbral de madera con su sardinel de ladrillo e tiene de largo siete varas e media e de ancho cuatro varas y es solada de espina pez y es doblada al mismo tamaño sobre cuatro vigas e alfarjías e tabla al través y es encalado de viejo pintada con letrero⁶.

5 Se han encontrado numerosas citas a sardineles de mármol. Entre ellas se pueden destacar los de tres casas, dos en Santa María la Mayor y otra en Santa María la Blanca. En la primera, situada en calle Abades y propiedad de la Catedral, la casapuerta “tiene un mármol por sardinel”. En la segunda, en la calle Génova, “el sardinel desta dicha casapuerta es de mármol prieto jaspado”. Entiéndase *jaspado* como Jaspeado: Veteado o salpicado de pintas como el jaspe. (Diccionario de la Lengua Española DLE, 2022). Por último, otra casa de la Fábrica, tenía un sardinel de mármol prieto en la entrada de una cámara: “tiene [...] un mármol prieto por sardinel”. ACS, MC, II, 9163, f. 237v y 100r; ACS, Fábrica, 9171, f. 350v. Aunque no era muy común, había sardineles de madera, habiéndose identificado solo en cuatro casas: ACS, MC, II, 9163, f. 290r, 320v, 315v y 410v.

6 Archivo Catedral de Sevilla, Mesa Capitular, Sección II, libro 9163, f. 170v, 1542.



Fig. 1. Sardinetes de ladrillo y de mármol prieto jaspeado en casas sevillanas en la actualidad [Fuente: La autora].

Otro ejemplo lo vemos en una casa, de gran superficie, en la esquina de la calleja de Abades con la Borceguinería, tenía dos puertas, una principal y la otra por donde entraban a una caballeriza. La principal tenía unas puertas de escalera con una guarnición de media naranja y sus llamaderas y en el suelo tenía un sardinete de mármol prieto en la entrada y estaba empedrada de aguija.

En relación con el resto de la casa, la casapuerta solía estar separada del resto del cuerpo de la vivienda por una puerta de en medio que la comunicaba con el patio, zaguán o portal. Y, en relación con las dotaciones que albergaba, una cuarta parte de las estudiadas tenía pozo que abastecía de agua a la casa, con un brocal de albañilería o de barro, con un adoquín solado de revocado (Núñez-González, 2017: 550), siendo también

común que existiera en este espacio una escalera de piedra, de albañilería o de madera que comunicaba con las plantas superiores.

Patio

Siguiendo el recorrido propuesto, generalmente, de la casapuerta se pasaba al interior de la casa mediante un patio o un portal presente bajo términos análogos en casi la totalidad de las casas (patines, patinejos, patinillos, patios pequeños, patios principales, patios de servicio, patio con portales, patio del servicio de mujeres, etc.). Por esta razón, se ha de entender que este elemento es esencial.

El patio constituía el eje vertebrador de la casa, tanto más si desde él se accedía mediante una escalera a las plantas altas y ofrecía una gran variedad de formas. Asimismo, alrededor del patio se organizaban distintas piezas de usos diversos, como los palacios, la cocina, la despensa o el corral. Los más modestos no ofrecían corredores ni balcones aunque en muchas de las casas aparecían uno o dos portales en sus laterales. Tenía más o menos superficie dependiendo del tamaño de la vivienda. Cuanto más extenso era el inmueble, más suelo descubierto tenía, y, por tanto, más cantidad de patios.

Era muy común que, en las casas con corredores, la escalera para acceder a las plantas superiores se ubicara en los patios, por lo cual los portales que configuraban los corredores en la planta superior eran, también, parte esencial en la estructura espacial del patio. Además, asociados al patio aparecen siempre elementos muy característicos relacionados con el agua como los pozos, las fuentes, las pilas, los sumideros y los caños (Núñez-González, 2019a).

Era tan singular el patio que los alarifes siempre anotaban las características de su pavimento en los apeos, cosa que no solían detallar para el resto de las piezas de la casa. Según los datos recogidos, los suelos más comunes de los patios eran el revocado y el ladrillo en sus múltiples disposiciones a partes iguales.

Por otro lado, podían estar más o menos elaborados, presentando *azonales*, *almaztrayas* y *albedenes*, términos que analizaremos más a fondo en los capítulos dedicados al portal y las salas. Por ejemplo, el patio principal de la casa de la calle Escobas tenía muchos detalles similares: “Yten entramos del dicho portal en un patio el cual es solado de ladrillo de junto e lo principal del patio es holambrado alrededor tiene un azonala de tablillas e su alicar por delante e verdugo por delante”⁷ (Fig. 2).

7 ACS, MC, II, 9163, f. 170v. La casa en calle Escobas (Fig. 1) tenía dos patios, el primero era un *patinico* (02) solado de espina pez, como la casapuerta, tenía un sumidero con una piedra de atahona donde se recogían las aguas y estaba encalado de viejo. El segundo patio (06), más grande, estaba solado de ladrillo de junto holambrado con un *azonal* de tablillas alrededor y con un *alizer* verdugado por delante.



Fig. 2. Distribución y pavimentos de la planta baja de la casa en calle Escobas (actual Álvarez Quintero) [Fuente: La autora].

Portal

Así como éste proporcionaba luminosidad y coherencia a la casa, el portal en torno al mismo añadía refugio y protección de la lluvia y del sol, permitiendo el acceso a las demás unidades (palacios, cocina, etc.), de manera que se comportaba como un elemento de colaboración con el patio.

No obstante, a pesar de que exista una idea preconcebida acerca del portal como un espacio abierto, entre los apeos estudiados se pueden distinguir dos tipos: abiertos y cerrados. Eran cerrados cuando tenían una función de tránsito entre espacios de la vivienda (casapuerta, palacios, etc.), y abiertos cuando eran una extensión del propio patio. En este caso concreto tenían más o menos entidad de contar o no con pilares y arcos ligados a los corredores y/o balcones sin soportes verticales.

Desde el punto de vista del número de portales, las casas disponían de uno a cinco en diferentes patios, pero lo más común era el patio con un solo portal, seguido de aquellos que tenían dos. Teniendo en cuenta que su función era ser lugar de paso, a veces se situaban en él la chimenea y/o el pozo; y también por aquel motivo los portales estaban tejados, cubiertos de azotea o doblados, y en este caso albergaban una escalera para acceder al piso superior. Cuando tenían cierta entidad, lo que les caracterizaba eran las denominadas danzas de arcos (arcadas), sobre pilares de mármol o de ladrillo, en muchos casos ochavados. Sólo en algunos apeos se han encontrado referencias a arcos de yesería y, en cuanto a los soportes de mármol, se describen con basa y capitel.

El pavimento de los portales estaba en consonancia, en la mayoría de los casos, con el patio, por lo que es lógico que se repitan los mismos tipos de suelos, el ladrillado y el revocado, como ocurría en el primer patio de la casa Escobas o en la casa de la calle Cruces (Fig. 2). Aparecen disposiciones de ladrillo ornamentados con azulejos mediante olambrillas y tablillas en tan sólo unos pocos portales. Con respecto a los detalles en los pavimentos, era común la aparición de *azonales*, *almatrayas*, *albedenes* y azulejos. Era raro encontrar un portal de *ajembrilla* (similar al revocado pero de color rojizo), empedrado o terroso.

El *azonal* era una cinta decorativa en el pavimento, generalmente de una tablilla de ancho, que formaba los límites de una alfombra de baldosas o marcaba los bordes de una estancia o espacio de la casa. Solían ser de tablillas o losas blancas, con verdugos. Por su parte, la *almatraya* en el pavimento es un recuadro olambrado de azulejos, de mármol o de tablas (tablillas o tabletas), delante de la puerta de los aposentos y salas principales. Sobre ellas se profundizará más adelante, en el apartado referente a las salas.

En cuanto a los *albedenes* (también las variantes, *almedenes* o *abedenes*), hay poco escrito sobre los mismos. Este vocablo está escasamente estudiado, ya que sólo se ha encontrado referencias a él en Núñez-González (2021: 612), en Paricio Ansuategui (1991: 120) y en Gestoso y Pérez (1885: 232). En el primer caso, es definido como canal de desagüe en los pavimentos de los patios, aunque se muestran dudas sobre este significado,

y se mencionan los estudios de Gestoso y Paricio. Éste último lo relaciona con canales o goteras en los pavimentos de los patios y cita el Vocabulario de Peralta (1926). Por su parte, Gestoso solo informa de su presencia en las *Ordenanzas de Sevilla* (1527), en el título de los Albañiles donde dice “se les exige que sepan solar de azulejo pilas, albedenes e zalseros”.

La casa Cruces contaba con muchos elementos decorativos y espaciales característicos de la casa sevillana. Tenía un patio con tres portales, un balcón y dos salas. Todos los portales estaban solados de junto olambrado. El primero de ellos (04) tenía un *azonal* de tablillas. La sala (08) estaba solada de junto y tenía una *almatraya* de tablas en la entrada. Se accedía a este espacio por unas puertas ceutíes con dos postigos desde el portal que era solado de olambrado y en el ancho tenía azulejos de tablillas⁸ (Figs. 3 y 4).

Habitaciones: palacios, salas y cámaras

Bajo diversas denominaciones, aunque con usos similares, los espacios de habitación más comunes en las casas sevillanas eran los palacios (entendidos como habitaciones) y las salas, y en menor medida los aposentos, cámaras y recámaras. Por su ubicación en la organización de la casa, los palacios se definían por encontrarse en planta baja mientras que las salas, aposentos, cámaras y recámaras, se hallaban en todas las plantas. Desde el punto de vista de la superficie que ocupaban dentro de la casa, los palacios y las salas se distinguían por su mayor dimensión. Sin constituir un grupo aparte, podría añadirse, como matiz, que las cámaras y recámaras también se caracterizaban por ser espacios adyacentes y dependientes de otras piezas principales (casapuestas, palacios, salas, etc.).

El palacio era, en cuanto al uso, el espacio más definido de todos ellos, pues servía como dormitorio y en él se desarrollaba la vida diaria. No obstante, por lo analizado hasta ahora, podía albergar más usos, dependiendo del tamaño de la casa y de su ubicación dentro de la misma. Éste último factor tenía dos condicionantes: la anchura de fachada y la existencia de patio. De este modo, los palacios tenían dos posiciones en la casa: era la pieza a la que se accedía desde la casapuerta y lindaba con la calle o bien era la pieza a la que se accedía desde el patio o desde éste a través de un portal. Una tercera ubicación de los palacios era en la parte de la casa reservada al servicio de mujeres, al fondo de la misma (Díez, Aranda y Núñez-González, 2021) (Fig. 5).

Entre los acabados y los elementos constructivos de las salas más citados en los apeos se encuentran las puertas y los suelos. En lo referente a los suelos, de entre los 80 analizados, los que más abundaban eran los de revocado, que era un tipo de pavimento enfoscado hecho con mortero, seguido de los ladrillados de junto, de mazaríes, olambrados y de *ajembrilla*.

La importancia de las salas, no sólo constructiva sino estética, se realiza aún más cuando se sabe que estaban decoradas con *almatrayas* de azulejos y losas de mármol

⁸ ACS, MC, II, 9163, f. 359v.

blancas en las entradas, y con azulejos y alizares en las paredes, que solían estar también encaladas y pintadas⁹. Una de las piezas descritas en el apeo de la casa en el Corral de Jerez (07) podía considerarse como una sala, descrita de la siguiente manera (Fig.5): “Yten en este dicho portal esta una pieza a la mano derecha de la longura del mismo portal [...] y es ladrillado de junto con una almatraya del anchura de la puerta /25r/ e holambrado y encalado está esta pieza pintada con un alizar a la redonda¹⁰”.



Fig. 3. Plantas de la casa en la zona de las Cruces (actual Ximénez de Encisos) [Fuente: La autora].

9 ACS, MC, II, 9163, f. 301v. “Yten deste dicho portal entramos a una sala la cual tiene unas puertas de escalera digo tablares con dos postigos pintadas e a la entrada tiene un almatraya con dos losas blancas e los azonares [azonales] de azulejos de modarça el suelo es de holambrado e la çinta de zarvasallas [cervatallas] de azulejos”.

10 ACS, FC, F, 9171, ff. 24v-25r, 1543.

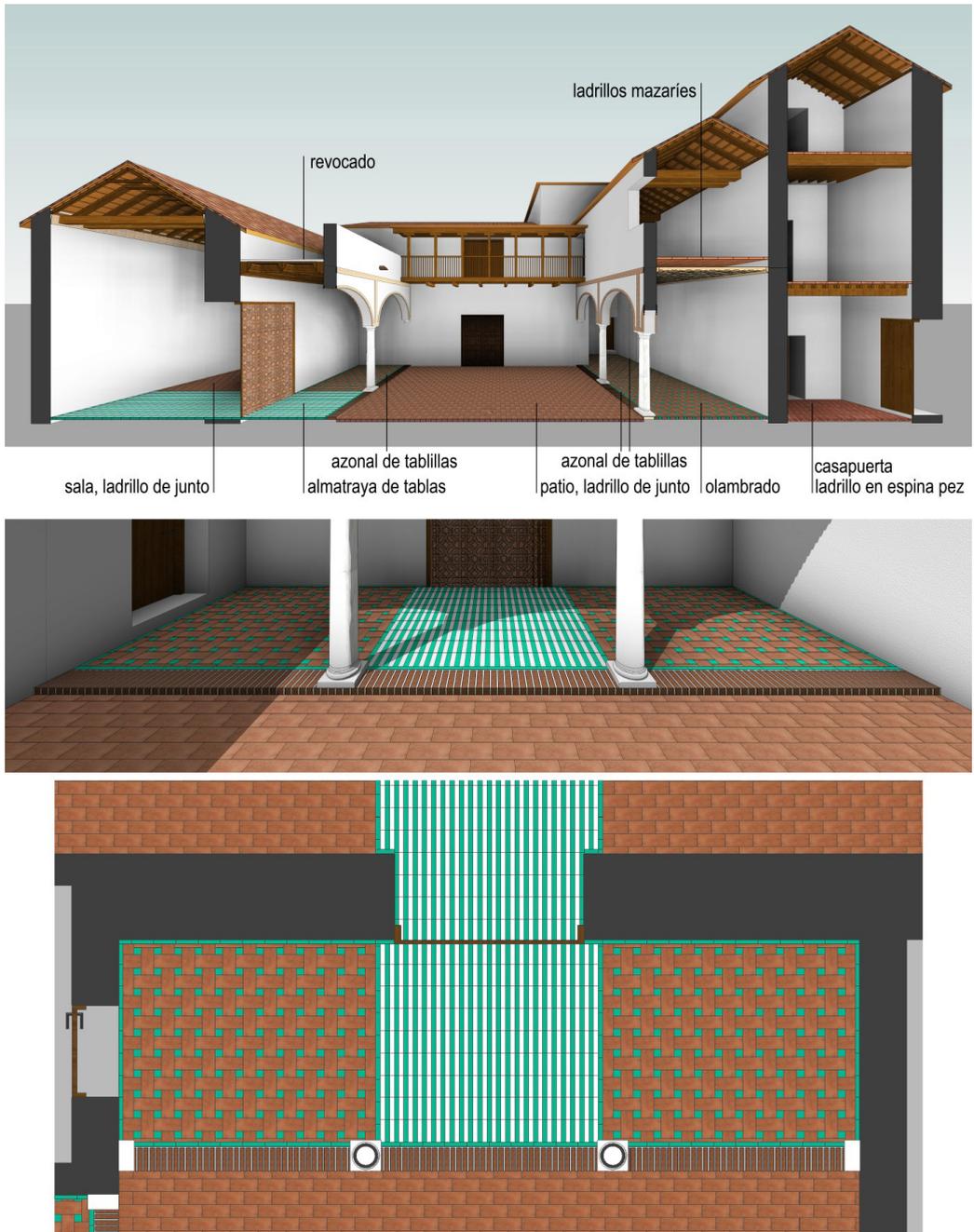


Fig. 4. Tipos de suelos en casa de Las Cruces. Vista seccionada por el patio (arriba) y vista frontal del portal delante de la sala (abajo), con sus azonales de tablillas, almatraya de tablas y suelos olambrados en los portales [Fuente: Mónica Marín Ruiz y la autora].

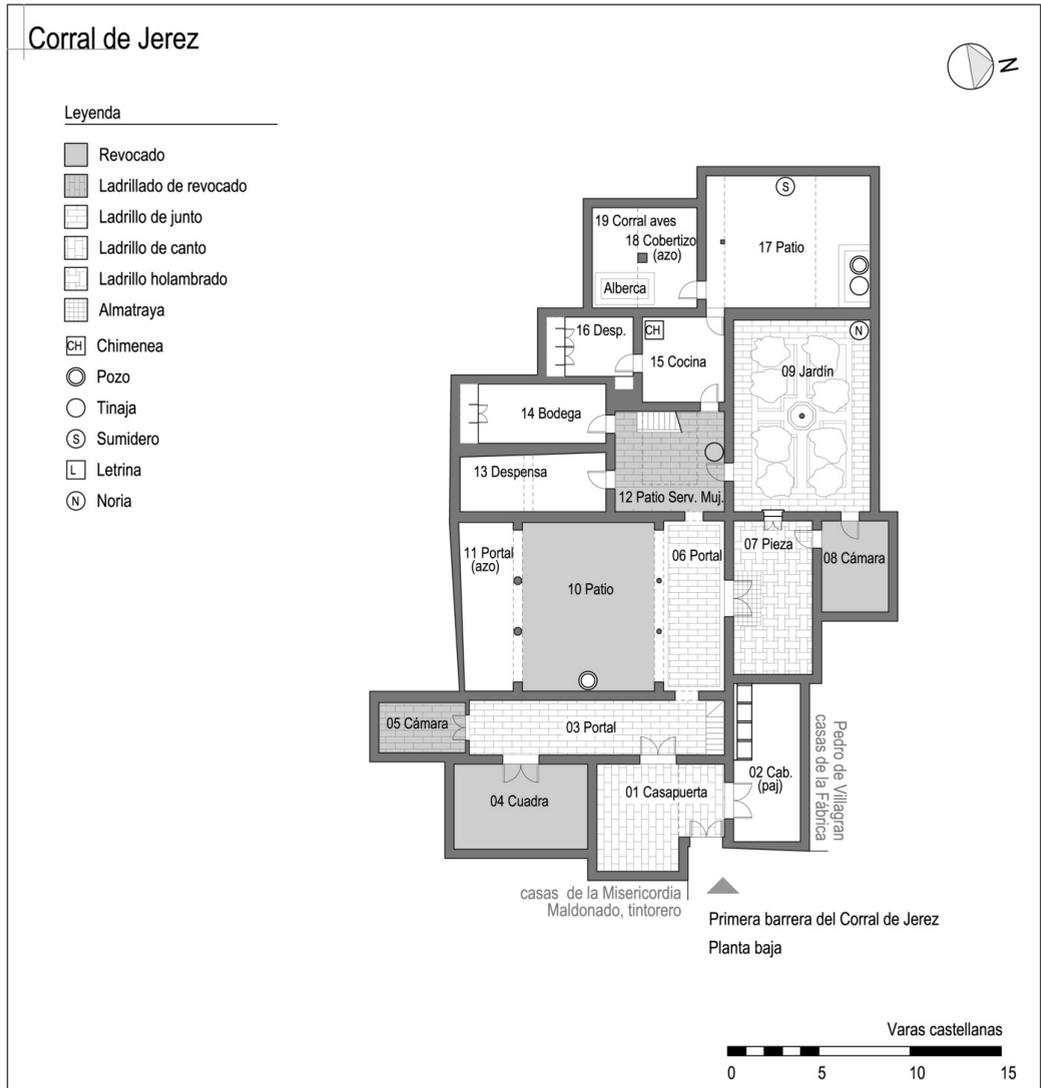


Fig. 5. Planta baja de la casa en Corral de Jerez [Fuente: La autora].

Otra pieza que se denomina cuadra en el apeo de la casa Escobas es descrita como si fuera una sala principal (Fig. 2), por el hecho de que sus acabados y decoración eran los más ricos de las estancias en planta baja. Tenía unas puertas de dos haces con *enallas* y un alamud¹¹ “e tiene almatraya de azulejos de retaçado y es solado de junto”¹². El azulejo retazado se denomina a aquel similar al *trencadís catalán* (término de la lengua catalana que podría traducirse como *troceado* o *picadillo*) que es un tipo de aplicación

11 Barra de hierro, de base cuadrada o rectangular, que servía de pasador o cerrojo para asegurar puertas y ventanas (Núñez-González, 2021: 611).

12 ACS, MC, II, 9163, f. 171v.

ornamental del mosaico a partir de fragmentos cerámicos unidos con argamasa. En las casas sevillanas, se utilizaba la técnica del retazado para solerías y almatrayas, normalmente con azulejos (Núñez-González, 2021: 675).

Por lo que respecta a las cámaras, podían localizarse en todas las plantas de la casa (baja, entreplanta, primera y segunda), predominando las de baja y primera en igual medida. Los datos permiten considerarlas secundarias con respecto a su ubicación dentro de la organización de la casa y la descripción de los propios alarifes lo sugiere pues, de ellas, solo se detallaban los pavimentos en la mitad de los casos, aunque eran muy variados. Entre los más mencionados se encuentran: el revocado (Fig. 5), la *ajembrilla* y el ladrillo, tanto de junto, como olambrado y de mazaríes (Fig. 2), y con tabletas de colores.

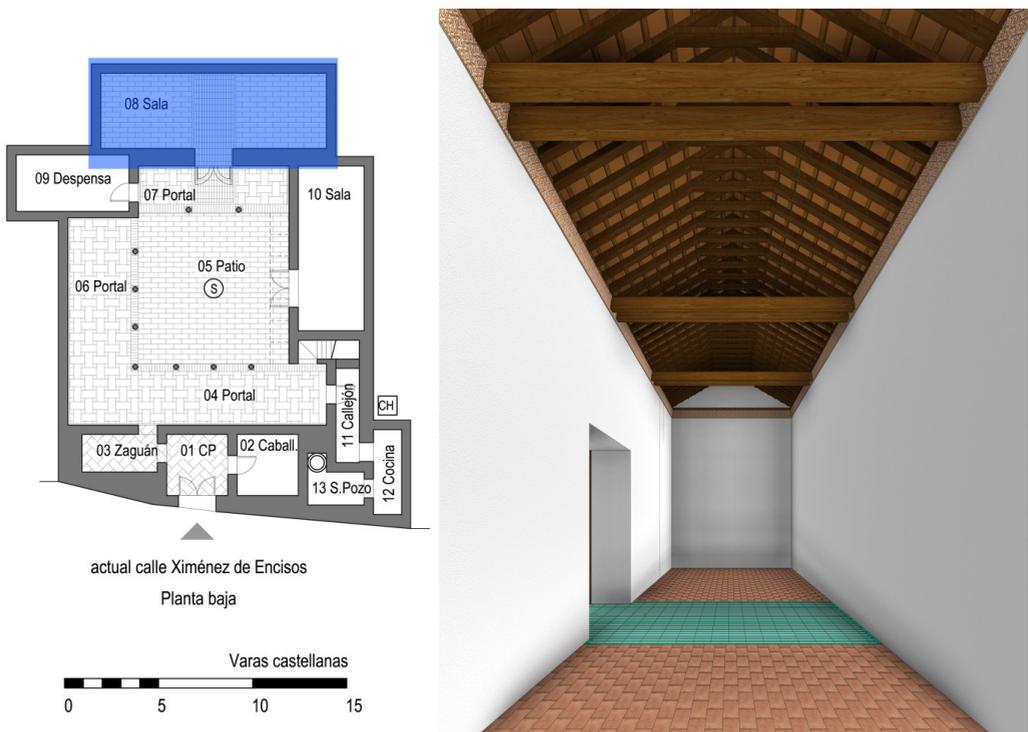


Fig. 6. Planta baja y recreación de la sala principal (marcada en azul) de la casa en Las Cruces [Fuente: Mónica Marín Ruiz y la autora].

Por ser un elemento decorativo que aparece de manera reiterativa en patios, portales y salas principales, o espacios con cierta importancia dentro de la casa, se han analizado en profundidad los tipos de almatrayas en la casa sevillana.

En el pavimento, entendemos la almatraya como un recuadro de azulejos, de mármol o de tablas, delante de la puerta de los aposentos y salas principales de las casas. Por su composición, materiales y decoración, la aparición de este pavimento de calidad

pretende captar la atención del visitante, generando asombro y envidia, dando importancia al espacio donde se ubica. Es por ello que, además de su tamaño (no mencionado en los apeos), se caracteriza por sus materiales nobles, como el mármol, y por sus colores y composición, con azulejos, tablillas, tabletas o tablas¹³. Además, puede presentar motivos geométricos¹⁴ o estar compuesta por olambrillas¹⁵ de colores o con escenas y diversos motivos decorativos como las *cervatallas*¹⁶ (Núñez-González, 2023).

Una de las ideas innovadoras que aporta el apeo de la sala principal de la casa en Las Cruces y su portal, y que hasta ahora no se había planteado, es la de la almadraya cuyo recuadro comienza en el borde exterior del portal y continúa hacia el fondo de la sala, pasando por la puerta. Cuando en las descripciones de estos elementos arquitectónicos se dice que “es solado las dos partes de holambrado y el ancho de la sala de azulejos de tablillas”. Quiere decir que el recuadro comienza en el portal, dando lugar a tres zonas en su pavimento (la almadraya en una posición centrada) y que discurre hasta el fondo de la sala, pues ocupa todo su ancho (Fig. 4).



Fig. 7. Detalle de la almadraya en su encuentro con el alizar del interior de la sala (arriba). Detalle del hueco de la puerta donde la almadraya interrumpía su diseño por otro en cuerda seca, el portal en la parte inferior y la sala en la superior. [Fuente: Carmen Riego y José Morón].

- 13 La diferencia entre tabla, tableta y tablilla se encuentra en las dimensiones de las piezas, pero no son descritas en los apeos. Para más información sobre el tema véase Pleguezuelo, 2013 y 2018.
- 14 ACS, MC, II, 9163, f. 18v. Una pieza alta solada de ladrillado de revocado con una almadraya de lazo. En f. 215v, una casa tenía una sala principal con una almadraya de azulejos de lazo de retazado, y estaba solada de junto.
- 15 ACS, MC, II, 9163, f. 470r. Tenía una sala solada de junto con una almadraya holambrada.
- 16 Por ejemplo los ciervos y las ciervas, denominadas cervatallas en los apeos. En una casa del cabildo en la collación de Santa Cruz, enfrente de la casa del Deán, había un comedor con una almadraya de cervatalla. ACS, MC, II, 9163, f. 344v. En f. 174r, un palacio que tiene a la entrada una almadraya de una cervatalla. ACS, MC, II, 9163, f. 295r. Una casa tenía una sala solada de junto con una almadraya holambrada de candilejos.

Un ejemplo de este tipo de almatraya de grandes dimensiones, que discurría desde el borde exterior del portal hasta el paño más interior de la sala, que le confiere gran singularidad, fue descubierta recientemente en unas obras de reforma de una casa en la calle Guzmán el Bueno, en el antiguo Barrio de Abades, uno de los más ricos de la ciudad en el siglo XVI (podría ser tratada como casa palacio por su riqueza y dimensiones). La almatraya destaca no solo por su tamaño (450 x 325 cm, en el interior de la sala), sino también por sus motivos decorativos (ciervos con cuernos y tornavientos), diseño (cuerda seca, decoración figurativa gótica y tradición mudéjar granadina y sevillana) y procedencia de su cerámica, local y de Manises (Valencia)¹⁷ (Fig. 7).

Cocina

Conforme nos adentramos en la casa, los pavimentos van perdiendo virtuosidad, y se vuelven más funcionales. En la intimidad del servicio de mujeres, en las cocinas, las azoteas y los callejones lo más común era encontrar revocados, *ajembrillas* o terrizos.

En la configuración de la vivienda, a continuación de los espacios analizados, se encontraba la cocina, que solía aparecer en casas con patio, por el cual se accedía a ellas bien directamente o a través de otra pieza, como un portal, un zaguán o un callejón (Fig. 2). Normalmente, cuando existía, se asociaba al corral y al servicio de mujeres; ambos espacios distantes de la puerta de la calle, con la finalidad de apartar de la vista ajena todo lo relativo a los quehaceres femeninos (Fig. 5).

No todas las casas tenían cocina. Solo se ha encontrado en poco más de una cuarta parte de ellas¹⁸. Por su parte, aunque se pudiese pensar que formaban parte de las cocinas, las despensas solían estar en sus proximidades y no siempre se accedía a través de ellas (Cruces, fig. 2). Es una lástima que los alarifes no aportaran mucha más información sobre este tipo de espacios. En las tres casas, de las que se han realizado hipótesis en planta, había cocina, y todas tenían, al menos, una chimenea. A la de la calle de Las Cruces se accedía por un callejón y la de la casa en calle Escobas era descrita de la siguiente manera por el alarife:

Yten debajo deste corredor junto a esta escalera esta una cocina con sus puertas de escalera de madera y [...] el suelo desta cocina es solado de rebocado [...] en esta dicha cocina esta un pozo con su brocal de barro e un adoquín e un servicio de sumidero y en esta dicha cocina esta una chimenea de tabique y en esta dicha cocina esta una puerta que entran al soterrano¹⁹.

Por su parte, la de la casa en la barrera del Corral de Jerez, situada en el servicio de mujeres, era similar, pero con la distinción que a su alrededor contaba con varias despensas y una bodega, con armarios, algo muy excepcional entre los apeos analizados (fig. 4): “Yten en este patinico esta una puerta por donde entran a una cocina que sale a

17 Sobre esta casa y esta almatraya se ha publicado recientemente un estudio en Núñez-González, 2023.

18 De entre las estudiadas solo disponían de cocina el 26%, en total 102 cocinas en 390 casas.

19 ACS, MC, II, 9163, f. 360r.

otra puerta de la cocina del otro patinico de las mujeres que tiene esta cocina una chimenea de tabique [...] es ladrillada esta cocina de ladrillo tosco de revocado”²⁰.

Corral

Al final del recorrido del alarife, en la parte postrera de la casa en planta baja, solía encontrarse un corral, aunque sólo un tercio de ellas contaban con él. Dos razones pueden explicar esta proporción: en primer lugar, es posible que, en el transcurso del tiempo, al menos, desde la Edad Media y durante el siglo XVI, en los contratos de obra nueva, donde se incluía el cuadro de necesidades se dejara una superficie considerada residual, que acabó siendo un espacio útil para usos diversos en la casa que se concretaba, sin embargo, en muy pocos apeos. Y, en segundo lugar, sin contradecir lo anterior, es probable que la colmatación de las parcelas debido al crecimiento demográfico eliminara gran parte de los corrales, razón por la cual se explica aquel porcentaje tan pequeño.

Al corral no solo le distinguía su valor residual, sino también su marcada utilidad para la subsistencia doméstica pues normalmente podían encontrarse en él árboles frutales, pequeños huertos, gallineros, palomares y albercas. No obstante, por encima de todo, lo que caracterizaba a este espacio era que albergara la necesaria o letrina doméstica, que solía estar situada bajo un cobertizo, un lugar aireado y de mayor higiene que el resto de la casa.

Por su naturaleza y el uso que se hacía de este espacio, se comprende que en la gran mayoría de los casos documentados no tuvieran pavimento, pues no se describe. Se entiende, pues, que se pisaba directamente sobre el terreno, del que poco o nada sabemos. En los once casos que sí cuentan con un suelo, era de ladrillo en la mitad de los casos (de canto o en espina pez), también denominado empedrado, y la otra mitad de revocado²¹.

Jardín, huerta y huerto

Ya fuera por influencias externas vinculadas al Renacimiento italiano, ya por la idiosincrasia de los inquilinos, el corral hubo de sufrir una transformación o sofisticación hasta convertirse en jardín, un espacio muy específico, propio en el siglo XVI de los grandes palacios aristocráticos, que a veces coexistía con la huerta y el huerto, sin confundirse con ellos (Aranda Bernal, 2011).

Aunque, tal vez pueda pensarse que solo los monasterios y las grandes casas nobiliarias contaban con jardines, es preciso resaltar que también los había, entre las casas apeadas, cuyos arrendatarios eran representantes de la burguesía y las clases medias²².

20 CS, FC, F, 9717, f. 25r, 1543.

21 ACS, FC, F, 9717, f. 17r, 369r, 650r (2) y 633r (2), 1543. ADPS, Cinco Llagas, libro 1, f. 7v; ADPS, Bubas, f. 5r y Cardenal, prot. 88.

22 El Monasterio de Santa María de las Cuevas ya contaba con un jardín en el siglo XV (Cuartero y Huerta, 1950:402 y 452). Pueden mencionarse los jardines de la Casa Pilatos y los del Palacio de las Dueñas y los de las casas de altos cargos de la Catedral (8 canónigos, 1 arcediano y 1 obispo).

De ser así, se entiende que no representaba una norma dentro del tipo de casa sevillana, pero creemos que merece ser incluido en este estudio por sus cualidades espaciales y arquitectónicas.

La observación atenta de los dibujos indica la ubicación del jardín dentro de la organización espacial de la casa: en un extremo o al fondo de la misma, junto al corral o supliendo a éste. En muchas ocasiones, esta dualidad con el corral se reflejaba en la descripción de los alarifes cuando confundían o expresaban la evolución o regresión sufrida por jardines que servían como corrales y viceversa²³.

Sobre el tratamiento de los paramentos y elementos constructivos que se describen en los jardines, destaca la profusión de detalles que el alarife incluye entre sus anotaciones: la organización espacial (cruceiros de albañilería, andenes, cenadores, etc.), los tipos de suelos y su ornamentación de azulejos (ladrillo de junto decorado con alizares), elementos artísticos, los arbustos y árboles frutales (naranjos, limas, limoneros -cidrones-, granados, parras, higueras, almendros, duraznos -melocotoneros-, arrayanes, etc.) y la existencia de puntos de agua (Núñez-González, 2019a; Collantes de Terán Sánchez, 2019).

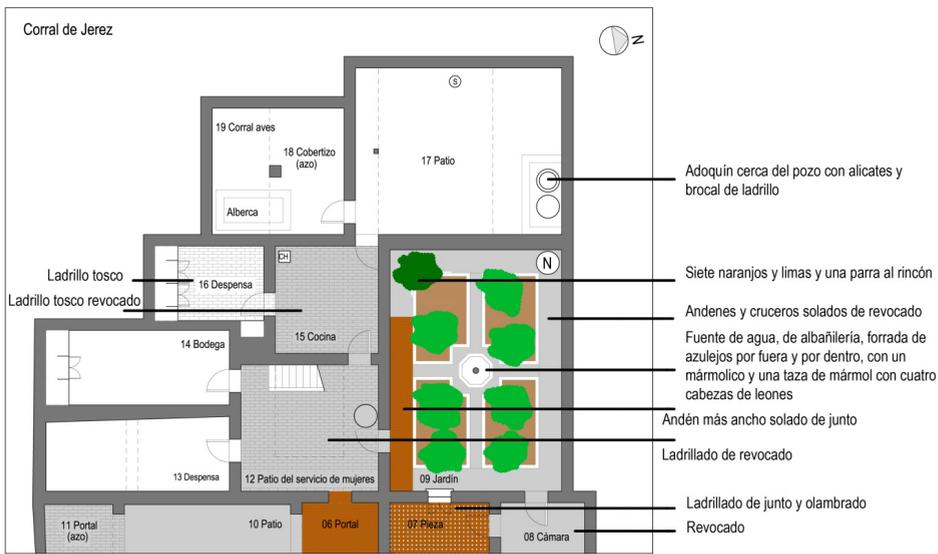


Fig. 8. Detalle de la zona posterior de la casa en Corral de Jerez, con su servicio de mujeres y su jardín [Fuente: La autora].

En la casa del Corral de Jerez encontramos un jardín renacentista que se ha denominado en el dibujo como pieza 07 (Fig. 5):

23 Como es el caso de una casa en la confluencia de Abades con Borceguinería (por su configuración y composición su jardín debió ser huerta o corral, pues no se describe que tuviera pavimento ni ornamentación alguna, y tenía dos albercas y árboles frutales). ACS, MC, II, 9163, f. 208r.

un jardín con sus andenes e crucero labrados de albañería de sus alizares por las esquinas y el andén más ancho es solado de junto las dos tercias partes y el otro que resta de rebocado y todos los otros andenes e cruceros son solados de rebocado y en medio de este jardín e cruceros esta una fuente de agua ochavada e labrada de albañería y aforrada de azulejos por de dentro e fuera e por encima e [...] tiene en medio un marmolico e una taça de mármol con cuatro cabezas de leones [...] tiene siete naranjos e limas [...] e a un rincón del esta una parra²⁴.

Los elementos arquitectónicos que definen el jardín sevillano son el crucero y los andenes. Por la nueva concepción de este espacio, era necesario darle un suelo al corral por donde pasear y estar al aire libre; es por ello que se ejecutan caminos pavimentados.

Son pocas las casas con jardines, y solo una pocas tenían tanto crucero como andenes, como el caso de la casa del Corral de Jerez. Además de ésta, se han documentado otras en la zona del barrio de Abades, como la que tenía de por vida Diego de Sadornil, con andenes y un crucero solado de junto con alizares y canales de agua guarnecidos de *mugetes* (sic). Contaba, asimismo, con una pila ochavada guarnecida con azulejos y alizares en el centro, y una pileta con alizares en una esquina del crucero, ambas forradas por dentro y por fuera²⁵.

Por último, destacan, por su colorido, el jardín y el cenador de la casa que tenía de por vida Juan Rodríguez, enfrente de las espaldas de Nuestra Señora de la Antigua (capilla de la Catedral):

[...] delante de esta pieza está un jardín con sus cruceros e ladrillado de rebocado y en el medio una pila ochavada aforrada de azulejos y en el medio de la dicha pila un mármol verde de barro y en este jardín está un pozo con un brocal verde de barro e un socadero de hierro. Tiene las tres partes de paredes sus carates labrados de albañería e solado con sus alizares por las esquinas de dentro e de fuera con su almatruche por medio de entrambos que tiene de largo ocho varas e tercia en cuadra. En este dicho jardín están tres naranjos e un limón e una parra y es encalado este dicho jardín y es pintado a la redonda con una alizar y en este jardín está un cenador sobre dos arcos e un pilar e dos demuestras ochavados de medio dentrejuto que tiene de largo ocho varas e de ancho tres varas es doblado al tamaño sobre siete vigas e alfarjías e ladrillo por tabla toscos blanqueados y enalmagrados y es encalado e pintado e un alicer a la redonda y es ladrillado de junto²⁶.

Lo que diferencia las huertas y huertos de los jardines es, fundamentalmente, su uso productivo y su superficie. La huerta, a diferencia del jardín, es muy sencilla en su configuración espacial, pues sólo posee árboles (naranjos, duraznos, parras, higueras, granados, membrillos, palmas, perales, rosales y viñas) y puntos de agua, almacenamiento y distribución de la misma (albercas, alberquillas, norias, pozos, etc.). Excepcionalmente, en la casa de los Pinelo se define la huerta con cruceros de revocado y una

24 ACS, FC, F, 9717, f. 25r, 1543.

25 En este caso entiéndase alizares como la pieza o el elemento, y no como friso o zócalo. ACS, MC, II, 9163, f. 251v.

26 ACS, FC, F, 9717, f. 48v, 1543. Para aquellos términos poco conocidos se recomienda consultar: Núñez-González, 2021: 605-686.

pila decorada con una escultura de mujer, tal vez reflejo del proceso de transformación que estaba asumiendo este espacio (Collantes de Terán Sánchez, 2018).

Soberado

Una vez que los alarifes habían concluido la visita de la planta baja, solían subir por las escaleras que arrancaban en la casapuerta, el portal o el patio a las plantas superiores donde confirmaban que el doblado de las piezas inferiores se correspondía con otras de dimensiones iguales, denominadas por ellos soberados. Su uso era indeterminado al mismo tiempo que diverso, y cuando no lo era pasaban a denominarse cámaras, recámaras o salas que se utilizaban como dormitorios o salas de estar en planta primera. El uso del soberado, en todo caso, no se concreta en los apeos. Igualmente, por los textos estudiados y por las figuras que a continuación se insertan, se puede concluir que los soberados se utilizaban como cocina, almacén, pajar y granero, así como de cámara de aire que aislaba las piezas inferiores del calor estival sevillano.

Por todo lo anterior, en la mayoría de los casos no eran descritos con detalle²⁷, y solo en algunos casos los alarifes indicaban sus suelos, como los de la casa en Escobas, que estaban revocados o tenían ladrillos de junto (Fig. 1). Otros espacios altos de la casa también estaban solados de ladrillos mazaríes o de *ajembrilla*. Sin embargo, un término que solo aparece al mencionar los soberados o piezas altas es la alcatifa.

Según se ha podido estudiar, este término tiene diferentes significados y aparece por primera vez en 1570 en el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de Las Casas²⁸. La primera definición de alcatifa, por Francisco López Tamariz, la encontramos en 1585 en el *Compendio de algunos vocablos árabigos introducidos en lengua castellana en alguna manera corruptos, de que comúnmente usamos*²⁹. López asemeja este tipo de pavimento a una alfombra o suelo que se echa en el edificio. Creemos que es lo más cercano a la realidad de aquel siglo junto con el de Vittori (1609), ya que en otros diccionarios históricos, como los de Palet (1604) u Oudin (1607), que afirman que es un tapiz de Turquía, o el Covarrubias, no ofrecen nueva información o son copias de los anteriores. Hasta 1726 con el Diccionario de Autoridades no hay referencias a este término relacionado especialmente con un pavimento³⁰. La definición que actualmente propone el DLE (2022) se refiere a la broza o relleno que, para allanar, se echa en el

27 No obstante, los soberados tenían un uso determinado cuanto mayor dimensión tuviera la casa y rango social su inquilino.

28 Sevilla: Francisco de Aguilar y Alonso Escribano. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, 2-C-21. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0>. (consulta: 17/10/2022).

29 Apéndice a Antonio de Nebrija, Diccionario de romance en latín. Granada: Antonio de Nebrija, 1585. Reproducido a partir de Madrid, Biblioteca Real, VIII / 1284. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0>. (consulta: 17/10/2022).

30 Ofrece dos definiciones. 1. Especie de tapete, o alfombra fina. Es Árabe de Catifa, que vale lo mismo según el P. Alcalá añadido el artículo Al. Lat. Tapes, etis. Ov. Hist. Chil. Fol. 127. Estaba Caupolcán sentado en un sitial cubierto de alcatifas de algodón mui finas. 2. Voz de albañilería. La broza y granzas que echan para allanar el suelo y enlosarle sobre ella o el techo para formar el tejado. Lat. Acera ex gypso, vel ex alia materia, solo sternendo, texto ve struendo.

suelo antes de enlosarlo o enladrillarlo, o sobre el techo para tejar. En investigaciones académicas recientes, Serrano Niza (2021) propone una transición de un significado a otro, afirmando que la definición original se refiere al tipo de tela y que posteriormente es llevado al campo de la arquitectura como una metáfora³¹.

En los apeos consultados se refiere a ella como alcatifa, alcatifa de cal y arena, alcatifa a plana, y, alcatifa de cal y tierra (a pisón), todos en planta alta (la mayoría soberados, salvo una recámara, una cámara, un palacio, un corredor, una azotea y una cocina). El que más se repite es el último. Por todo lo dicho anteriormente, se puede concluir que la alcatifa era un tipo de mezcla con base acuosa compuesta por cal y tierra o arena que se usaba como acabado superficial superior de las armaduras de forjado en planta alta, y que cubrían los suelos de soberados en casas humildes. Sin ser contradictorios con la definición anterior, es posible que su aparición en los apeos pueda hacer referencia al desgaste de algunos suelos, cuyo enladrillado fuera reutilizado o desmantelado dejando la cama de alcatifa vista³².

Azotea

Según se ascendía por las escaleras de la casa, los alarifes terminaban su visita en la planta más alta, ocupada en gran medida por azoteas. Éstas constituían el tipo de cubierta más común en estas viviendas junto con el tejado a un agua. Su uso puede relacionarse con las labores del hogar, como el oreo de las prendas de vestir recién lavadas y también se puede considerar como un espacio de desahogo de la casa. En algunos casos estaban parcialmente cubiertas por tejadillos o cobertizos de alfarjías y cañas que, en ocasiones, se convertían en corral de gallinas, como sucedía en la casa del Corral de Jerez.

En algunas ocasiones existía más de una azotea por casa. Además, de las casas que no poseían patio, sólo una mínima parte presenta algún tipo de azotea, de lo cual se concluye que el tipo que más se repite es el de casa con patio y con azotea sobre alguna de sus piezas (Núñez-González, 2021: 157-160).

A las azoteas se accedía mediante escaleras (de albañilería y levadizas de madera) a través de una puerta adufa o compuerta, cubiertas de tejado con sus alfarjías y caña y cerradas alrededor de acitaras de medio ladrillo.

Los suelos más comunes en las azoteas eran el revocado, la *ajembrilla* y, en menor medida el ladrillado para preservar el acabado superficial frente a los factores atmosféricos y evitar lesiones en el interior de la casa, preservando al mismo tiempo la estructura del conjunto. Por otra parte, dada su función de cobertura de la casa, recogían las aguas de lluvia que necesariamente habrían de ser evacuadas mediante varios caños a

31 Según Serrano Niza, la palabra alcatifa transitó de nombrar un tipo de textil para nombrar un tipo de suelo. Las razones de esta migración de significado o de doble significado, habría que buscarla, según esta investigadora, en la relación que pudiera existir entre el uso, textura, forma y color del tejido propiamente dicho con el del pavimento arquitectónico para que la metáfora que produce el cambio de significado llegara a buen término.

32 En varias casas donde aparece mencionada la palabra alcatifa, se hace referencia a espacios enclados de viejo, revocados de viejo o, incluso, un soberado cuyo suelo era de argamasa.

la calle o al patio. El material de los mismos no se menciona en los apeos pero imaginamos que fueran cerámicos.

La *qjembrilla* es un término poco conocido y estudiado. Solo se cita como tal en nuestras propias investigaciones (Núñez-González, 2021: 610), en un principio asociada a la voz *olambrilla*. Sin embargo, se ha podido concluir según contratos de obra de mediados del siglo XVI, que se trataba de una mezcla acuosa compuesta por cal, arena, arista y almagra en unas proporciones determinadas que servía de acabado superficial de color rojizo en suelos, frecuentemente en azoteas y soberados. Es por ello que podríamos entenderla como una especie de revocado, pero en lugar del característico color gris, su acabado era de color propio de la almagra, cuya terminación está especialmente indicada para azoteas por sus cualidades impermeabilizantes, poco porosas.

Conclusión

Los suelos de los espacios de la casa sevillana del Siglo de Oro se decoraban acorde con la relación de distancia al exterior y el uso más público o privado de las estancias. Por ese motivo, los pavimentos más elaborados solían ser los de los recibimientos, salas principales y patios y portales más cercanos a la casapuerta (Fig. 9); entendidos como espacios de representación, expresión de la riqueza o estatus de los moradores de la casa. Estas zonas de la casa eran decoradas con almatrayas de tabletas o tablillas y *olambrillas*, aportando belleza y color a las estancias.



Fig. 9. Detalle de los suelos de la planta baja en la casa en la zona de las Cruces (actual Ximénez de Encisos) [Fuente: La autora].

Sin embargo, al fondo, en el servicio de mujeres, y en las plantas altas lo más común era el revocado y la *ajembrilla*, suelos más humildes y funcionales, sobre todo en azoteas y soberados. Estos espacios no eran visitados por aquellos ajenos a la familia, y podían considerarse la zona más íntima del hogar (Fig. 10).

Por último, los apeos consultados nos ofrecen pistas del estado de conservación de los suelos, indicando si estaban en buen o mal estado, al referirse a los ladrillados con una capa de revocado sobre ellos o cuando denominan a un suelo (también a las paredes), “de viejo”. Se entiende que la mayoría de estas viviendas fueron levantadas antes de 1500 y, por tanto, muchas necesitarían de obras de mejora y adecentamiento, ya que los pavimentos de espacios contiguos no coinciden (se han solado en momentos diferentes), tenían los suelos parcheados o rellenos de mortero.

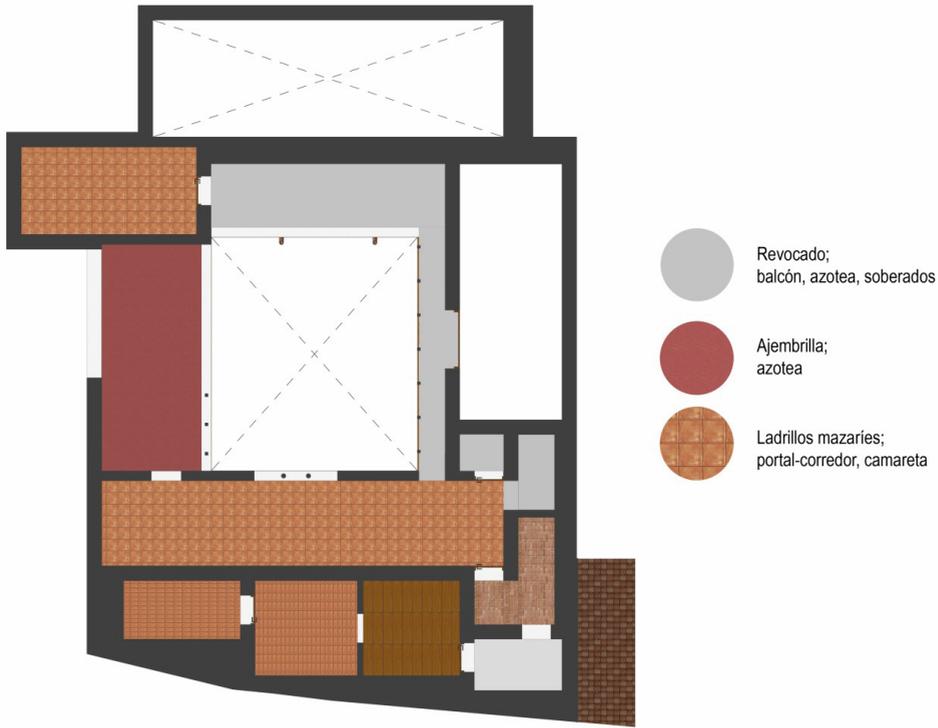


Fig. 10. Detalle de los suelos de la planta alta en la casa en la zona de las Cruces (actual Ximénez de Encisos) [Fuente: La autora].

Bibliografía

- Aranda Bernal, A. (2011). El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505. *Atrio Revista de Historia del Arte* (17), 133-172.
- Collantes de Terán Sánchez, A. (2017). La casapuerta en la vivienda sevillana en la transición de la edad media a la moderna. *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 2ª época (45), 171-182.
- Collantes de Terán Sánchez, A. (2018). El verde en sevilla: de lo privado a lo Público, del patio a la alameda. *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 2ª época (46), 171-196
- Cuartero y Huerta, B. (1950): *Historia de la cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Díez Jorge, M.^a E., Aranda Bernal, A. y Núñez-González, M. (2021). Servicio de mujeres. Espacios para trabajar y vivir en las viviendas sevillanas del siglo XVI. En Blasco

- Esquivias, B., et. al (coord. y ed.). *Las Mujeres Y Las Artes: Mecenas, Artistas, Emprendedoras, Coleccionistas* (pp. 495-532). Madrid: Abada Editores y Comunidad de Madrid.
- Díez Jorge, M^a Elena (ed.) (2019). *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV-XVI*. Granada: Comares.
- Gestoso y Pérez, J. (1885). *Antiguas curiosidades sevillanas. Estudios arqueológicos*. Sevilla: El Universal. Digitalizado por BNE. [Consultada: 16/10/2022].
- Morales Méndez, E. (1994). La nobleza sevillana, sus luchas y su arquitectura. *Laboratorio de Arte* (7), 51-80.
- Núñez-González, M. (2012). *La casa sevillana del siglo XVI en la collación de San Salvador: dibujo y estudio de tipologías*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Núñez-González, M^a. (2016). Metodología para el estudio, dibujo y localización de casas sevillanas de los siglos XVI y XVII. *Atrio, Revista de Historia del Arte* (22), 72-85.
- Núñez-González, M^a. (2018). Domestic architecture in 16th Century Seville: San Salvador. *VLC arquitectura* (5:2), 159-173.
- Núñez-González, M^a. (2019a). El agua en la casa sevillana del siglo XVI: abastecimiento, almacén y saneamiento domésticos. En *El agua en el entorno y fuera de Toledo. Épocas romana y medieval* (pp.399-415). Cuenca-Madrid: Casa de Velázquez y Universidad de Castilla-La Mancha.
- Núñez-González, M^a. (2019b). The Role of Drawing and Master Alarifes in the Study of the Sixteenth and Seventeenth Centuries Sevillian Housing from Graphical and Literary Documents. En Marcos C. (eds.) *Graphic Imprints*. Springer. Cham. doi.org/10.1007/978-3-319-93749-6_55
- Núñez-González, M^a. (2021). *Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes en la Sevilla del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Núñez-González, María (2023). La materialidad de las emociones en la arquitectura doméstica. Miedo, nostalgia y ambición entre descendientes de familias judeoconversas en la Sevilla del siglo XVI. En Díez Jorge, M^a E. (ed.): *Sentir la casa. Emociones y cultural material en los siglos XV y XVI*. Gijón: Trea.
- Paricio Ansuategui, I. (1991). *Vocabulario de arquitectura y construcción*. Barcelona: Bisagra.
- Peralta, R. (1926): *Voc palabras dudosa expresión*. Barcelona: El Constructor.
- Pleguezuelo, A. (2013): Un palacio de azulejos. *Apuntes del Alcázar de Sevilla* (14), 214-233.
- Pleguezuelo, A. (2018). Los azulejos de la Casa de Jerónimo Pinelo. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* (20), 72-80.
- Serrano Niza, D. (2021). Telas construidas o cómo las palabras referidas a tejidos se instalan en el léxico de la arquitectura. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, (21:1), 637-658.

Antonio Mateo Borrego (1660-1746): perfilando la figura de un pintor semidesconocido

Antonio Mateo Borrego (1660-1746): outlining the figure of a semi-unknown painter

ANTONIO ROMERO DORADO  0000-0002-4979-0491

aromerodorado@gmail.com

Miembro del grupo de Investigación HUM-171 "Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andaluz". Universidad de Sevilla

JOSÉ MANUEL MORENO ARANA  0000-0002-6087-6130

morenoarana@gmail.com

Miembro del grupo de Investigación HUM-171 "Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andaluz". Universidad de Sevilla

Recibido: 19 de febrero de 2022 · Revisado: 29 de septiembre de 2022 · Aceptado: 31 de octubre de 2022

Resumen

A través de documentos y de obras inéditas, el objetivo de este trabajo es dar a conocer para la Historia del Arte la figura de Antonio Mateo Borrego (1660-1746), un pintor de escuela sevillana semidesconocido, nacido en Antequera, formado en Sevilla y activo en Sanlúcar de Barrameda entre 1692 y 1742.

The aim of this paper is to make known to History of Art the figure of Antonio Mateo Borrego (1660-1746), a semi-unknown painter from the Sevillian school, born in Antequera, trained in Seville and active in Sanlúcar de Barrameda between 1692 and 1742. This study is based on unpublished documents and paintings.

Palabras clave: Pintura.

Identificadores: Antonio Mateo Borrego.

Topónimos: Sevilla; Antequera; Sanlúcar de Barrameda.

Periodo: Siglo XVII; Siglo XVIII.

Keywords: Pintura.

Identifiers: Antonio Mateo Borrego.

Place Names: Sevilla; Antequera; Sanlúcar de Barrameda.

Period: 17th century; 18th century.

Abstract

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ROMERO DORADO, A., Y MORENO ARANA, J. M. (2022). Antonio Mateo Borrego (1660-1746): perfilando la figura de un pintor semidesconocido. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 65-82.

Su vida

Hasta ahora, la información que teníamos sobre la vida y obra del pintor Antonio Borrego (1660-1746), era escasa e imprecisa, pues se le viene considerando erróneamente natural de Sanlúcar de Barrameda¹, y su identidad con frecuencia se ha confundido con la de su nieto homónimo, que ejerció el oficio de platero: Antonio Borrego del Rosal (1731-1787). Hoy, sin embargo, podemos aportar los principales datos de su trayectoria vital y un significativo *corpus* de obras de su mano².

En primer lugar, hay que señalar su nacimiento en la ciudad de Antequera, siendo bautizado con el nombre de Antonio Mateo el 30 de enero de 1660 en la iglesia colegial de Santa María la Mayor. Sus padres fueron Diego Martín Borrego, cuyo oficio desconocemos, y Catalina Margarita de Guevara. Como padrino actuó el jurado Mateo Salvador, de quien pudo derivar su segundo nombre³.

Según declaró el propio pintor en su expediente matrimonial, a la edad de nueve años Antonio Borrego salió de Antequera y se trasladó a Sevilla⁴. Por tanto, se instaló en esta última ciudad en torno a 1669. En los años siguientes debió de desarrollarse su formación artística en algún taller hispalense, aunque ignoramos quién fue su maestro.

Lo cierto es que, en 1680, con 19 años, contrajo matrimonio con la sevillana Ana María de Baeza, hija de Pedro de Baeza y María de Frías. Entre los testigos que declararon en su expediente matrimonial se encuentra un tío de la novia, Salvador Francisco de Baeza, maestro ebanista vecino de la collación del Sagrario, feligresía donde ambos contrayentes vivían desde la infancia⁵. En ella continuaron una vez casados, pues en su parroquia fue bautizado el 28 de marzo de 1685 un hijo de la pareja, llamado Blas Antonio⁶.

Hacia 1686, con 25 años -presumiblemente formado en su oficio y con su hijo de apenas un año-, Antonio Borrego y su esposa se trasladaron a Sanlúcar de Barrameda, sin duda buscando mejores perspectivas laborales, seguramente por la dura competencia profesional existente en la urbe hispalense⁷. En Sanlúcar, Borrego consiguió alcanzar la deseada estabilidad gracias a la aceptación que tuvo su trabajo, manteniéndose afincado en aquella ciudad hasta su muerte, como veremos.

1 Esta creencia deriva de la obra de Juan Pedro Velázquez-Gaztelu, que lo menciona como “Antonio Borrego, pintor y vecino de esta ciudad” (Velázquez-Gaztelu, 1995: 90). Aunque esta frase resulta ambigua, es revelador que dicho autor no incluyera a Borrego en su *Catálogo de sanluqueños ilustres* (Velázquez-Gaztelu, 1996).

2 Queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a D. Óscar Franco, por su ánimo y entusiasmo durante la realización de este estudio, así como por su ayuda desinteresada en la realización de las fotografías.

3 Archivo Municipal de Antequera, Parroquia de Santa María, Libro de bautismos nº 7, f. 3v.

4 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Fondo Arzobispal, sección Vicaría General, serie Expedientes Matrimoniales Ordinarios, legajo 2356, expediente 15.

5 AGAS, Fondo Arzobispal, sección Vicaría General, serie Expedientes Matrimoniales Ordinarios, legajo 2356, expediente 15.

6 AGAS, Fondo Catedral, sección Secretaría, serie Pruebas de sangre, legajo 7624, expediente 47, f. 5v.

7 AGAS, Fondo Arzobispal, sección Vicaría General, serie Expedientes Matrimoniales Ordinarios, legajo 285, expediente 64. Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera (AHDJF), Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda, Matrimonios, libro nº 19 (1705-1715), f. 27.

Antonio logró integrarse plenamente en la sociedad sanluqueña. Así, en 1710 era hermano mayor de la cofradía de las Ánimas, con sede en la iglesia mayor de Nuestra Señora de la O (Daza Palacios, 1999: sin paginar), pintando para el altar de dicha hermandad. Asimismo, en 1717 el cabildo municipal nombró a Borrego y a Alonso de Solís “alcaldes y veedores de pintores” (Climent Buzón, 2008: 28)⁸, lo que supuso para nuestro artista un reconocimiento explícito dentro del gremio. La buena consideración que alcanzó en Sanlúcar como pintor también queda probada por varios trabajos que realizó para la Casa de Medina Sidonia, que trataremos más adelante.

El 9 de mayo de 1735 otorgó testamento, nombrando como albaceas a su hijo Blas Antonio Borrego y a Andrés Rodríguez. Lamentablemente, la destrucción de los protocolos notariales sanluqueños en 1933 nos impide la localización de esta escritura, que podría habernos aportado más datos biográficos sobre el antequerano. En 1746 se produjo su fallecimiento, siendo enterrado el 21 de enero de ese año en la parroquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar⁹.

Su obra

Además de los datos biográficos expuestos, por fortuna, contamos con noticias documentales y bibliográficas que nos permiten conocer bastante sobre la actividad pictórica de Antonio Borrego. De igual modo, se conserva un destacado grupo de obras suyas, documentadas o firmadas¹⁰.

Su primera pintura conocida es un *Bautismo de Cristo*, conservado en la capilla bautismal de la iglesia mayor de Sanlúcar (Fig. 1), que está firmado al dorso, en el travesaño central del bastidor, donde hemos podido leer: “Año de 1692 por mano de Antonio Mateo Borrego”. Poco después, en 1694, pintó el mismo tema en uno de los muros de la capilla bautismal de la parroquia de Santa María de Lebrija, obra desaparecida tras la construcción del actual baptisterio entre 1702 y 1704 (Bellido Ahumada, 1985: 200). También hacia 1694, debió de realizar la serie de pinturas conservada en la iglesia de los Desamparados de Sanlúcar, en cuyos marcos aparece dicha fecha. Se trata de *El Beso de Judas durante el Prendimiento de Cristo* y *La presentación de Jesús al pueblo*. Estos cuadros, aunque no están firmados ni documentados, ya fueron asignados a Borrego en 1905 (José Antonio Caballero, 1905: 50), autoría con la que estamos de acuerdo por motivos estilísticos. Además, en la sacristía del mismo templo se ubica un gran lienzo con *El Milagro de la multiplicación de los panes y los peces* (Fig. 2), firmado “Ant. Borrego fecit” (Fig. 3), y un lienzo con el *Escudo de la Hermandad de la Santa Caridad de Sanlúcar*, cuyo estilo

8 Archivo Municipal de Sanlúcar de Barrameda (AMSB), Actas Capitulares, cabildo de 5 de enero de 1717.

9 AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda, Defunciones, libro 9 (años 1739-1746), f. 247.

10 Aparte de las obras firmadas o documentadas, son numerosas las pinturas conservadas en Sanlúcar de Barrameda y en su entorno que consideramos atribuibles con bastante seguridad a Antonio Borrego. Sin embargo, no las citaremos en este estudio, para no complicar la recuperación historiográfica de este artista. Por el contrario, las reservamos para un futuro trabajo de inventario fotográfico de sus obras.

encaja también con el de nuestro autor. En cambio, el cuadro de *La Huida a Egipto*, que copia una estampa que sigue a Jacob Jordaens, podría deberse a otro artista. Lo cierto es que, debido al amplio trabajo realizado para la Santa Caridad, se ha sugerido que el artista pudo pertenecer a dicha corporación (Climent Buzón, 2008: 28), aspecto que no está confirmado.



Fig. 1. *El Bautismo de Cristo*, Antonio Borrego, 1692, Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda [Fuente: Foto propia].



Fig. 2. *El Milagro de la Multiplicación de los panes y de los peces*, Antonio Borrego, Iglesia de los Desamparados, Sanlúcar [Fuente: Foto propia].



Fig. 3. *El Milagro de la Multiplicación de los panes y de los peces*, Antonio Borrego, detalle de la firma, Iglesia de los Desamparados, Sanlúcar [Fuente: Foto propia].

De unos años después, se conserva un plano de la ciudad de Sanlúcar realizado en 1699, inserto en un pleito entre los conventos de Santo Domingo y de los Mínimos con el Carmen Calzado (Rodríguez Duarte, 2008: 97)¹¹. Este detallado plano da fe de la variedad de trabajos que pudo realizar el artista y se trata de un importante testimonio del urbanismo sanluqueño de la época.

Pasando al siglo XVIII, se conoce una pintura de la *Virgen de la Caridad*, patrona de Sanlúcar, fechada en 1708 y que se conserva en una colección particular de Madrid, firmada: “*Antonius Borre[...] Año MDCCVIII*” (Cruz Isidoro, 2021: 260-261). En 1710, como ya hemos referido, Antonio Borrego era uno de los dos hermanos mayores de la cofradía de las Ánimas de la iglesia mayor (Daza Palacios, 1999: sin paginar).¹² Por entonces debió de pintar el gran lienzo que presidía el altar de la capilla de dicha hermandad, con el tema de *La Gloria y el Purgatorio* (Fig. 4). De esta obra, documentada por testimonio historiográfico antiguo (Velázquez-Gaztelu, 1995: 89), hoy solo se conserva la parte inferior del lienzo, integrada en el ático del actual retablo neoclásico que preside la capilla. Ese mismo año, en 1710, la hermandad encargó un *Ecce Homo*¹³ al escultor flamenco Pedro Rellins, lo que hace que nos preguntemos si Borrego actuó en algún momento como policromador de imágenes escultóricas, pues esta faceta no está documentada.

En cambio, sí sabemos que actuó como copista y como restaurador de obras, concretamente para la Casa de Medina Sidonia. Así, la tesorería ducal le pagaba “*469 reales de vellón que costó en el año 1711 un retrato del Duque mi Señor Don Gaspar cuando fue a la pacificación del Algarve, copiado por Antonio Borrego pintor de otro muy viejo que estaba en las Casas Palacio de Doñana*” (Varios autores, 2018: 40-43). Este retrato ha sido identificado, con buen criterio, con el conservado actualmente en el Salón de Embajadores del Palacio Ducal de Sanlúcar (Fig. 5), y creemos que el original que sirvió de modelo debió de ser

11 AHDJF. Fondo Hispalense. Sección VI. Ordinarios. Caja 288, leg. 1. Pleito entre el Convento de Santo Domingo y el de La Victoria con el Carmen Calzado.

12 El otro hermano mayor era Agustín Manuel Leal y el mayordomo Juan Caballero de la Cueva.

13 Aunque aparece como tal en los documentos, en realidad se trata de un Cristo sobre la piedra fría o de la Humildad y Paciencia, aunque una restauración reciente le ha colocado una peana de mármol, impropia de su iconografía.

De igual manera, “En 13 de septiembre de 1715 se pagaron cuarenta y cinco reales a Don Antonio Borrego Maestro pintor por el aderezo y retoque que hizo en el lienzo del Señor San Juan de Dios que está en el oratorio de las Casas Palacio de Su Excelencia”, el Duque¹⁴. Asimismo, “En 19 de septiembre de 1720 se pagaron [...] ciento y cinco reales de vellón a Don Antonio Borrego por retocar y dorar el retrato del Excelentísimo señor Don Alonso Pérez de Guzmán mi Señor, fundador del Santuario de Nuestra Señora de la Caridad y pintar el sitio donde se colocó”¹⁵. Este retrato, realizado en 1612 por Giannetti, procede del Santuario de la Caridad (Romero Dorado, 2015: 44) y se conserva hoy en el Palacio Ducal de Sanlúcar. Gracias a esta noticia, sabemos que Borrego también actuó como pintor dorador.

Tras estos trabajos para la Casa Ducal, tenemos que esperar dieciséis años para encontrar nuevas noticias sobre la labor pictórica de Borrego, aunque debemos suponer que su actividad no cesó durante ese tiempo. Así, en 1736 se le compró un lienzo de la *Divina Pastora*, para la iglesia mayor de Rota (Martínez Ramos, 2010: 439) y el 24 de enero de 1740 firmaba un lienzo que representa a *Nuestra Señora de la Portería de Ávila* para la de Sanlúcar (Fig. 6)¹⁶. Esta última pintura contiene una cartela que dice lo siguiente: “Nuestra Señora de la Portería de Ávila. Colocada en este Sagrario a devoción de D. Andrés de Ochoa, su mayordomo, comisario del santo oficio y cura de esta Iglesia Mayor Parroquial de Sanlúcar, en 24 de enero de 1740 Borrogo fecit”. La firma “Borrogo” parece una variante latinizada, italianizada o menos castiza del apellido Borrego. En cualquier caso, el estilo pictórico y la rúbrica coinciden en lo fundamental con lo que vemos en la *Multiplificación de los Panes y los Peces*, de la iglesia de los Desamparados de Sanlúcar, y en *La gloria y el purgatorio*, de la capilla de las Ánimas, de la iglesia mayor del mismo lugar.

La *Virgen de la Portería* se conserva en el centro del retablo de la capilla del Sagrario, de la iglesia mayor de Sanlúcar, donde fue colocada en la década de 1750. De su presencia presidiendo este espacio tenemos noticia de mediados del siglo XVIII, cuando Juan Pedro Velázquez-Gaztelu donó unos cristales para resguardarla (Velázquez-Gaztelu, 1995: 75). El cuadro reproduce la imagen de Nuestra Señora de la Portería de Ávila¹⁷, una pintura de la Virgen que está en la capilla de la Inmaculada Concepción del convento de San Antonio de Ávila y que en origen estuvo ubicada en la portería de dicho convento, de ahí su nombre¹⁸. El original fue realizado por el pintor Salvador Galbán y Grados, hacia 1718.

14 Archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia (AFCMS), legajo 3477, Cuentas de los Tesoreros Juan Caballero, Cabildo de Trebujena, Arca de tres Llaves, Don Juan Francisco Fernández del Valle, Don Juan de Olivera Caballero, Don Francisco Javier de Estrada y Don Manuel de Alegría desde 1715 hasta 1720. Tomo 117, s/f.

15 *Ibidem*.

16 Las dimensiones del lienzo son 171 x 110,5 cm.

17 No debe confundirse con Nuestra Señora de la Soledad de la Portería, que se venera en la Iglesia del Convento de San Francisco de Asís -hoy Parroquial-, en Las Palmas de Gran Canaria.

18 La historia de Nuestra Señora de la Portería es la siguiente. El 3 de mayo de 1718 fray Luis de San José, uno de los franciscanos del citado convento abulense, se vio sorprendido por una gran tormenta. Temiendo que el muro que lo cobijaba se viniera abajo, invocó con devoción a la Virgen, que se le apareció asegurándole que no sufriría daño alguno. Al cesar la tempestad fray Luis pidió a Salvador Galván, pintor de Ávila, que plasmara en un lienzo la imagen de la Virgen tal como la había visto, colocándose la pintura en la portería del convento, donde fue venerada por muchas personas de Ávila, ganándose el apelativo de Ntra. Sra. de la Portería. La imagen permaneció allí hasta que en 1731



Fig. 6. Nuestra Señora de la Portería de Ávila, Antonio Borrego, 1740, Iglesia Mayor de Sanlúcar [Fuente: Foto propia].

La versión sanluqueña -que con su marco dorado costó 900 reales de vellón¹⁹, no es una réplica exacta del original abulense, aunque la figura de la Virgen es considerablemente fiel al prototipo. Como aportación de Borrego, destaca el grupo de ángeles situado en la parte inferior, que portan los emblemas de algunas de las letanías laurentanas. Uno de los angelotes amenaza a la serpiente que muerde la manzana, con una lanza en la que se enrolla una filacteria que dice “IPSA CONTERET CAPUT TUUM” (Ella aplastará tu cabeza), tomada de la profecía del Génesis 3, 15. La composición de este

se trasladó a una nueva capilla construida ex profeso para albergarla, extendiéndose considerablemente la devoción fuera de Ávila a lo largo del siglo XVIII. Véase Pedro de la Asunción (1739) y Sánchez Fuertes (1997).

19 AFCMS, legajo 4223, Libro de cuentas del año de 1727 hasta marzo año de 1769. Cofradía del Santísimo Sacramento, fol. 82 y vº.

grupo de figuras coincide con el que vemos a los pies de otra *Inmaculada Concepción* que está en la iglesia del convento de Regina Coeli de Sanlúcar (Fig. 7), que aquí atribuimos a Borrego junto a la idéntica conservada en la parroquial de la *Inmaculada* de Castilleja de la Cuesta, al parecer procedente de Olivares y que erróneamente se ha atribuido a Juan de Roelas (Prieto Gordillo, 2002: 97-98).



Fig. 7. *Inmaculada Concepción*, aquí atribuida a Antonio Borrego, Iglesia del Convento de Regina Coeli, Sanlúcar [Fuente: Foto propia].

El último trabajo de Borrego que conocemos documentalmente data de 1742 y se trata de “dos Milagros de la [Virgen de la] Caridad”²⁰, realizados cuando contaba con la avanzada edad de 82 años, apenas cuatro años antes de morir, lo que nos indica que el artista se mantuvo activo hasta el final de su vida.

Además de las citadas, tenemos noticia de otras pinturas de Antonio Borrego, como *La Dormición de la Virgen*, conservada en la casa de retiro de Pozoalbero, en Jerez de la Frontera (Fig. 8), que aparece firmada bajo la fórmula “Antonio Borrego”, acompañada por una fecha que no hemos podido leer, debido a la suciedad.



Fig. 8. *La dormición de la Virgen*, Antonio Borrego, Casa de retiro de Pozoalbero, Jerez de la Frontera [Fuente: Foto propia].

20 AFCMS, legajo 3651, Gastos extraordinarios de la casa. Año de 1742. Tomo 14. AFCMS, legajo 3651. Gastos extraordinarios de la casa. Año de 1742. Tomo 14. 22 de octubre de 1742. “En dicho día pagué al pintor Borrego treinta reales por los dos milagros de Nuestra Señora de la Caridad en Don Bartolomé González y el platero francés”.

Del mismo modo, en el inventario *post mortem* de Joaquín de Villegas, cuñado de Antonio Borrego del Rosal -nieto del pintor-, se consignan varias obras de “Borrego”, que identificamos con nuestro artista, que son la *Encarnación de la Virgen*, la *Virgen de Belén*, *San Felipe Neri* y un *Retrato de Domingo González de Carranza* (Climent Buzón, 2008: 270-271)²¹.

Su estilo

El pequeño conjunto de pinturas que aportamos en este trabajo, no nos permite hacer un análisis demasiado extenso del estilo pictórico de Antonio Borrego. No obstante, podemos hacer algunas consideraciones generales, que podrán ampliarse cuando publiquemos el abundante elenco de obras que consideramos atribuibles al antequerano.

De este modo, se observa con claridad que, tanto en *El Bautismo de Cristo* como en *El Milagro de los Panes y de los Peces*, se inspiran en el arte de Bartolomé Esteban Murillo. El primero de ellos está basado en el cuadro del mismo tema que Murillo pintó para la Santa Caridad de Sevilla, mientras que el segundo no sigue literalmente al sevillano pero está muy próximo a sus conocidas composiciones del *Bautismo*, para la catedral de Sevilla y el convento de San Leandro.

Con todo, es evidente que Antonio Borrego ni siquiera se acerca a las capacidades técnicas del sevillano, pero no lo es menos que su producción está dentro de su escuela, entendida como la ancha y dilatada estela que su arte dejó entre los pintores sevillanos de finales del siglo XVII y del XVIII. Si bien, a falta de documentos, desconocemos quién fue su maestro y sería arriesgado aventurarse en ese terreno.

Lo cierto es que en las obras de Antonio Borrego se observan las capacidades de un artista discreto, que en ocasiones revela errores de dibujo -como miembros superiores demasiado alargados-, figuras mal encajadas en la composición y una manifiesta dureza en la ejecución. Sus rostros resultan o muy duros o ingenuos, estereotipados y poco modelados, como también ocurre con sus manos. Además, se advierte el uso de fuentes grabadas, como en *El Beso de Judas y el Prendimiento de Cristo*, según estampa que sigue a Maerten de Vos, o en *La presentación de Jesús al pueblo*, que recuerda vagamente a la estampa que sigue a Bolswert.

Su familia en Sanlúcar

Desde el punto de vista familiar, el aparente primogénito de nuestro artista, llamado Blas Antonio Borrego, casó en 1706 con la sanluqueña Nicolasa María del Rosal²². Blas Antonio, que había nacido en Sevilla, no ejerció el oficio paterno sino que fue platero,

21 Domingo González de Carranza era capitán y falleció ahogado viniendo de piloto mayor, como lo era de las flotas de S.M. de Nueva España, a cuyo mando venía don Juan de Ubilla. Climent Buzón, 2008: 271.

22 AGAS, Fondo Arzobispal, sección Vicaría General, serie Expedientes Matrimoniales Ordinarios, legajo 285, expediente 64. AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda, Matrimonios, libro nº 19 (1705-1715), f. 27.

estando documentada su actividad desde 1707 hasta 1752, siendo nombrado en el primero de esos años “alcalde veedor de plateros” de Sanlúcar (Garrido Neva, 2016: 26, 327-328). El hijo de ambos, Antonio Borrego del Rosal (1731-1787), también fue platero, como su padre²³, casó en 1758 con María Josefa Villegas y en 1781 fue nombrado síndico personero del común y procurador mayor de la ciudad (Climent Buzón, 2008: 271). Su hermana, Antonia María Borrego del Rosal, casó con Francisco Salvador José Colom, quienes tuvieron a Rafael Colom Borrego, que llegó a ser Arcipreste de Sanlúcar. Todos estos datos nos hablan de la integración de nuestro pintor en su ciudad de acogida, así como de la naturalización y promoción social de su familia en dicho contexto geográfico.

Además del platero Blas Antonio, parece que el pintor tuvo otro hijo, llamado Francisco Bruno Borrego Pérez de Baeza, que como su padre se dedicó al arte de la pintura. De este modo, sabemos que en 1714, con motivo de la muerte del XI duque de Medina Sidonia, en el santuario de la Caridad de Sanlúcar, se levantó un túmulo funerario pintado por Francisco Bruno (Cruz Isidoro, 1997: 97). De igual manera, se ha documentado que en 1730 el convento de clarisas de Regina Coeli del mismo municipio, concertó con él la realización de un retablo pictórico en el testero del altar mayor del templo, obra que se conserva oculta tras un retablo de madera dorada posterior (Rodríguez Duarte, 2019: 256-258). Asimismo, parece que Francisco Bruno Borrego pintó un retablo para el altar mayor del monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María²⁴, obra desaparecida que pudo ser similar al retablo fingido del convento sanluqueño.

En el retablo pintado del convento de Regina, se aprecia el enorme débito estilístico que el arte de Francisco Bruno tiene con el de su padre, con quien debió formarse como pintor, hasta el punto de que las creaciones de padre e hijo podrán pasar como obras de una misma mano. Si el arte de Francisco bebe directamente del de su padre, queda en el aire la incógnita de qué relación de maestría o influencia pudo ejercer Antonio Borrego sobre los pintores sanluqueños de la segunda mitad del siglo XVIII, como Salvador Rosillo, Diego López Rosales y Diego de Molina²⁵. De la misma manera, la obra mural perdida de Lebrija, la Divina Pastora que pinta para Rota, no localizada, y la presencia de pinturas suyas en Jerez y en Castilleja, revela que recibió encargos desde fuera de Sanlúcar.

23 (Garrido Neva, 2016:327) Garrido Neva, 2016: 327. Según Climent (2008:270), nació en la calle de los Bretones. En las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada, Antonio Borrego del Rosal aparece como “oficial del arte de la platería, soltero, sin familia”, hijo de Blas Antonio Borrego, maestro del arte de la platería. Campos Delgado y Camarero Bullón, 1995: 398. No obstante, en 1758 casó con María Josefa Villegas. El acta del matrimonio está en el AHDJF, Fondo Hispalenses, Matrimonios apostólicos; caja 5, nº 295. (Climent, 2008: 370).

24 Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA), número 56, 21/03/2011, p. 38. Resolución de 23 de febrero de 2011, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se incoa el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento, del Monasterio de Santa María de la Victoria, en El Puerto de Santa María (Cádiz).

25 Para Rosillo, véase Moreno Arana (2010): 141-143. López Rosales y Molina aparecen mencionados en las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada. Campos Delgado y Camarero Bullón, 1995: 396.

Conclusiones

Por todo lo anterior, podemos concluir que Antonio Borrego -nacido en Antequera, formado en Sevilla y asentado en Sanlúcar-, ocupó un lugar preferente en el contexto social y artístico sanluqueño de su tiempo, siendo muy querido por la clientela local. Por ello, a pesar de sus manifiestas limitaciones técnicas y creativas, debió de gozar de cierto prestigio, lo que le llevaría a trabajar para otros municipios cercanos, extendiendo por la comarca los modelos de prestigio del arte hispalense, especialmente los de Murillo. Asimismo, se convirtió en cabeza de un linaje de artistas que alcanzaron un notorio ascenso social. Por ello, consideramos que este trabajo supone un novedoso aporte al conocimiento del panorama pictórico del Barroco andaluz, a través de una de sus figuras secundarias, abriendo una línea de investigación que pronto dará nuevos frutos.

Apéndice documental

Documento nº 1: Partida bautismal de Antonio Borrego (1660).

Archivo Municipal de Antequera, Parroquia de Santa María, Libro de bautismos nº 7, f. 3v.

En la Ciudad de Antequera en treinta dias de el mes de Enero de mil y Seicientos y Sesenta Años Yo el licenciado Alonso de Lima Moriano Cura de la Santa Yglesia Colegial de esta Ciudad Baptice A Antonio, Matheo hijo de Diego Martin BoRego y de Doña Cathalina Margarita su mujer fue su padrino el jurado Matheo Salvador A el qual adverti su oBligacion y parentesco espiritual en Fee, de lo qual lo firme fecho ut supra.

Ldo Alonso de Lima Moriano (rubricado).

Documento nº 2: Expediente matrimonial de Antonio Borrego (1680).

Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Arzobispal, sección Vicaría General, serie Expedientes Matrimoniales Ordinarios, legajo 2356, expediente 15.

En la ciudad de Sevilla en dies y ocho de junio de mil y seis sientos y ochenta años fue recibido juramento en forma del derecho y habiendo jurado dixo que se llama Antonio Mateo Borrego y que es hijo de Don Martin Borrego y de Doña Catalina Margarita de Guevara y que es natural de la ciudad de Antequera obispado de Malaga donde nacio y se crio hasta la hedad de nueve años que salio de ella y se bino a esta Ciudad de Sevilla ... ni tiene impedimento para se casar con Doña Ana Maria de Baeza ... y esto es la verdad so cargo de juramento y que es de hedad de dies y nuebe años y lo firmo.

Antonio Mateo Borrego (rubricado) / Antonio Baupstista Lopez notario (rubricado).

E luego fue recibido juramento en forma del derecho y habiendo jurado dixo que se llama Doña Ana Maria de Baeza y que es hija de Pedro de Baeza y de Doña Maria de Frias y que es natural de esta ciudad ... y esto es la verdad so cargo de juramento y que es de hedad de veinte seis años y no firmo por no saber.

Antonio Bautista Lopez notario (rubricado).

E luego las partes para su ynformacion presentaron por testigo a Salvador Francisco de Baeza y ser maestro de ebanista vecino de esta ciudad en la collacion del Sagrario en calle de piñones de qual fue recibido juramento en forma y haviendo jurado dixo que conoce a Antonio Mateo Borrego y a Doña Ana Maria de Baeza sobrina de este testigo que a el de nueve años a esta parte y a ella desde que nacio y entre ambos en esta ciudad y collacion del Sagrario ... y esto es la verdad so cargo de su juramento y que es de edad de cinquenta y seis años y lo firmo.

Salvador Francisco de Vaeça (rubricado) / Antonio Bautista Lopez notario (rubricado).

E luego la parte para su ynformacion presento por testigo a Diego de ¿Rosas? y ser maestro de fuegos de esta santa Yglesia y vecino de esta ciudad en la collacion desta Santa Yglesia en la puerta de la alcoseña de Losada del qual fue recibido juramento en forma y haviendo jurado dixo que conoce a Doña Ana Maria de Baeza que desde que la suso dicha nacio en esta ciudad y collacion del Sagrario ... y esto es la verdad so cargo del juramento y que es de edad de quarenta y nueve años y lo firmo.

Diego de ¿Roa? (rubricado) / Antonio Bautista Lopez notario (rubricado).

E luego la parte presentó por testigo a Juan Ramírez y ser oficial de barbero en la carpintería collación de San Salvador del qual fue recibido juramento en forma haviendo jurado dixo que conoce a Antonio Borrego ... de nueve años a esta parte en esta ciudad sin haberle visto hacer ausencia parroquiano de el Sagrario y esto es la verdad so cargo del juramento y que es de edad de veinte y un años y lo firmo.

Juan Ramírez (rubricado) / Antonio Bautista Lopez notario (rubricado).

Documento nº 3: Partida bautismal de Blas Antonio Borrego (1685).

Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Catedral, sección Secretaría, serie Pruebas de sangre, legajo 7624, expediente 47, f. 5v.

En miercoles veinte y ocho de Marzo de mil seiscientos y ochenta y cinco años, yo el Doctor Don Alonso Garcia Valladares cura del Sagrario de la Santa Yglesia Metropolitana de Sevilla, Baptize a Blas Antonio hijo de Antonio Matheo Borrego y de Ana Maria de Baeza su mujer, fue su padrino Don Juan Lopez de Gomarra vecino de esta collacion, fecho ut supra = Doctor Don Alonso Garcia Valladares.

Documento nº 4: Expediente matrimonial de Blas Antonio Borrego (1706).

Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Arzobispal, sección Vicaría General, serie Expedientes Matrimoniales Ordinarios, legajo 285, expediente 64.

Pedimento

En la ciudad de Sanlucar de Barrameda, en veinte i seis dias de septiembre de mil i setecientos i seis años, ante su merced Lizenciado Don Antonio Gadea vicario desta ciudad, por ante el presente notario, Blas Antonio Borrego vecino de ella dixo, que siendo Dios Nuestro Señor servido, quiere contraer matrimonio en faz de nuestra Santa Iglesia con Doña Nicolosa del Rosal hija de

Juan del Rosal i de Doña Agustina de la Paz natural i vecina desta ciudad i para que conste de su libertad pidio se le reciva su declaracion e informacion, justicia etc ...

Declaracion

En la dicha ciudad de Salucar de Barrameda en el dicho dia, su merced dicho Vicario, por ante el presente notario, recivio juramento segun forma de derecho del dicho contraynte, i so cargo de el prometio decir verdad; preguntado = Dixo qu se llama Blas Antonio Borrego, i es hijo de Antonio Matheo Borrego, i de Doña Ana Maria Baeza natural de la ciudad de Sevilla, de donde sus padres le traxeron a esta ciudad, de edad de un año, i en ella ha vivido hasta oy ... y que todo lo que lleba dicho es la verdad so cargo del juramento fecho i es de edad de veinte y un año, i lo firmo, y su merced.

Gadea (rubricado) / Blas Antonio Borrego (rubricado) / Geronimo Logerot y Soto notario (rubricado).

Testigo

En la dicha ciudad de Salucar de Barrameda en el dicho dia, para su informacion el contrayente presento por testigo a Geronimo Rodriguez mercader de vareado vecino de esta dicha ciudad, en la calle de Bretones ... Dixo que conoce al dicho Blas Antonio Borrego, desde que sus padres le traxeron a esta ciudad siendo aun de el pecho ... lo que lleva dicho es la verdad so cargo del juramento fecho i es de edad de quarenta i ocho años, i lo firmo, i su merced.

Gadea (rubricado) / Geronimo Rodrigues (rubricado) / Geronimo Logerot y Soto notario (rubricado).

Testigo

En la dicha ciudad en el dicho dia, para la dicha informacion el contrayente presento por testigo a Pedro Garçon maestro platero vecino desta dicha ciudad, en la calle de Bretones ... Dixo que conoce al dicho Blas Antonio Borrego desde que nacio i en esta ciudad desde que sus padres le traxeron siendo del pecho ... yi que todo lo que lleba dicho es la verdad so cargo del juramento fecho i que es de edad de quarenta i dos años, i lo firmara, y su merced.

Gadea (rubricado) / Pedro Garson Ponce de Leon (rubricado) / Geronimo Logerot y Soto notario (rubricado).

Documento nº 5: Partida matrimonial de Blas Antonio Borrego (1706).

Archivo Histórico Diocesano del Obispado de Asidonia-Jerez, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda, Matrimonios, libro nº 19 (1705-1715), f. 27.

En la ciudad de Sanlúcar de Barrameda en diez de octubre de mil setecientos y seis años yo Don Antonio González de Miranda cura teniente en la Iglesia Mayor Parroquial de dicha ciudad con mandamiento del señor juez de la Iglesia de Sevilla dado en ella en primero de este presente mes ante Jerónimo Baptista notario habiendo precedido dos amonestaciones dispensada la tercera y no resultado canónico impedimento según el sagrado concilio de Trento confesándose los contrayentes y sabiendo la doctrina cristiana, desposé por palabras de presente que hicieron verdadero matrimonio a Blas Antonio Borrego natural de Sevilla hijo de Antonio Matheo Borrego y

de Doña Ana María Baeza con Doña Nicolasa del Rosal hija de Juan del Rosal y de Doña Agustina de la Paz natural de esta ciudad y ambos vecinos de ella fueron testigos don Juan de Sarabia, Juan Caballero y Juan Pérez vecinos de esta ciudad en fe de lo cual lo firmé ut supra. Antonio González de Miranda.

Al margen: Contenidos en este capítulo recibieron las bendiciones nupciales con licencia del señor juez de la Santa Iglesia de Sevilla en el Sagrario de la dicha santa iglesia en mes de mayo de setecientos y siete años como constó de certificación dada por el doctor don Antonio de León cura y para que conste lo firmé.

Ochoa cura (rubricado).

Documento nº 6: Partida de defunción de Antonio Borrego (1746).

Archivo Histórico Diocesano del Obispado de Asidonia-Jerez, Fondo Parroquial, Párrquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda, Defunciones, libro 9 (años 1739-1746), f. 247.

En veinte y uno de enero de mil setecientos treinta y seis años se enterró en la Parroquia desta Ciudad de Sanlúcar de Barrameda Don Antonio Borrego y otorgo su testamento en nuebe de Mayo de mil setecientos treinta y cinco años, y nombro por sus alvaceas a Don Blas Borrego su hijo y a Don Andrés Rodríguez, le administro los santos sacramentos y lo firme ut supra.

Juan Ignacio Caballero cura (rubricado).

Documento nº 7: Partida bautismal de Antonia Felipa Josefa Borrego (1722).

Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Catedral, sección Secretaría, serie Pruebas de sangre, legajo 7624, expediente 47, f. 22v-23.

En jueves catorce de Mayo de mil setecientos y veinte y dos años, yo Don Andrés de Ochoa cura en la Yglesia Mayor Parroquial de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda, Baptize a Antonia Felipa Josefa, que nació a primero de este mes, hija de Blas Antonio Borrego y de Doña Nicolasa Maria del Rosal, fue su padrino Don Cristoval Berelen, Rexidor Perpetuo de esta ciudad, advertile el parentesco espiritual y lo firme ut supra = Andrés de Ochoa.

(libro 56, f. 83v).

Documento nº 8: Partida bautismal de Nicolasa María del Rosal (1691).

Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Catedral, sección Secretaría, serie Pruebas de sangre, legajo 7624, expediente 47, f. 23.

En miercoles dies y seis de Mayo de mil seiscientos y noventa y un años, yo Antonio Brabo cura en la Yglesia Mayor Parroquial de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda, Baptize a Nicolasa María, hija de Juan del Rosal y de su lexitima muger Agustina de la Paz, que nació a seis del presente mes = fue su padrino Simon de Luzena, a quien adverti el parentesco espiritual y lo firme ut supra = Antonio Brabo.

(libro 48, f. 186).

Bibliografía

- Bellido Ahumada, J. (1985). *La patria de Nebrija*. Sevilla: M^a del Carmen Bellido.
- Caballero, J. A. (1905). *Guía de Sanlúcar de Barrameda*. Jerez: Tipografía del Guadalete.
- Campos Delgado, J. y Camarero Bullón, C. (1995). *Sanlúcar de Barrameda 1752: según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*. Madrid: Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria.
- Climent Buzón, N. (2008). *Historia social de Sanlúcar de Barrameda, En busca de nuestro pasado. Tomo 3: Cual lapa aferrada al Antiguo Régimen (1700-1759)*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.
- Cruz Isidoro, F. (1997). *El Santuario de Nuestra Señora de La Caridad de Sanlúcar de Barrameda*. Córdoba: CajaSur.
- Cruz Isidoro, F. (2021). Devoción y arte: sobre la iconografía de la Virgen de la Caridad, patrona de Sanlúcar de Barrameda y del estado y Casa ducal de Medina Sidonia. En F. Cruz Isidoro (ed.). *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. HUM 171. Nuevos aportes 2021* (pp.251-269). Sevilla: Universidad.
- Daza Palacios, S. (1999). La antigua cofradía de las Ánimas, Pedro Rellings y su Ecce-Homo. *Revista Sanlúcar de Barrameda* (35), s.p.
- De la Asunción, P. (1739). *La Milagrosísima imagen Nuestra Señora de la Portería*. Madrid: Alonso Balvas.
- Garrido Neva, R. (2016). *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda de los siglos XVI-XIX* [tesis doctoral inédita]. Sevilla: Universidad.
- Lamas Delgado, E. y Romero Dorado, A. (2018). El pintor florentino Francisco Ginete (ca. 1575-1647): un artista cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía. *Libros de la Corte* (16), 86-108.
- Martínez Ramos, J. A. (2010). *Primera parte de los annales eclesiásticos y seculares de la villa de Rota (1251-1740)*. Rota: Ayuntamiento.
- Moreno Arana, J. M. (2010). *La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Universidad.
- Prieto Gordillo, J. (2002). Documentadas nuevas obras de Juan de Roelas. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (39), 96-100.
- Rodríguez Duarte, M.^a del C. (2008). Sobre el urbanismo sanluqueño según un plano del siglo XVII. *Revista Sanlúcar de Barrameda* (44), 89-103.
- Rodríguez Duarte, M.^a del C. (2019). *Las clarisas de Regina Coeli. 500 años de presencia en Sanlúcar de Barrameda (1519-2019)*. Sanlúcar de Barrameda: Comunidad de Clarisas.
- Romero Dorado, A. (2015). Fuegos artificiales en Doñana para Felipe IV y Olivares: Guzmán el Bueno y la sierpe de Fez. En torno al ideal ético y el repertorio estético de la Casa de Medina Sidonia. *Cartare* (5), 31-64.

- Sánchez Fuertes, C. (1997). *El convento de San Antonio de Ávila y su capilla de Nuestra Señora de la Portería*. Ávila: Convento de San Antonio de Frailes Menores Franciscanos.
- Varios Autores. (2018). *Catálogo de la Colección de Bienes Muebles*. Fundación Casa Medina Sidonia. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Velázquez-Gaztelu, J. P. (1995). *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda. 1758*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.
- Velázquez-Gaztelu, J. P. (1996). *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. 1760*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.

Aproximación a la fundación y expulsión de los jesuitas de la casa-residencia de San Francisco Javier en Loja (Granada). El inventario de pinturas de 1767

Approach to the foundation and expulsion of the Jesuits from the house-residence of San Francisco Javier in Loja (Granada). The inventory of paintings of 1767

ANTONIO MARTÍN PRADAS  0000-0002-3484-5531

amartinpradas@hotmail.com

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Recibido: 19 de mayo de 2022 · Revisado: 14 de noviembre de 2022 · Aceptado: 19 de noviembre de 2022

Resumen

Tras la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, Carlos III y su consejo planificaron un sistema de inventarios de todo tipo de bienes inmuebles y muebles, urbanos y rurales. En general, los inventarios aportan gran información para los investigadores y muestran la importancia que tenía cada colegio. En cuanto a las pinturas pasaron a ser propiedad de la corona, algunas fueron vendidas, otras trasladadas a la universidad, palacio arzobispal, o alguna parroquia o convento local y, en menor medida, las de pintores reconocidos y valorados, pasaron a engrosar los fondos de las academias reales y museos. Su importancia radica en que nos acercan al programa iconográfico que se desplegaba en su iglesia y resto del colegio. En el presente artículo nos vamos a centrar en el que se realizó de las dependencias de la casa-residencia de San Francisco Javier de la ciudad de Loja (Granada).

Palabras clave: Bienes muebles; Colegio de San Francisco Javier; Compañía de Jesús; inventarios.

Topónimos: Loja (Granada).

Periodo: Siglo XVIII.

Abstract

After the expulsion of la Compañía de Jesús in 1767, Carlos III and his council planned a system of inventories of all types of immovable and movable property, urban and rural. In general, inventories provide great information for researchers and show the importance of each school. As for the paintings, they became the property of the crown, some were sold, others transferred to the university, the archiepiscopal palace, or a local parish or convent and, to a lesser extent, those of recognized and valued painters, began to swell the funds from the royal academies and museums. Its importance lies in the fact that they bring us closer to the iconographic program that was deployed in its church and the rest of the school. With this article we intend to provide new information on the origin and foundation of the house-residence of San Francisco Javier in the city of Loja (Granada), as well as the set of paintings that it conserved at the time of the expulsion.

Keywords: Movable propeerty; Schhol of San Francisco Javier; Company of Jesus; Inventories.

Place Names: Loja (Granada).

Period: 18th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

MARTÍN PRADAS, A. (2022). Aproximación a la fundación y expulsión de los jesuitas de la casa-residencia de San Francisco Javier en Loja (Granada). El inventario de pinturas de 1767. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 83-98.

La fundación de los jesuitas en Loja

El colegio de San Francisco Javier de Loja, se encuentra dentro de las fundaciones más tardías que realizó la Compañía de Jesús en Andalucía. Hemos de aclarar que en la escasa documentación existente sobre este asentamiento nunca se le llega a nombrar como colegio, sino como casa-residencia o residencia, por lo que la fundación definitiva no llegó a hacerse realidad.

El padre Astrain, en su *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, concretamente en el capítulo dedicado a “Incremento de la Compañía en España desde 1705 hasta 1758”, hace referencia a que durante este periodo de tiempo, muchas localidades les solicitaban la creación de un colegio en su población así

Los domicilios empezados en esta época, excepto uno, fueron todos secundarios, y algunos pudieran llamarse imperceptibles. En todas partes nos pedían colegios, pero era tan grande la pobreza general de la nación en aquellos tiempos y las fortunas de los particulares no llegaban ni de lejos... era muy raro que a la primera nos ofrecieran el caudal necesario para fundar un colegio en toda regla....

Ante esta situación la Compañía se adaptaba a las circunstancias, de esta forma abría establecimientos denominados casas, residencias e incluso administración, como también se le denominó al caso de esta ciudad (Lozano, s/a: s/f). Una vez acomodados en la localidad y ante la observancia del fruto que aportaban a los ciudadanos, aparecían nuevos bienhechores y donaciones particulares que ayudaban a aumentar la fundación y en ocasiones a elevarla al rango de colegio. Esta suerte es la que corrió el establecimiento en Loja. Al principio fue denominada como residencia, dirigida por un hermano coadjutor jesuita establecido en la localidad para llevar la administración de algunos bienes del colegio de Granada (Astrain, 1925:33-34).

Como bien anota Astrain, por regla general, la Compañía era llamada para fundar un colegio en sus localidades por bienhechores, nobleza adinerada, clérigos, etc., siendo en muchos casos atraída por los propios concejos de las villas y ciudades, como sucedió en Loja.

Tras la fundación del colegio de San Pablo de Granada, es lógico que los padres hiciesen una serie de misiones a aquellas localidades que quedaban dentro del radio de acción de la ciudad. En 1556, el padre Basilio llevó a cabo la primera misión destinada a las ciudades de Loja y Alhama de Granada (Córdoba, 2005:46), donde se dedicaron a predicar y confesar a los ciudadanos. La estancia del padre Basilio la confirma el padre Martín de Roa, quien indica que fue a instancias del arzobispo de Granada. Esta primera visita ayudó a crear conciencia en los ciudadanos, enraizando la afición a la Compañía de Jesús. Una vez finalizada esta estancia este padre se trasladó a Alhama de Granada (Roa, 2005:120). Creemos que debido a su cercanía con la ciudades de Granada, Málaga y Antequera, debieron llevarse a cabo más misiones periódicas en Loja, lo que fue

abonando la idea de crear un colegio en la localidad por parte del concejo y algunos particulares (Martínez, 2021: 56).

Las primeras referencias para fundar un colegio de la Compañía de Jesús en la ciudad de Loja se remontan al cabildo celebrado en 27 de noviembre de 1703. En esta sesión el Alcalde mayor, propuso la conveniencia de fundar un colegio de los jesuitas en esta localidad, indicando que sería de provecho para la educación y enseñanza de los ciudadanos. Para la fundación propuso aplicar la hacienda que dejó en su testamento el licenciado y presbítero don Bartolomé Ruiz de Trasierra, para crear un colegio seminario al servicio de la iglesia mayor de esta ciudad. Con miras a hacer posible la fundación jesuítica solicitó que el colegio seminario fuese cambiado por el de padres de la Compañía, consiguiendo así dos objetivos, por un lado elevar el número de ministros de la iglesia y por otro educadores para la población. La ciudad aceptó la propuesta y acordó informar al arzobispo, de Granada, de llevar a cabo un cambio en la fundación¹. Las fuentes documentales delatan la negativa del arzobispo, al menos en un principio, como veremos más adelante.

Antes de continuar hemos de hablar del referido seminario y el porqué de su creación. En 1501 el arzobispo de Sevilla, Diego Hurtado de Mendoza, erigió una iglesia mayor en Loja que contaba con diez beneficiados. Éstos debían asistir al resto de parroquias de la localidad y a las de otros municipios cercanos. Pero esto solo fue en teoría, ya que los beneficiados solo celebraban misas y oficios en la parroquia, como si se tratase de una catedral. Ante esta situación don Bartolomé Ruiz de Trasierra, licenciado, presbítero, comisario del santo oficio en Loja y su distrito y beneficiado, dejó en su testamento, fechado el 15 de agosto de 1674, todos sus bienes a una obra pía con la finalidad de que se fundase “*un colegio o seminario de doce niños, que como acólitos, sirvan a esta iglesia mayor de Loja, viviendo juntos en casa, la más cercana que se hallare a la iglesia, que sea apropiada, y haya de tener por patronos a los señores vicario y beneficiados de la dicha ciudad...*” (López, 1996: 262). Esta fundación se fue retrasando en el tiempo, no sin problemas con los administradores de sus bienes, llegando incluso a intervenir el arzobispo de Granada. Lo cierto es que no fue erigido hasta el 9 de noviembre de 1711 con el nombre de colegio seminario de San Bartolomé. Esta dilación en el tiempo es lo que llevó, en 1703, al alcalde mayor de Loja a solicitar que el colegio de los jesuitas se fundase con los bienes que dejó para este seminario don Bartolomé Ruiz de Trasierra.

No será hasta el cabildo del 12 de diciembre de 1729, cuando se vuelva a incidir sobre la necesidad de fundar un colegio jesuita en la localidad. El alcalde mayor aprovechando la visita del arzobispo de Granada, expuso la infelicidad que padece la ciudad en la crianza y educación de la población, por no contar con maestros en las primeras letras. Para solventar esta carencia propuso solicitar ayuda al arzobispo, nombrando comisario al jurado don Francisco Morales acompañado de los regidores don Andrés de Cantos

1 Archivo Municipal de Loja (AMLoja). Actas de Cabildo, libro nº 66. Cabildo 27 de noviembre de 1703.

y don Pedro González, encargados de trasladarse a Granada para hacer la consulta y solicitar su ayuda económica².

Cinco días más tarde, se llevó a cabo un cabildo extraordinario para informar sobre la consulta realizada al arzobispo. A este cabildo asistieron don Isidoro Ortiz de Gámez y don José López del Puerto, beneficiados y comisarios nombrados por el cabildo eclesiástico, quienes informaron que estaban conforme con la creación de un colegio de la Compañía de Jesús en la ciudad, animando al cabildo en tal decisión. Además, el cabildo eclesiástico cedía lo que sobraba de los gastos de mantenimiento de la renta total del colegio de San Bartolomé. Acto seguido se puso en votación, negándose a esta fundación las tres comunidades de religiosos que había asentadas en la localidad, indicando el regidor don Gaspar Fernández, que en la ciudad había 1.500 vecinos y no se podían mantener tantos religiosos. Además contaban con maestros particulares para primeras letras, y Filosofía se enseña en los conventos locales, faltando por administrarse la de Teología que se debía impartir en el de Santa Cruz, ya que fue fundado con esa condición. De forma paralela, para reafirmar su oposición expuso que, *en 250 años han sido suficientes los tres conventos para la instrucción del pueblo y para que en él hayan florecido innumerables sujetos en literatura, sin que para ello hay hecho falta la Compañía de Jesús, y que todos los males que hay de mala crianza, no se debe a la falta de educación y ejemplo de padres cristianos, ni falta de instrucción de los religiosos, pues también los hay en las ciudades donde está instalada la Compañía*. Por último propone que se informe a los conventos para que den su opinión y posicionándose en que no se llevase a cabo la fundación. Por otro lado don Gregorio Garcés, se mostraba a favor, refiriéndose a que el pueblo estaba dividido en tres sectores, siendo el más pobre el de los jornaleros, que no podían costear el estudio de sus hijos ni pagar los cuatro reales mensuales de la clase de gramática, y que tras revisar la documentación existente, el convento de Santa Cruz no tenía ninguna obligación de impartir Teología. Para finalizar intervino don Diego Palomares, quien afirmó que los jesuitas no viven de las limosnas y no afectaría su asentamiento en la ciudad al resto de comunidades religiosas, siendo beneficioso para los comercios locales. Una vez concluidas las alegaciones la propuesta se sometió a voto, siendo aprobado continuar con el intento de fundar un colegio de jesuitas con tres votos en contra³.

Irán pasando los años y todo seguirá igual, la misma idea, pero sin llevarse a cabo, hasta que en 1738 se expuso en el cabildo que había fallecido don Francisco Mejías, preceptor de Gramática. Este señor cobraba 24 ducados al año, cuatro de ellos los aportaba el arzobispado y los 20 restantes el ayuntamiento local. Esta situación es aprovechada por el alcalde mayor, quien volverá a poner sobre la mesa el establecimiento de unas escuelas de los jesuitas en esta ciudad. Para hacer realidad el proyecto propuso que el pósito contaba en esa fecha con *“12 o 14 mil fanegas de trigo, más las tierras y cortijos que tiene, y del beneficio anual de celemín de creces puede producir de 800 a 1000 fanegas anuales”*. Ante esta situación lanzó la idea de que se le pidiesen 200 ducados al Consejo real, y

2 AMLoja. Actas de Cabildo, libro nº 69. Cabildo 15 de diciembre de 1729.

3 *Ibidem*. Cabildo 20 de diciembre de 1729.

que así la Compañía podrían traer, al menos, dos individuos uno para primeras letras y otro para gramática, mientras se buscan los fondos para establecer un número de 12 o 14 jesuitas en la localidad. Tras su aprobación se encargó al alcalde mayor realizar las oportunas diligencias⁴.

Al año siguiente, se volvió a tocar el tema en el cabildo celebrado el 16 de marzo de 1739. El corregidor exaltó los buenos deseos que tenía el alcalde mayor con el establecimiento de la Compañía en esta ciudad. Acto seguido expuso que en esta localidad hay poco número de estudiantes, debido a la pobreza, y que no pueden pagar cuatro reales mensuales al maestro para que les enseñe. A continuación informó que en la Junta del Pósito, celebrada el 10 de septiembre de 1738, se accedió a entregar los 200 ducados que se les pedía para traer dos jesuitas para primeras letras y gramática. Esta concesión no era de carácter perpetuo, sino hasta la fecha en que la Compañía tuviese suficiente hacienda y renta para mantener los 12 religiosos que pretende. El alcalde mayor escribió al padre provincial, ofreciéndole la propuesta, quien contestó pasados unos meses debido al relevo en el cargo de provincial, que aceptaban establecer las dos cátedras por 200 ducados, siempre que éstos fueren perpetuos, cobrándolos directamente la Compañía con intervención del ayuntamiento y en término preciso de 30 años. La ciudad hizo el ofrecimiento tal y como lo había solicitado el padre provincial, añadiendo que las posesiones las podían labrar los padres y que la ciudad les ofrecería arrendamientos bajos hasta la cantidad de 100 ducados. El cabildo añadió que una vez establecido el colegio con los 12 padres, estarían en la obligación de aumentar dos nuevas cátedras, la de Filosofía y la de Teología. Por último conceden licencia para que la Compañía se establezca en la ciudad, indicando “*Colegio de la Compañía de Jesús*”⁵.

En el cabildo de 30 de agosto de 1741 se leyó una carta remitida desde Madrid y fechada el 22 del mismo mes y año, por don Pedro José de Campos, capitular y capitán del regimiento provincial. En ella se incluyen cuatro asuntos y pleitos de Loja que estaba solventando en la ciudad de Madrid, como el caso de los baldíos, vestuario de las milicias, agravios de los administradores de rentas y el del establecimiento de la Compañía de Jesús. Para continuar y poder llevar a buen fin estos cuatro temas importantes para la ciudad, solicitó al cabildo ayuda económica. El ayuntamiento le respondió que continuase con los pleitos poniendo dinero de su bolsillo y que luego la ciudad “*podía hacerle una remesa de seis mil reales*” de la sala del concurso de propios, solicitando que la cantidad fuese liberada por la Real Chancillería de Granada⁶.

Casi un año después, concretamente el 16 de marzo de 1742, se dio a conocer en el cabildo un auto de don Bernardo Riquelme Salafranca, corregidor de esta ciudad en la de Alcalá la Real. En él se indica que la ciudad debe de olvidar la pretensión de fundar un colegio de la Compañía de Jesús a cambio de los 200 ducados perpetuos del Pósito, ya que ese dinero es para pan y trigo para el pueblo. Ante esta situación el cabildo de-

4 Ibidem. Libro nº 70. Cabildo 10 de septiembre de 1738, s/f.

5 Ibidem. Libro nº 70. Cabildo 16 de marzo de 1739, s/f.

6 Ibidem. Cabildo 30 de agosto de 1741, s/f.

ció escribir a don Pedro de Campos, corregidor en Madrid, para que “*se suspendan las diligencias, ínterin que otra cosa se demanda*”⁷. Doce días más tarde, en el cabildo celebrado el 28 de septiembre, asistió don Pedro José de Campos, que había regresado de Madrid, donde había estado llevando a cabo la solución de varias gestiones de Loja. Expuso que el tema del establecimiento del colegio de la Compañía de Jesús lo dejó parado tras recibir las oportunas órdenes del cabildo⁸.

Transcurrirán cinco años sin volverse a tocar el tema, hasta el cabildo del 22 de agosto de 1747, donde se vieron unos autos de depósito de principal de un censo de 1.333 reales y 11 maravedís, hecho por el padre jesuita Luis de Espinosa, administrador del futuro colegio de la Compañía en esta ciudad. Este censo le pagaba réditos al Pósito sobre unas casas situadas en la calle Nueva. Tras revisar el cabildo la documentación se acordó solicitar la Pósito librar a favor del colegio “*el finiquito de redención de dicho principal y réditos y que por el presente escribano se ponga nota en el libro de hacienda de dicho Pósito, de la citada redención*”⁹.

Así continuaron las cosas hasta que en el cabildo del 17 de noviembre de 1757 se leyó un memorial presentado por Fray Juan del Rosal, de la orden de la Santísima Trinidad de Redentores Observantes, don Francisco Bruno de Frías Calvillo, beneficiado de las iglesias de la localidad, don Miguel Calvo Roldán, cura de la parroquia de San Gabriel, el padre Luis Espinosa, coadjutor de la Compañía de Jesús y administrador de los bienes de la futura fundación del colegio de San Francisco Javier, acompañados de don Francisco Pareja, don Francisco de Gámez, don Juan García Albanír, labradores y dueños de montes del término y jurisdicción de Loja. En él solicitaban que en este año y en los siguientes se dilatara el coto hasta el 8 de diciembre, y que los ganados, en especial el caprino no entrasen en los montes a pastar, salvo en las temporadas previstas en la ley o en las ordenanzas, ya que hacen mucho daño. Por lo que suplicaron se llevase a efecto esta petición por el bien de todos¹⁰.

No tendremos nuevas noticias hasta el cabildo del 24 de julio de 1761, donde se inserta una petición realizada por el padre Antonio Morales de la Compañía de Jesús, indicando que tienen un recurso ante el intendente de la ciudad de Granada para que no se les “*reparta contribución por razón de los bienes adquiridos*”, que tienen en Loja¹¹.

Esta solicitud se vio reafirmada por don Manuel Diego Escovedo, caballero de la Orden de Santiago, intendente, corregidor y superintendente general de todas las rentas reales y servicios de millones, quien comunicó al cabildo, escribanos, etc., de la ciudad, el 26 de junio de 1746, que para convertir la residencia en el colegio de San Francisco Javier, la Compañía necesitaba recaudar una hacienda de 2.000 ducados. Desde el principio el padre Luis Espinosa, administrador de la residencia de Loja, fue adquiriendo algunos bienes y otros fueron donados por fundadores, benefactores y seguidores de

7 Ibídem. Libro nº 71. Cabildo 16 de abril de 1742, s/f.

8 Ibídem. Cabildo 28 de septiembre de 1742, s/f.

9 Ibídem. Libro nº 72. Cabildo 22 de agosto de 1747, s/f.

10 Ibídem. Cabildo 17 de noviembre de 1757, s/f.

11 Ibídem. Libro nº 77. Cabildo 24 de julio de 1761, s/f.

la orden. Estos bienes, según queda recogido en el concordato del rey de España con la corte romana, estaban exentos de contribución real por encontrarse dentro de los bienes necesarios para llevar a cabo una primera fundación en la localidad. Este acuerdo ayudaba claramente a los jesuitas ya que la totalidad del dinero de su hacienda iba destinado a la fundación, evitando el pago de impuestos.

De esta forma se creó la definitiva casa de los jesuitas en Loja, siendo en primer lugar administración dependiente de Granada, luego casa, seguido de residencia y a veces nombrada en la documentación expuesta como seminario, aunque nunca fue constituida como colegio. La advocación elegida fue de San Francisco Javier, posiblemente advocación que estaba arraigada en la localidad, usada como estrategia para atraer devotos y conseguir donaciones para aumentar el asentamiento, como sucedió en otras localidades (García y Martín, 2022: en prensa).

La noche del 2 al 3 de abril de 1767, fueron cerrados todos los colegios, casas, residencias, seminarios, etc., de la Compañía de Jesús en España. Los motivos fueron diversos, con multitud de acusaciones a la Orden. Pero antes hemos de retrotraernos en el tiempo y exponer cómo desde la llegada de los Borbones a la Corona de España, el rey absolutista intentó controlar a la iglesia, fundamentalmente con el regalismo y la designación de cargos, siempre y cuando fuesen afines a la Corona y les hiciesen desde los púlpitos y en publicaciones buena publicidad. Con esta actuación el Estado quería asegurarse un clero secular y regular fiel y adicto por y para su servicio, aunque los jesuitas no estaban por la labor. La Compañía de Jesús cuestionó, desde sus orígenes, el poder absoluto de los reyes, y construyó una teoría que anteponía la comunidad eclesial a la comunidad política, “y una concepción del sistema que, forjado en sus elementos clave durante el siglo XVII, suponía una rémora para la consolidación del pensamiento político secularizado y su práctica, es decir, para la razón de Estado moderna” (Artola, 2013: 257).

El deseo de controlar, por parte de la Corona, estas cuestiones e incluso los beneficios eclesiales, llevó a la firma de un Concordato con la Santa Sede, por lo que se dio un acercamiento entre Roma y Madrid, obligándose desde el palacio real al clero estas a su servicio a cambio de la gracia regia.

La oposición de los jesuitas unido a otros males que asolaban las conciencias y revueltas populares, los puso en el punto de mira, iniciándose enfrentamientos en Paraguay llegando el marqués de Pombal a su expulsión de los reinos de Portugal, luego Francia, dimes y diretes en contra de la corona, motines, recelos, enriquecimiento, interferencias políticas, etc., que desencadenó la expulsión de los reinos de España, e incluso la abolición de la orden por el papa Clemente XIV, el 21 de julio de 1773 (Soto, 2008: 373-396). Males que afectaron de lleno a la única orden, aunque no perfecta y con males internos y externos como otras, que renunció a sus horas de rezo en el coro a cambio de educar a los más pobres (Martín y Bardón, 2022: s/p).

En el cabildo celebrado en Loja del 23 de abril de este año, se insertó una copia de la “Pragmática sanción de su majestad en fuerza de Ley, para el extrañamiento de estos reinos de los

regulares de la Compañía, ocupación de sus temporalidades, y prohibición de su restablecimiento en tiempo alguno, con las demás precauciones que expresa...¹².

En la casa que tenían en esta ciudad, permanecieron los jesuitas hasta que, por Real Decreto de 27 de febrero de 1767, Carlos III ordena su expulsión de los territorios de su reino y la confiscación de todos sus bienes. Esta expulsión, fue significativa porque constituyó el desmantelamiento del sistema educativo que había formado a generaciones de jóvenes durante sus casi dos siglos de existencia; también porque significó la desmembración y el reparto del patrimonio mueble e inmueble de la Compañía (Martín y Carrasco 2005: 246).

Tras la expulsión de los jesuitas de Loja, se abrieron una serie de expedientes para la venta de sus bienes, atendiendo a las solicitudes de otras iglesias de la localidad y de pueblos cercanos en las que pedían se les donasen ornamentos y objetos de plata para el culto. En este momento se dieron por extinguidas las congregaciones y cofradías fundadas en el colegio.

Así el 29 de octubre de 1767, se presentó una real orden del Consejo de 19 de este mismo mes y año, donde solicita al cabildo que informe del destino que se le iba a dar al edificio en el que residían los regulares, anotando que podría servir para habitación de los maestros “y establecimiento de casa de educación, seminario o pupilaje, para los jóvenes que asistan al estudio”. A continuación se indica “que la casa es solo capaz y acomodada para las dos clases de Gramática y morada para sus dos preceptores, y para las otras dos clases de leer y escribir y habitación de sus dos maestros no es capaz la dicha, será preciso se destine otra casa que perteneció a dichos regulares y se halla próxima a la citada, entre la Plaza y Iglesia Mayor una, y otra en el centro de la ciudad”¹³.

En septiembre de 1768 se recibió una real orden por la que a instancias del cabildo, el Consejo real concede el establecimiento de la cátedra de latinidad y retórica y las escuelas de primeras letras, en “el seminario de jesuitas de la Placeta del Correo”. Los maestros serán pagados con cargo a los 100 ducados que dejó a los jesuitas el vicario don Juan Romero de Aguayo para las clases. Además se han de añadir los 657 reales de la obra pía fundada por el padre Francisco María del Rosal y Rojas, más 35 ducados que se ofrecía a pagar el Común. En el texto se especifica que “el ejercicio respecto a la cátedra de Gramática, por lección de puntos rigurosos de 24 horas sería sobre las cuatro partes de la latinidad, sintaxis, prosodia, etimología y ortografía; y también sobre retórica, sus tropos, partes del discurso judicial deliberativo y didáctico, y por lo tocante a los maestros de primeras letras lo que dé se contemple necesario para esta enseñanza” (Rosal y Derqui, 2005: 6).

De esta forma el 22 de septiembre de 1768 se volverá a incidir sobre el tema. La ciudad solicitó la aplicación de la renta de las temporalidades de las propiedades de los jesuitas expulsados, fueran utilizadas “en la erección de un seminario o casa de ocupación de jóvenes, en leer y escribir doctrina cristiana, gramática y retórica, de que hay en ella urgentísima necesidad”. Para las clases se utilizarán las casas que tenía la Compañía en la ciudad,

12 *Ibidem*. Libro nº 78. Cabildo 23 de abril de 1767, s/f.

13 *Ibid.*: Cabildo 29 de octubre de 1767, s/f.

fijándose el pago de seis reales diarios a los maestros de gramática y retórica, y a los otros dos de primeras letras cuatro reales. De forma paralela se informa que con fecha 3 de septiembre por real orden se dio permiso para llevar a cabo la fundación y establecimiento de escuelas, seminario y casa de educación, planteando un concurso oposición para los futuros maestros¹⁴.

En la consulta realizada el 16 de mayo de 1769 por Resolución Real, se destinó el colegio o residencia a “*Aulas de Primeras Letras, Latinidad y Retórica, con habitaciones para los Maestros, y Pupilaje, si hubiese sobrante*”. En cuanto al oratorio, al igual que sucedió con otras iglesias y capillas de otras casas, se debía cerrar la puerta que daba a la calle, quedando bajo la jurisdicción de la parroquia, siendo utilizada por los maestros y alumnos en los actos de devoción. Respecto a las cargas espirituales serían trasladadas a la parroquia que designara la diócesis, repartiéndose los ornamentos y vasos sagrados “*como se expresa por regla general*” (Colección general, 1769: 104-105).

En definitiva, a la hora de establecer la fundación nos movemos en terrenos movedizos, ya que no está clara la fecha del asentamiento de la casa o residencia de los jesuitas en Loja. Para Soto Artuñedo, la fundación se realizó en 1729 de la mano de don Francisco Seco (Soto, 2004: 24), mientras que para Lozano Navarro se llevó a cabo el establecimiento de la residencia en 1765 (Lozano, s/a: s/f). Tras analizar la documentación creemos que la fecha más exacta del asentamiento se llevó a cabo en torno a 1747, cuando el padre Luis Espinosa, aparece nombrado como administrador del futuro colegio en esta localidad, independientemente de que desde principios de siglo el ayuntamiento tuviese en mente la creación de un colegio en la ciudad.

Aún a mediados del siglo XIX, Pascual Madoz, al contabilizar las plazas de la localidad indica que una de ellas es la del Correo “*contigua a la plaza mayor, cuadrada y con buenas casas, de las cuales una es la que habiendo sido colegio de Jesuitas la donó el Sr. Don Carlos III para establecer escuelas, y después se destinó para los corregidores*” (Madoz, 1987: 231). En la actualidad los edificios que conforman esta plaza son de construcción moderna, encuadrándose entre finales del siglo XIX y primera mitad del XX. En el centro se sitúa el monumento dedicado al padre Jiménez Campaña.

Instrumentos legales para aliviar conciencias: los inventarios

Los instrumentos legales diseñados para expulsar a los jesuitas se centran fundamentalmente en una serie de documentos que fueron publicados en Madrid por la Imprenta Real de la Gazeta, en 1767 (Colección general, 1769). De las cuatro partes que conforman la publicación, apenas una decena de documentos se ocupan realmente de legitimar la expulsión de los jesuitas, centrándose el resto de los documentos en instrucciones dirigidas a los comisionados de las temporalidades de aquellas localidades que contaban

14 *Ibidem*. Libro nº 79. Cabildo 22 de septiembre de 1768, s/f.

con colegios e instituciones jesuíticas, para incautar, seleccionar, catalogar, administrar, distribuir y vender los bienes de la Compañía (Martín y Carrasco, 2014: 115).

Estos instrumentos, no dejaron ni un cabo suelto: los documentos firmados por Carlos III, el Conde de Aranda y Pedro Rodríguez Campomanes, entre otros, abarcaban tanto el ámbito socioeconómico como el político. Desde el punto de vista social, se desterró a todos los jesuítas a los estados Pontificios y obligó al Papa Clemente XIII a disolver la Orden. Con respecto al ámbito político se ocultaba en la Pragmática Sanción “*con fuerza de Ley*” (Ibid: 36-45) su verdadero móvil, afirmando que procedía a la expulsión para fomentar la paz del pueblo siendo avalado por la mano de Dios.

Desde el punto de vista económico se aseguraron de poner a buen recaudo el dinero incautado en los distintos colegios, sin olvidarse de encargar la realización de inventarios de capellanías, juros, censos (Ibid: 93-98), misas cantadas y rezadas, de especias como granos y paja, de animales como bueyes, caballos, ovejas y cabras y por último, de los bienes muebles e inmuebles, sus arrendadores y personas que debían dinero a la Compañía (Ibid).

Estos inventarios se realizaron separando, intencionadamente, determinados objetos atendiendo a varios supuestos, según su uso, según el material en el que estaban realizados, según su valor económico, según su valor artístico, etc. Así nos encontramos inventarios de ornamentos sagrados; objetos de culto: vasos sagrados y objetos realizados en plata, oro y otros materiales preciosos; mobiliario religioso; pinturas, etc., aparte de los inventarios ordinarios que mencionamos con anterioridad.

Para la realización de estos inventarios se emitieron una serie de instrucciones, muy adelantadas a su época, siguiendo aquellos modelos que inventariaban todos bienes de las instituciones religiosas en general. La finalidad de estas instrucciones era el no dejar nada por inventariar. Gran parte del mobiliario litúrgico de estas casas y colegios fueron distribuidos entre las nuevas poblaciones y las parroquias y conventos pobres de cada una de las localidades que contaban con una casa, residencia, colegio o seminario jesuita.

Respecto a los inventarios de pintura, parten de una Carta Circular fechada en Madrid el 16 de septiembre de 1767, en la que se recomienda, por consejo de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor del Rey “*que las pinturas de buenos Autores, que pueda haber en los Colegios de la Compañía, y se pongan a la venta, no conviene que se saquen fuera del Reino, ha acordado igualmente el Consejo envíe usted lista de las pinturas de esa casa de su cargo, con expresión de lo que representan, y su calidad, para acordar lo conveniente*” (Ibid: 130-131). Con posterioridad el Consejo se ratificó en la importancia de mantener las pinturas dentro del reino siendo “*interesante a la causa pública*”, para lo cual y teniendo presente que los Comisionados no tenían porqué entender de pintura y que tampoco existían peritos que las valorasen en las provincias del reino, mediante don Antonio Rafael Mengs se nombró, el 25 de abril de 1769, a don Antonio Ponz para que se trasladase a los colegios y casas para tasar y separar las pinturas, informando detallada e individualmente al

Consejo. En esta orden dirigida a los comisionados se volvía a prohibir la venta de cualquier pintura, así como la de los libros de las bibliotecas de los colegios (Ibid: 140-142).

El 8 de julio de 1769, don Pedro Rodríguez Campomanes, promulgó una nueva circular relativa a “*Pinturas y otras cosas de las nobles Artes*”, notificando la importancia que tenía saber todo lo que había en los colegios y casas relativos a “*Artes del dibujo, como son Modelos, Estampas, medallas, Museos, Inscripciones, y demás monumentos, que puedan convenir a la instrucción de los Profesores y beneficio público*”. En esta hace extensible la labor a Don Antonio Ponz, encargado de los inventarios de Pinturas, a las “*demás nobles Artes de Arquitectura y Escultura, para que haga el reconocimiento y tasa de cuanto sea concerniente a ellas, y de cuenta al Consejo de sus operaciones, con las formalidades prevenidas en la citada Orden Circular de 2 de mayo*” (Ibid: 145-146).

Tras recibirse en Loja la carta circular fechada en Madrid el 16 de septiembre de 1767, en la que se solicitaba entre otras cosas “*envíe usted la lista de las pinturas de esa casa de su cargo*”, se comenzó a realizar el inventario por un conocedor de pintura u otras artes, para nosotros desconocido ya que no aparece su nombre reflejado en el manuscrito. En cambio aparece rubricado por D. Anastasio Francisco Aguayo Ordóñez, posiblemente el escribano público de la localidad, como sucede en otros inventarios como en el colegio de Santa Catalina de Trigueros en Huelva, el del Dulce Nombre de Jesús en Daimiel en Ciudad Real, el de Santa Catalina de Córdoba, o los de San Ignacio de Morón de la Frontera, San Teodomiro de Carmona, San Carlos el Real de Osuna, San Fulgencio de Écija y San José de Utrera, así como el de San Patricio o de los Irlandeses, todos en Sevilla y su provincia, publicaciones que son el resultado de nuestras investigaciones.

El inventario de pinturas de 1767

El inventario es el resultado de la Carta Circular que remitió, a todas las localidades que contaban con colegios o instituciones jesuíticas, el día 16 de septiembre de 1767, don Pedro Rodríguez Campomanes, como hemos indicado. La importancia que tiene este inventario radica en que nos da a conocer el número exacto de cuadros que tenía el oratorio y la residencia, en el momento de la expulsión, un total de 17 pinturas. Esta información nos acerca a la advocación de cada uno de ellos, lo que nos ayuda a hacernos una idea del programa iconográfico que había establecido en el edificio.

Las pinturas mencionadas suelen ser representaciones y advocaciones que se repiten en algunos colegios, como el caso del *Ecce Homo*, así como el tema de la Virgen María orando, o dando el pecho al Niño Jesús acompañado de San Juanito o sola con el Niño Jesús, así como la Sagrada Familia, etc. También aparece la figura de San Pedro, en este caso con Jesús entregándole las llaves de la iglesia. Otra representación que se repite en otros colegios es la Samaritana, o el *Noli me Tangere*. Por otro lado redundan las advocaciones en lo referente a los santos de la propia Compañía, como San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja, San Estanislao de Kostka, San Juan Francisco Regis,

etc., adquiriendo en este caso gran relevancia la representación de San Francisco Javier, a quien estaba dedicada la fundación.

Este inventario es similar a otros que hemos localizado y publicado, como el de los Colegios de San Fulgencio de Écija, San Carlos El Real de Osuna, San Ignacio en Morón de la Frontera, el de la Inmaculada Concepción Nuestra Señora y Santa Fe Católica, llamado de San Patricio o de los irlandeses en Sevilla, el de San Teodomiro de Carmona o el de Santa Catalina de Trigueros (Huelva), etc., en los que se anota la ubicación, soporte, medidas y tipo de marco, obviándose la autoría o la atribución del cuadro.

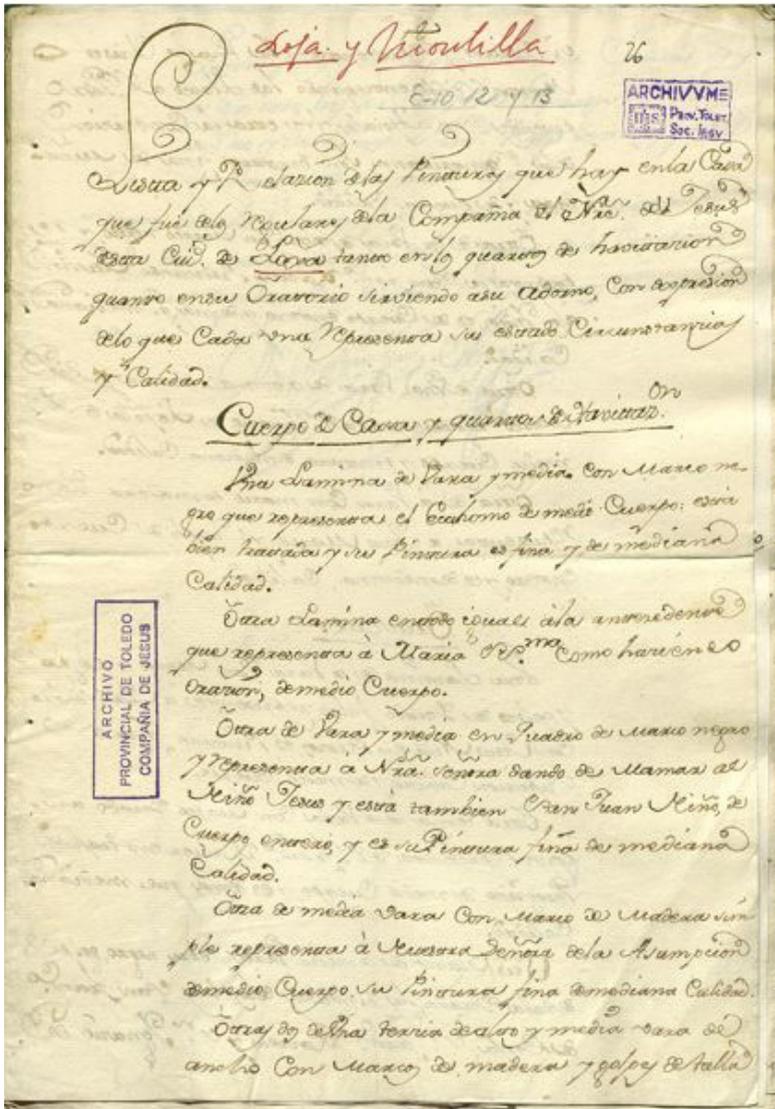


Fig. 1.- Primera página del Inventario de pinturas de la Casa de Loja (Granada). Archivo de España Societatis Iesu-Alcalá de Henares (AESI-A). Leg. E-10:12 y 13.

El listado de pinturas se presenta estructurado siguiendo la distribución de las dependencias del colegio, iniciándose el recorrido por el cuerpo de la casa y los cuartos de habitación, pasando después al oratorio¹⁵.

Por otro lado, hace referencia a si se trata de cuadros o láminas, otra forma de llamar a los cuadros/lienzos ya que luego se indica que es una pintura. También se hace somera referencia a las medidas, en la mayoría de los casos la medida es sustituida por la representación si es de medio cuerpo o cuerpo entero, aunque en alguno de ellos menciona: de una vara, de más de una vara, de media vara, etc. Por último detalla, aunque de forma somera, el tipo de marco que tienen como: marco negro, marco de madera simple, marco de madera y golpes de talla sin dorar, marco dorado, etc. Al igual que sucede en otros casos caso no llega a valorarse el precio de los cuadros, tal vez sea debido a que el encargado de realizar inventario no era experto en la materia o simplemente lo realizó el encargado de la junta de temporalidades local.

Respecto a los autores de los cuadros, brillan por su ausencia, como sucede en otros inventarios. En este caso se limitan a indicar si es pintura fina y de mediana calidad, pintura fina de miniatura y de buena calidad, de mediana calidad, de superior calidad, de más de mediana calidad y de menos que mediana calidad.

Se desconoce el autor que realizó el inventario, en muchos casos al no haber especialista o entendido en pintura en la localidad se suplía con cualquier persona de relevancia o relacionada con las artes de forma indirecta. Esto queda recogido en las instrucciones para hacer los inventarios de pintura así como de otros objetos. En este caso el documento aparece rubricado por D. Anastasio Francisco Aguayo y Ordóñez, corregidor y alcalde mayor de la ciudad de Loja, y fechado en Loja el 3 de octubre de 1767.

El inventario, en comparación con otros que hemos estudiado, presenta grandes carencias en la aportación de conocimientos referido a las autorías de las pinturas. Ello es debido a la falta de formación del encargado de realizarlo, por regla general los inventarios, catálogos o listados de pinturas se encargaban a maestros pintores locales o entendidos en la materia, como el caso del Colegio de los Irlandeses y en el de los Ingleses, ambos de Sevilla, que fue realizado por Juan de Espinal, yerno del pintor Domingo Martínez (Martín, 2021: 286), o el caso de Trigueros realizado por don Joaquín Cano, “*pintor de la ciudad de Sevilla, residente en la dicha villa*” (Martín, 2021:93).

Desconocemos el paradero actual de las pinturas recogidas en el inventario. Creemos que fueron repartidas por las parroquias y conventos locales, algunas de ellas vendidas e incluso llevadas al arzobispado de Granada. En el caso de haberse quedado en la localidad, hemos de recordar que las iglesias parroquiales y conventos fueron asaltados e incendiados, salvo Santa Clara, en los atentados ocurridos en 1936.

15 Archivo de España Societatis Iesu-Alcalá de Henares (AESI-A). Leg. E-10:12 y 13. *Lista y relación de las pinturas que hay en la Casa que fue de los regulares de la Compañía del Nombre de Jesús de esta ciudad de Loja.*

Apéndice documental

1767, octubre, 3. Loja

Lista y relación de las pinturas que hay en la Casa que fue de los regulares de la Compañía del Nombre de Jesús de esta ciudad de Loja (manuscrito)

Archivo de España Societatis Iesu-Alcalá de Henares (AESI-A). E-10:12 y 13. (Fig. 1).

Lista y relación de las pinturas que hay en la Casa que fue de los regulares de la Compañía del Nombre de Jesús de esta ciudad de Loja tanto en los cuartos de habitación cuanto en su oratorio, sirviendo a su adorno, con expresión de lo que cada uno representa, su estado, circunstancias y calidad.

Cuerpo de casa y cuartos de habitación

Una lámina de vara y media con marco negro que representa el Eccehomo de medio cuerpo. Está bien tratada y su pintura es fina y de mediana calidad.

Otra lámina en todo igual a la antecedente, que representa a María Santísima como haciendo oración, de medio cuerpo.

Otra de vara y media en cuadro, de marco negro, que representa a Nuestra Señora dando de mamar al Niño Jesús y está también San Juan Niño, de cuerpo entero, y es pintura fina de mediana calidad.

Otra de media vara con marco de madera simple, representa a Nuestra Señora de la Asunción, de medio cuerpo, su pintura fina de mediana calidad.

Otras dos de una tercia y media vara de ancho, con marcos de madera y golpes de talla // sin dorar y representan la una a Cristo Nuestro Señor entregando las llaves a San Pedro, presentes seis apóstoles; y la otra la Conversión de la Samaritana, son pinturas finas de miniatura y de buena calidad.

Otra de dos varas de alto, con marco negro y representa a San Francisco Javier predicando en Misión a los Indios, es de cuerpo entero y demás que mediana calidad.

Otra de una vara de alto, mal tratada, y sin marco, representa a San Ignacio de Loyola, de medio cuerpo y pintura de mediana calidad.

Otra de a vara con marco de madera plano, representa a Jesús, María y José de cuerpo entero y es de mediana calidad.

Oratorio

Una lámina de a vara con marco negro y golpes de dorado falso, representa a Nuestra con Jesús Niño en brazos, es pintura fina de superior calidad y de medio cuerpo.

Otro de más de a vara con marco dorado antiguo, representa a San Francisco Javier en traje de peregrino, de medio cuerpo y es de más que mediana calidad.

Seis marcos de media vara sobre negro con golpes de talla dorados, las pinturas de los tres San Francisco de Borja, San Francisco Javier y San Ignacio de // Loyola, pinturas finas y de más de media calidad; y las de los otros tres de San Luis Gonzaga, San Estanislao y San Juan Francisco Regis, de menos que mediana y todas de medio cuerpo.

Que son todas las pinturas que únicamente existen en esta dicha Casa que fue de los regulares de la Compañía. Loja y octubre 3 de 1767.

Rubricado por:

D. Anastasio Francisco Aguayo Ordóñez¹⁶

Bibliografía

- ARTOLA RENEDO, Andoni. (2013). “Reflexiones sobre la práctica del regalismo: Gracia regia y alta carrera eclesiástica durante el reinado de Carlos III (1758-1788)”. En *Hispania Sacra* LXV, 253-282.
- ASTRAIN, Antonio, SI. (1925). *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*. Tomo VII, Cap. II. Madrid: Administración de Razón y Fe.
- COLECCIÓN General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los Regulares de la Compañía que existían en los Dominios de S. M. de España, Indias, e Islas Filipinas.(1769). Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. (2005). *Patrimonio artístico y ciudad moderna. El conjunto jesuítico y colegio de San Pablo entre los siglos XVI y XVIII*. Granada: Universidad.
- GARCÍA BAEZA, Antonio y MARTÍN PRADAS, Antonio. (2022). “Sobre las pinturas del colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús en Carmona”. *Revista Atrio*, en prensa.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel L. (1996). “El colegio seminario de San Bartolomé, de Loja. Etapa fundacional (1674-1713)”. *Chronica Nova*, nº 23, 255-292.
- LOZANO NAVARRO, Julián José. “Estructura de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1554-1767)”. En línea <<http://www2.ual.es/ideimand/estructura-de-la-provincia-de-andalucia-de-la-compania-de-jesus-1554-1767/>> [Consulta: 18.06.2021].
- MADOZ, Pascual. (1987). *Diccionario Geográfico-estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar (1845-1850)*. Madrid: Ámbito.
- MARTÍN PRADAS, Antonio. (2021). “El inventario de pinturas del colegio de los irlandeses de la Compañía de Jesús en Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, nº 33, 275-298.
- MARTÍN PRADAS, Antonio. (2021). “La relación de pinturas conservadas en 1767 en el Colegio de Santa Catalina de Trigueros (Huelva)”. *Cuadernos de la Asociación de los Museos de Osuna* nº 23, 89-96.
- MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. (2005). “La expulsión de la Compañía de Jesús de Écija. El Catálogo de pinturas del Colegio de San Fulgencio”. En *Actas del VII Congreso de Historia de Écija. Écija economía y sociedad, 2005*. Écija: Gráficas Sol.

16 *Ibíd.*

- MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. (2014). “El catálogo de pinturas del colegio de San Ignacio de Morón de la Frontera (Sevilla)”. *Cuadernos de la Asociación de los Museos de Osuna* nº 16, 114-119.
- MARTÍN PRADAS, Antonio y BARDÓN MARTÍNEZ, Adolfo. (2022). “El control del gobierno de Carlos III sobre los libros y documentos de los jesuitas. El caso del Colegio de Nuestra Señora de Loreto de la Compañía de Jesús de Antequera (Málaga)”. En *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 24, en prensa.
- MARTÍNEZ ILLANA, Nuria. (2021). “Los bienes de los jesuitas en el Colegio de San Torcuato de Guadix (ss. XVII-XVIII). Una aproximación”. En *Revista del CEHGR* nº 33, 55-70.
- ROA, Martín de, SI. *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1553-1602)*. Edición, introducción, notas y transcripción de Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez (2005). Asociación de Amigos de Écija.
- ROSAL PAULI, Rafael del y DERQUI DEL ROSAL, Fernando. (2005). *Noticias históricas de la ciudad de Loja. Pasado y presente monumental, leyendas, tradiciones y costumbres*. Tomo I. Fundación IBN al-Jabb de Estudios y Cooperación Cultural.
- SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao SJ. (2008). “La leyenda negra de los jesuitas”. En *Proyección* LV, 373-396.
- SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao SJ. (2004). “Introducción: Coordenadas histórico-geográficas de la Provincia de la Bética de la Compañía de Jesús”. En *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*. Caja Sur.

Artistas anglosajones en Granada (1808-1936): Influjos e intercambios

English-Speaking Artists in Granada. 1808-1926: Impacts and Cross-Cultural Exchange

EMILIO JUAN ESCORIZA ESCORIZA  0000-0002-4040-5999

emilioescoriza@correo.ugr.es

Director del Museo Casa de los Tiros de Granada

Recibido: 19 de mayo de 2022 · Revisado: 30 de octubre de 2022 · Aceptado: 25 de noviembre de 2022

Resumen

Considerando la incorporación de España a la ruta del *Grand Tour* como un fenómeno de intercambio cultural, tanto para los visitantes como para los anfitriones, se analizan las claves culturales que lo caracterizaron, así como el impacto que tuvo en la conformación de los rasgos intelectuales y culturales de la sociedad granadina entre los siglos XIX y XX. Con ello, se muestra a Granada como centro de recepción de la modernidad, con sus matices y ritmos, pero con una adhesión plena a las características definitorias de este período histórico, del que usualmente había sido soslayada como una anomalía en el mapa europeo de la contemporaneidad. Para apoyar estas tesis, se enumeran intercambios e influencias que tuvieron lugar en Granada, en el campo artístico, entre 1808 y 1936.

Palabras clave: Intercambio cultural

Topónimos: Alhambra (Granada); Gran Bretaña; Estados Unidos; Australia

Periodo: siglo XIX; siglo XX

Abstract

In this article, the incorporation of Spain to the *Grand Tour* route is considered as a cultural exchange profitable both to the visitors and to the hosts. It analyses the cultural keys that characterized it, as well as its impact on the conformation of the intellectual and cultural peculiarities in the Granada's society during the 19th and 20th centuries. That way, Granada is stated as a centre where modernity is assumed, with its own features and rhythms, but with full adherence to the defining peculiarities of this historical period -which had usually been marginalised it as an anomaly on the European map of Modernism. To support these arguments, we relates several case studies of exchanges and influences that took place in Granada's artistic field, between 1808 and 1936.

Keywords: Cross-Cultural Exchange

Place Names: Alhambra (Granada); United Kingdom; United State of America; Australia.

Period: 19th century; 20th century

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ESCORIZA ESCORIZA, E. J. (2022). Artistas anglosajones en Granada (1808-1936): Influjos e intercambios. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 99-117.

El contenido de este artículo está fundamentado en los resultados de una estancia de investigación en el Research Department del Victoria & Albert Museum, realizada entre los meses de noviembre y diciembre de 2015 y enero de 2016, dirigida a indagar el impacto de los artistas británicos que visitaron Granada entre 1801 y 1936, considerando el fenómeno de la incorporación de España al *Grand Tour* como un intercambio cultural, tanto para los visitantes como para los anfitriones.

La investigación pretende aportar un nuevo enfoque para el conocimiento del arte granadino, y por extensión el español, y, más profundamente, del fenómeno del “alhambrismo” y la “hispanofilia”, por medio del análisis de la influencia de otras corrientes estéticas y culturales importadas en el ámbito artístico estudiado. En este sentido, por una parte, los artistas foráneos obtenían inspiración atraídos, principalmente, por el pasado islámico granadino; y, por otra parte, los nativos aprendían y adoptaban nuevas tendencias artísticas y de pensamiento traídos de los confines más alejados del mundo.

Los límites cronológicos establecidos se han fijado en base a dos de los casos estudiados, que coinciden, además, con momentos históricos muy relevantes:

El primero, en noviembre de 1808 -años antes de la entrada en Granada de las tropas napoleónicas- cuándo el diplomático, artista, arqueólogo y topógrafo, Sir William Gell, habría viajado a Granada¹ y su punto de contacto, avanzamos, tuvo lugar con Luis Muriel, pintor escenógrafo malagueño sobre el que se conocen muy pocos datos biográficos.

El segundo hito se produce en 1936, año fundamental en nuestra historia, cuando Duncan Grant, el artista del círculo de Bloomsbury, realizó un viaje a España y Granada.

Entre ambos, de entre una interminable nómina de artistas que visitaron la ciudad de la Alhambra, se ha indagado con el objeto de hallar estos puntos de contacto, tanto los más explícitos y evidentes, incluso documentados, así como aquellas fórmulas de transmisión menos exactas, incluso inconscientes, que dejaron un poso para unos y otros, pero del que no ha quedado una prueba constatable.

El estudio se basa en una metodología comparatista, que toma como ejemplo el marco teórico de los “cultural studies”, con el objetivo más trascendente de avanzar en la consideración de la escena cultural granadina como un centro de plena recepción de la modernidad -del que usualmente había sido considerada como una anomalía, junto a España, en el mapa europeo de la contemporaneidad- con sus peculiaridades y ritmos propios, marcada por la *heteretopía* en opinión de Henares (2004: 178-179), pero dentro de los límites definitorios occidentales y del resto de Europa; para lo que realizaremos una síntesis del estado de la cuestión sobre su inclusión en los márgenes de la modernidad.

1 Villafranca la fecha, basándose en la existencia de unos diarios conservados en la Escuela Británica de Roma, según “información facilitada por la profesora Rosemary Sweet de la Universidad de Leicester” (Villafranca, 2016: 57), entre 1808 y 1809. Posteriormente, el British Museum la data en noviembre de 1808.

España (y Granada) en las fronteras de la modernidad

En líneas generales, hasta hace unas décadas, la historiografía foránea, incluso la propia, había considerado a España y, por extensión, a Granada, como un escenario anquilosado y excluido de los márgenes (o en la periferia) del canon occidental de la modernidad. Sin embargo, desde finales de la década de los 90 se publican trabajos de investigación revisionistas, fundados en bases metodológicas y teóricas de los citados “cultural studies” y los “cross-cultural studies”, que han modificado esta percepción.

Gracias a este nuevo cuerpo de conocimiento se ha vislumbrado un mapa más adecuado al desarrollo de un nuevo relato de la historia de la cultura, en el que se cuestionan concepciones como la periferia y el retraso (Vlachou, 2016) o se plantean nuevas formas geográficas de acometer el estudio de la Historia del Arte, como la propuesta de una historia horizontal de la vanguardia europea de Piotrowski (2009). En este contexto, los trabajos dedicados específicamente al caso español, trascienden su tradicional exclusión fuera de los márgenes de la modernidad, en gran medida generada desde el pensamiento ilustrado².

Para fundamentar esta aserción pensamos que es útil aludir, al menos sintéticamente, a una serie de obras fundamentales para la construcción de esta nueva idea de incorporación de España al mapa de la modernidad, denominada en el ámbito anglosajón con mayor frecuencia como “modernism”, sobre todo en el terreno de la producción escrita y literaria. En primer lugar, citar la obra colectiva, editada por Derek Harris (1995), dedicada al fenómeno de la vanguardia española, que incluye expertos de prestigio de nuestro país y del ámbito anglosajón. Igualmente colectiva, la monografía coordinada por Geist y Moleón (1999), se atrevió a “reinscribir” la cultura española y latinoamericana en estos márgenes.

Posteriormente, Bretz utiliza la fórmula “encuentros a través de las fronteras” (2001) para describir las visiones cambiantes sobre la modernidad española. De nuevo, una obra colectiva, editada por Bonaddio y de Ros (2003), fruto de una investigación financiada por el European Humanities Research Center de la Universidad de Oxford, desde una perspectiva “cross-cultural”, incluye temáticas muy variadas, abarcando el siglo XIX y el XX, y califica la modernidad española de audaz, experimental y expresiva de una desatención a los límites y las convenciones formales.

El cambio de paradigma se hace patente en la evolución de Eysteinnsson que, en 1990, excluía deliberadamente de su análisis el “modernismo” por el sentido que, en la literalidad del término empleado en el ámbito hispánico, lo aleja del concepto del “modernism” anglosajón (Eysteinnsson, 1990: 1); y, en 2007, su monumental y global obra colectiva *Modernism* (Eysteinnsson y Liska, 2007), ya sí incluirá un capítulo dedicado al “modernism” español (Soufas, 2007a).

2 En 1760 Voltaire consideraba a “España (para la sensibilidad europea) tan lejana como África” (Howarth, 2007: X).

De Soufas es muy significativo el siguiente aserto de sobre la plenitud de la modernidad española: “España avanza hacia la modernidad no mediante la imitación de las tendencias europeas, sino con una participación plena en relación con la cuestión de la subjetividad post-burguesa que domina toda la literatura de la modernidad” (Soufas, 2007b: 15).

Otros casos de estudio que han consolidando esta posición de participación plena de nuestro país, son las investigaciones de Mendelson (2005); Gregori y Herrero-Senés (2016), referida a la vanguardia; la de Rogers sobre Ortega y sus relaciones con la cultura británica (2008); o la atención generada por la figura de Manuel de Falla (Cristoforidis, 2018).

Este cambio de paradigma ha servido para acercarnos con mayor seguridad a nuestra materia de estudio, desde el planteamiento metodológico comparatista focalizado en la repercusiones mutuas del trasiego de artistas e intelectuales del ámbito anglosajón en nuestro país y, especialmente, en Granada.

España en la cultura británica: la invención de un tópico

En el estudio de la atracción hacia lo español que se generó en Gran Bretaña, justo a la vez (en el siglo XVIII) que el imperio hispánico comenzaba su declive, es fundamental la labor investigadora de Howarth (2007 y Baker, 2009³). Su monografía “refleja una cara británica en un espejo español” y “revela más sobre lo británico que sobre lo español, en una centuria especialmente tumultuosa”. Siendo su intención detectar las formas en que España y su imaginario histórico han incidido en Gran Bretaña desde la Ilustración hasta la Guerra Civil, contemplando el diálogo entre ambos países de una manera más amplia (2007, xi). Y, especialmente interesa citar que: “Los artistas [británicos] vinieron a España sabiendo lo que estaban buscando y extrajeron una visión parcial de su patrimonio cultural. Una visión escogida en base a lo que para el público británico podría tener sentido. La invención de España fue una confirmación de un prejuicio, nunca de una apertura de mente” (2007: 226).

Su planteamiento metodológico y su sincero ejercicio de autoconciencia sobre la percepción de lo español en el ámbito anglosajón, nos puede ayudar a comprender qué podría provocar la visita de los foráneos en sus contemporáneos españoles y contribuir a la construcción de una nueva percepción sobre el relato del fenómeno estudiado, sobre todo en relación con la visión tópica y mercantilizada que ayudaron a promover, no solo entre el público anglosajón, sino entre los propios contemporáneos españoles. Igualmente, ayuda para esta comprensión la manera en que pudieron modificar estos influjos externos las tendencias artísticas dominantes en Granada, y en España,

3 Esta publicación es el catálogo de la exposición comisariada por Howarth, que se celebró en las National Galleries of Scotland.

durante el período de estudio y contextualizar los contactos directos y concretos que trataremos.

Bajo esta perspectiva de una visión tipificada⁴, lo español, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se convertirá en un auténtica moda para los países occidentales, aunque, en un primer momento, el nuestro era visto como una tierra incivilizada, llena de católicos, personajes vagos y pendencieros. Todo empezó a cambiar gracias a una guerra, la que en España llamamos “de la Independencia” (llamábamos “la francesa-da”, el mundo anglosajón denomina *Peninsular War* y en Francia se conocía como “el levantamiento y revolución de los españoles”), que sirvió para forzar el contacto y el conocimiento de aquella tierra situada más allá de los Pirineos, y, de paso, forjar la idea de patria y nación española, como reacción al invasor francés.

A partir de este momento, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hasta su apogeo, a finales de esa centuria, todo el mundo civilizado vivió una hispanofilia (Velázquez, Hispanic Society, la Emperatriz Eugenia de Montijo, el Bolero de Ravel, Carmen de Merimée y, luego, de Bizet), en la que se produjo un proceso, primero de descubrimiento y admiración por parte de viajeros de toda índole y dedicación (literatos: Chateaubriand o Washington Irving; artistas: Laborde, Baron Taylor, David Wilkie; o eruditos y coleccionistas: Ford y Julián Williams; o simplemente viajeros: Dolgorouki, Disraeli), para posteriormente añadir a la ecuación un factor tipificador que daría lugar a una visión simplificada y, a menudo, deformada, de nuestro país, su arte, sus costumbres y su historia.

En la invención y transmisión de esa visión tópica de lo español tuvieron un especial protagonismo dos artistas británicos: David Roberts (1796–1864) y John Frederick Lewis (1805–1876). Ayudados por los nuevos avances técnicos que se alcanzaron en la técnica de la estampación y el grabado, difundieron de manera seriada y masiva esta iconografía de lo español entre un nuevo público burgués ávido de contemplar escenas que los transportara a esa tierra redescubierta, epítome de lo romántico. Este redescubrimiento de España había sido fomentado a través de la literatura, Irving y Blanco White, de modo que el entusiasmo habitaba en la imaginación y necesitaba ser colmado visualmente, y en esta necesidad es donde Roberts y Lewis encontraron una veta creativa muy sustanciosa. Prueban este éxito los famosos álbumes litográficos publicados por Charles Joseph Hullmandel’s Lithographic Establishment en Londres basados en acuarelas y dibujos de Lewis: *Sketches of Spain & Spanish Character made during his Tour in that Country, in the Years 1833-34* y *Sketches and Drawings of the Alhambra, made during a Residence in Granada, in the years 1833-4*.

Los artistas viajeros, pertrechados de cuadernos de apuntes, recorrían las ciudades y escenarios pintorescos para nutrir sus creaciones más acabadas en técnicas como la acuarela, a veces óleo sobre lienzo, para después llevarlas al grabado asociándose con empresas editoriales como las mencionadas en el párrafo anterior. En estas obras “aca-

4 Arias (1995), ha analizado la cuestión del tópico centrándose en el orientalismo.

badas” los artistas plasmaban composiciones tomadas de sus apuntes, en una realidad inventada pero verosímil, en el caso de Roberts, deformada para adaptar los edificios y los paisajes a los cánones goticistas. Lewis, sin embargo, producía escenarios ficticios mucho más respetuosos con la realidad vivida original y su interés por la figura humana (la indumentaria peculiar española, los elementos raciales, la gestualidad, etc.) iba dirigido a la captación del elemento diferenciador. Ello conllevaba un mecanismo de síntesis y de simplificación para que fuera reconocido por los consumidores de sus obras.

Incorporada España a la ruta del *Grand Tour*, la parada obligatoria era Andalucía, depositaria del pasado islámico, pero también paradigma del fervor católico y una de las principales señas de diferenciación entre la cultura española latina y la anglosajona anglicana. Esta circunstancia llegó incluso a atraer iniciativas predicadoras anglicanas como la Sociedad Bíblica, y con ello a uno de los *colportor* (vendedor puerta a puerta) más peculiares: George Borrow. Su experiencia en España dio lugar a uno de los mejores libros de viajes publicados en inglés, *The Bible in Spain* (1842).

El reflejo de España desde el espejo británico

Retomando la metáfora especular usada por Howarth, intentaremos desentrañar en los siguientes párrafos en qué modo afectaron los influjos de los británicos venidos a España a nuestra propia autoconciencia y al desarrollo, posterior al contacto, de diversas manifestaciones socio-culturales.

Para ello, el fenómeno del viaje jugó un papel fundamental para la transmisión ideológica y estética, imprescindible para la conformación y consolidación del Romanticismo, tal y como ha demostrado Ignacio Henares Cuéllar (Henares, 1995).

Principalmente, los viajeros provocarían en nosotros mismos la necesidad de contemplarnos desde la alteridad (Henares, 2004: 178-179 y Rubio, 1994) de tal modo que, durante las primeras décadas, sería plausible considerar que el contacto con estos primeros viajeros incitaría a los nativos a renovar anticuados patrones culturales y estilísticos heredados de un barroco retardatario, hermanados con los clichés de un clasicismo académico, entre los que se movía la escuela granadina de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

Desde fechas muy tempranas, sobre todo en el ámbito pictórico sevillano, se pueden citar ejemplos de artistas que adoptan estos patrones típicos y simplificadores del costumbrismo para satisfacer la incipiente demanda que venimos citando. De hecho, este tema de la influencia de los pintores románticos británicos sobre los españoles ha sido tratado de manera general por Enrique Arias (1981) y en un estudio más concreto, sobre el paisaje, por Pérez Calero (2005).

Un caso ampliamente demostrado y estudiado, sobre todo por Arias, de este influjo de artistas viajeros sobre los españoles es el protagonizado por el escocés David Roberts y Genaro Pérez Villaamil (1807-1854). Ambos entablaron una relación durante la estan-

cia de Roberts en nuestro país, entre 1832 y 1833, que sirve de apoyo para justificar el evidente peso del británico en la conformación de los rasgos artísticos de la pintura del artista gallego⁵. Incluso ha sido investigada una estancia del propio Villaamil en Gran Bretaña, durante la que, según carta escrita a David Roberts en 1841, intentaba vender siete cuadros en la galería Collnaghi (Arias, 2002). El caso de su estancia británica no es único entre los pintores españoles de su tiempo, habiendo sido estudiado profusamente por Alcolea (2015).

Otros ejemplos de la adopción por parte de los artistas de nuestro país de nuevas iconografías y modos de representación propios del “costumbrismo”, adaptados y readaptados a las peculiaridades de la creciente demanda de este nuevo mercado burgués, espoleado por el influjo británico, son los de los artistas, todos del ámbito sevillano, Juan de Hermida, Juan Rodríguez Jiménez “El Panadero” o José María Escacena y Daza, que también conoció y acusó la influencia de Roberts durante su estancia en Sevilla (Arias, 1999).

Al margen de la modificación de los patrones plásticos de los artistas españoles, otro de los efectos del viaje que intentamos demostrar en este estudio está relacionado con la gestación romántica, a partir del siglo XIX, de la valoración del propio patrimonio histórico y monumental, como un fenómeno social, ideológico y cultural. Esta idea se puede rastrear en varios textos decimonónicos de diversa índole, tanto de viajeros románticos, como hemerográficos. Barrios Rozúa ha apuntado esta cuestión (2016: 296), recordando el testimonio de Washington Irving sobre la relevancia que atribuían los españoles a la buena opinión proveniente de los extranjeros. Esta idea de la protección patrimonial espoleada por la vergüenza ante las opiniones extranjeras caló de manera generalizada. Barrios cita, además, una referencia hemerográfica de 1884 referida a la idea de instalar un presidio en la Alhambra (2016: 293).

Los viajeros románticos, en este sentido, fueron responsables de la transmisión de esta nueva forma de ideología y de conciencia colectiva que supone la protección patrimonial. Richard Ford (1796-1858) -uno de los más relevantes promotores en el ámbito anglosajón del alhambrismo y de la hispanofilia, así como un personaje plenamente relacionado con las élites culturales españolas del momento- realiza un melancólico recorrido, en su *Handbook for travellers in Spain*, por la historia de la inquina y la destrucción de la Alhambra, muy sintomático:

Sebastiani asoló la Alhambra, esa palabra mágica que en la mente de los ingleses constituye el resumen y la sustancia de Granada. Para ellos es el primer objeto, el imán, la perla preciosa; es la Acrópolis, el castillo de Windsor de esa ciudad. Pocos granadinos van nunca a visitarla ni comprenden siquiera el interés total, la devoción concentrada que despierta en el forastero. [...] Es triste esta falta de aprecio hacia la Alhambra por parte de los naturales; completa en cierto modo la decadencia de la estructura, al quitar incluso a las ruinas su pres-

5 Han dejado patente esta relación X. de Salas (1958: 295) y Arias (1981, 1986) y la reciente exposición monográfica (Hopkins, 2021).

tigioso abstracto. [...] ellos piensan solo en el presente y en sí mismos, y como ellos la mayor parte de los españoles, aunque no lleven turbante, carecen de los órganos de la veneración y la admiración por cualquier cosa que esté más allá de asuntos relacionados con la primera persona y el tiempo presente. [...] Los escritos de Washington Irving y la admiración de los peregrinos europeos han avergonzado últimamente a las autoridades, obligándolas a mostrar un sentimiento más preservador hacia la Alhambra [...] (Ford, 2008: 373).

Al margen del sesgo patriótico, propio de la época del escrito, que recorre este fragmento, es muy indicativo de cómo ya en aquel mismo momento, por una parte, los propios foráneos tenían la conciencia de que las ideas que traían consigo estaban calando en la sociedad granadina y española, y, por otra parte, de cómo los nativos y sus autoridades comenzaban a formar esa conciencia colectiva.

En este punto creemos que es muy revelador de la consolidación de este fenómeno, ya en 1890, este fragmento redactado por el gran erudito e incansable gestor y defensor del patrimonio histórico, Francisco de Paula Valladar: “[...] han comprendido los altos poderes del Estado que ofrecer ante extranjeros los restos del Alcázar mutilados por el fuego, sería ofensivo al honor nacional [...]” (Valladar, 1890: 7).

Conviene recordar, precisamente en relación con Valladar, como Ignacio Henares pone de relieve que se estaba forjando en ese momento un “capital simbólico” colectivo resultado de un “proceso de tesorización” (Henares, 2004: 179) en varios campos de la sociedad y la industria cultural que impulsará, entre otros, la conciencia de la protección del patrimonio y la identidad colectiva. Creemos que es necesario citarlo de manera más extensa haciendo nuestro su análisis, en relación con las conclusiones de este artículo:

Durante la segunda mitad del siglo XIX la conciencia colectiva se conformará sobre el legado romántico, siendo su cualidad esencial su carácter escindido desde el punto de vista moral y estético. Dominada como está por un ideal de progreso que resulta inalcanzable y se percibe como históricamente insuficiente, al tiempo que la principal ideología social aportada por el romanticismo, la histórica causa de las graves pérdidas patrimoniales, de desequilibrios culturales que nunca podrán saturarse ni compensarse de las carencias morales sobre las que funda un amenazado futuro societario [...] (Henares, 2004: 178).

Influjos y contactos de artistas anglosajones con el escenario granadino

La argumentación contenida en las páginas anteriores tenía como objetivo el establecimiento de un marco histórico e interpretativo de una serie de ejemplos, enunciados de manera cronológica, que expondremos a continuación, de contactos e influjos demostrables a lo largo del devenir del campo artístico granadino en el siglo XIX y principios del siglo XX.

En primer lugar citaremos el caso del inglés Sir William Gell (1777-1836) y el malagueño, afincado en Granada, Luis Muriel San Miguel (h. 1796-¿1880?) (Santos, 1997: 959-962). De este último conocemos escasos datos biográficos, sobre todo su dedicación a la pintura de perspectiva y escenográfica, actuando como pintor en el Teatro Principal de Granada (1997: 960 y 2108) y realizando una intervención decorativa en la Alhambra en 1832 (Barrios, 2016: 56-58).

De Gell se conserva en el Museo Británico una colección de cuadernos de viaje, poco difundida hasta hace unos años que fue puesta de relieve en estudios de Barrios⁶ (2014, 2016) y Villafranca (2016). Entre esta colección se encuentra un cuaderno con 44 dibujos de Granada, datado por el catálogo de la institución museística en noviembre de 1808, como decíamos, con anterioridad al dominio de las tropas napoleónicas.

Villafranca (2016: 57-58) introduce la hipótesis de un contacto entre Gell y Muriel basándose en la existencia de un dibujo del español en el cuaderno dedicado a Granada conservado en el museo londinense. La existencia de este dibujo (Fig. 1) (en el que se puede leer la nota manuscrita: “Vista de la fuente del pino, sacada en el terreno mismo por Muriel, en 25 de Diciembre de 1832”), es una pista de relevancia para pensar en este contacto sobre el que aún existen muchísimas incógnitas, sobre todo, cuándo se produjo con certeza, dada la datación mencionada para el viaje de Gell en Granada y que, en aquel momento, Muriel debía permanecer aún en su Málaga natal⁷.



Fig. 1: Luis Muriel San Miguel. *La fuente del pino* (1832). Acuarela sobre papel. 232 x 316 mm. [Fuente: Museum, Londres. 1853,0307.718. © The Trustees of the British Museum].

⁶ Aclara que la existencia de los dibujos de Gell, se la transmitió el arquitecto Carlos Sánchez Gómez (Barrios, 2014).

⁷ Ya que no se documenta su estancia en Granada hasta abril de 1820 (*Conciliador político*, s. n., 11/04/1820, Granada: Imprenta de Don Juan María Puchol, p. 5. Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros de Granada).

Al margen de la necesidad de encontrar pruebas concluyentes respecto a esta relación, podemos trazar una posible semejanza estilística en cuanto a la elección de los temas en algunas de las obras conservadas de Luis Muriel, en concreto una vista de la Plaza de Bib-Rambla (Fig. 2), conservada en el Museo Casa de los Tiros de Granada, que está anotada mediante una inscripción semejante a la del dibujo de la *Fuente del pino*, con la misma caligrafía: “Vista de la Plaza de Vivarrambla sacada en el terreno mismo por Muriel 1834”. En el cuaderno de dibujos de Gell, se conservan dos dibujos, a grafito, que representan el mismo escenario urbano, añadiendo una serie de tipos populares que, en el caso de la acuarela del español, representan los puestos de mercado y otros tipos semejantes (Fig. 3).



Fig. 2: Luis Muriel San Miguel. *Plaza de Bib-Rambla* (1834). Acuarela sobre papel. 385 x 465 mm. [Fuente: Museo Casa de los Tiros, Granada. CE00113].



Fig. 3: Sir William Gell. *Plaza de Bivarambla* (1808). Tinta y gráfito sobre hoja de cuaderno. 240 x 475 mm. [Fuente: British Museum, Londres. 1853,0307.694. © The Trustees of the British Museum].

En tanto en cuanto se pueda demostrar de manera fehaciente la hipótesis de este contacto, la semejanza de los dibujos es patente. Nos parece relevante, igualmente, para el devenir de la historia de la pintura granadina, la introducción de comportamientos románticos costumbristas que supone la obra de Muriel, no sólo a través de esta vista de la plaza Bibrrambla, sino también, por medio de la figuración de tipos populares como los dos dibujos de “serenos” conservados en el Museo Casa de los Tiros, realizados también en 1834. La hipótesis del contacto con Gell es muy relevante para hacer patente la generación de nuevos comportamientos estilísticos a través del contacto con artistas viajeros, especialmente porque estamos ante uno de los primeros episodios de pintura in situ que tanta fortuna cosecharía al discurrir del siglo.

Otro episodio a citar en relación con estos prolíficos contactos es el relacionado con el grabador e ilustrador estadounidense Joseph Pennell (1857-1926), calificado por Marino Antequera como el fundador de la “Escuela granadina de dibujantes a pluma” (Antequera, 1964 y 1967). Pennell fue comisionado por la editorial Mac Milland & Co. para realizar las ilustraciones de su edición de *The Alhambra* de Washington Irving (1896), por lo que viajaría a Granada en torno a 1889 y 1896, con el objetivo de tomar inspiración de los mismos lugares en que se inspiró Irving para su famosa obra (Fig. 4). Siguiendo a Antequera, durante su estancia: “[los dibujos de Pennell] provocaron más o menos descaradas imitaciones. Entonces, de la alianza entre unos temas inimaginables y una gran destreza de dibujante, surgió la escuela granadina de dibujo a pluma [...]” (Antequera, 1964). En este artículo, establece una distinción entre una primera y segun-

da generación; en la primera incluye a Tomás Martín Rebollo (1858-1919), “el más ducho y fiel entre los imitadores de Pennell” (Op. cit.); José Larrocha González (1850-1933); Isidoro Marín Garés (1863-1926) que, según Antequera, “fue toda su vida un entusiasta de Pennell, del que me hablaba como de un ser por encima de lo humano, y eso que no lo conoció como aguafuertista más, a pesar de este culto, no lo plagió nunca” (Op. cit.); en una segunda generación de esta escuela incluía a Carlos Moreu (1881-1936); Eugenio Gómez Mir (1877-1938); Enrique Marín Sevilla (h. 1870-1940) y Antonio Garrido del Castillo (1892-1958).



Fig. 4: Joseph Pennell. *Puerta de Elvira* (c. 1896). Tinta sobre papel. 281 x 441mm. [Fuente: Museo Casa de los Tiros, Granada. DJ00314].

En estas idas y venidas de influencias e intercambios, siguiendo los testimonios del propio Pennell -que produjo un documentado estudio sobre esta técnica (Pennell, 1889)-, hay que reseñar que sentía una gran admiración por dos pintores que protagonizaron otro de los episodios más fecundos del campo artístico de la Granada del siglo XIX, es decir, Mariano Fortuny i Marsal y Martín Rico (por otra parte, alumno, a su vez

de Genaro Pérez Villaamil); a los que consideraba diestros ejecutores de esta técnica de dibujo.

El siguiente capítulo se origina en torno a la tertulia de Antonio Barrios, conocido como “El Polinario” (pintor aficionado autodidacta), y las diversas estancias (1868, 1879, 1902 y 1911-1912) en la ciudad de la Alhambra de John Singer Sargent (1856-1925) que frecuentó su “taberna-tertulia” de la calle Real; de su relación amistosa ha quedado testimonio por medio de dos dibujos de mano del pintor norteamericano, un retrato del propio Barrios, realizado en 1912 (Kilmurray y Ormond, 1998: 269), conservado en el legado de Barrios del Patronato de la Alhambra y Generalife, y una acuarela titulada *La dama de la sombrilla*, fechada en 1911, dedicada a su “amigo Antonio Barrios” que se conserva en el Museo de Montserrat.

La casa de los Barrios, de hecho, fue un lugar muy concurrido por los diversos viajeros de toda índole y nacionalidad, y el propio “Polinario” fue retratado por muchos de estos artistas, con los que entabló una relación amistosa y de intercambio cultural; por ejemplo, Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931), del que se conserva, igualmente en el citado legado, un retrato realizado a lápiz grafito. Del pintor catalán interesa citar, además, un curioso episodio de trabajo conjunto, en suelo granadino, con un relativamente poco estudiado pintor inglés, Frank Hind, que cambiaría, en 1904, su nombre por el de Francis Wallis-Markland (1860-1924?) (Carnicero, 2005). Este pintor de género también cambiaría drásticamente su estilo debido al contacto con el pintor simbolista, habiendo quedado diversas obras que testimonian un trabajo al alimón, como la obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada, doblemente firmada, que lleva por título *Atardecer en Granada* (fechada entre 1905-1908) (Fig. 5). Igualmente, este autor tuvo una estrecha relación con José María Rodríguez-Acosta.

Como vemos en el ejemplo de la modificación del estilo de Hind/Wallis-Markland, Granada no solo debe ser considerada como un lugar pasivo donde se produce la recepción de nuevos comportamientos y tendencias foráneos: existen otros casos en el que el escenario granadino da lugar a notables cambios de estilo también para los visitantes. En la Alhambra tendría lugar, en 1883, el que ha sido considerado, de manera casi legendaria, como el momento inicial de la pintura impresionista australiana debido al encuentro entre dos pintores catalanes, Ramón Casas (1866-1932) y Laureano Barrau (1863-1957), con el australiano (nacido en Inglaterra) Tom Roberts (1856-1931). Ambos pintores, formados en París, coincidieron con el anglosajón en la “colina roja” y lo pondrían al corriente de las nuevas tendencias, aprovechando éste su estancia para dar unos firmes pasos hacia la pintura *en plein air* (Benjamin et al., 2015).

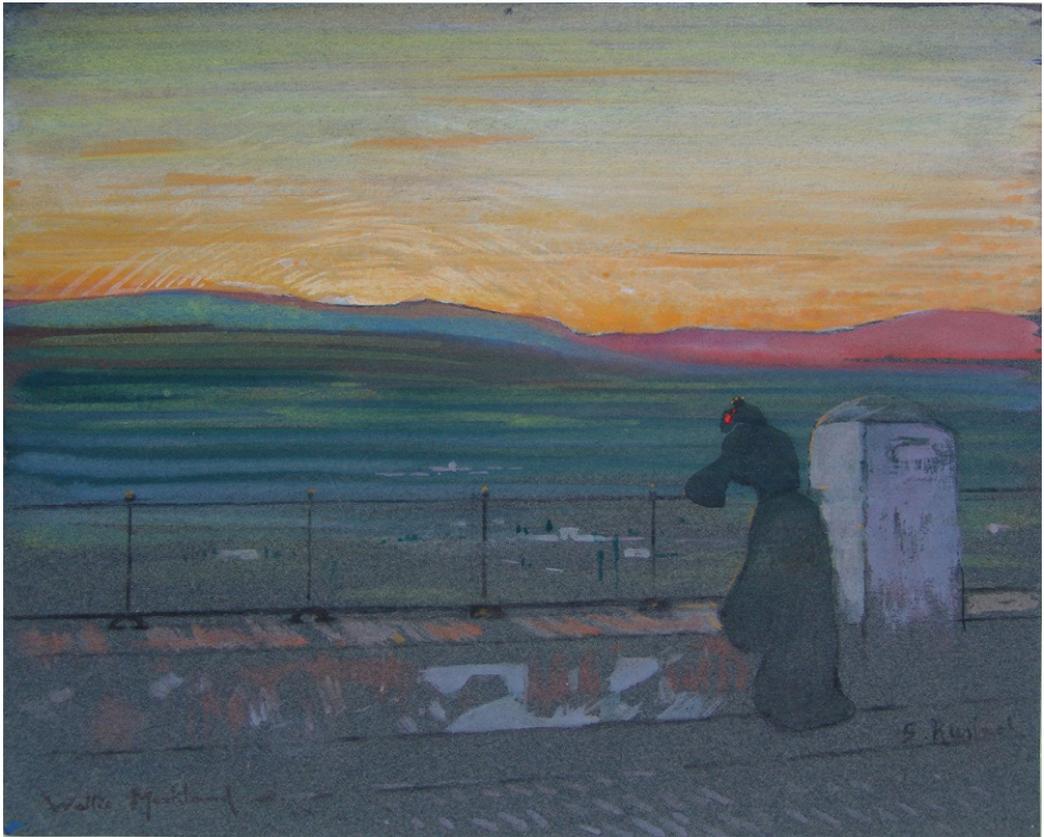


Fig. 5: Santiago Rusiñol y Francis Wallis-Markland. *Atardecer en Granada* (1896-187). Gouache sobre papel. 250 x 317 mm. [Fuente: Museo de Bellas Artes, Granada. JA183. Colección Museística de Andalucía].

Evidentemente, la Alhambra fue el motivo principal de atracción que generó la fama y el impulso viajero a acudir a nuestra ciudad, influjo que tiene lugar hasta nuestros días. No obstante, nuestra investigación se circunscribe temporalmente hasta 1936, momento en que Duncan Grant (1885-1978), uno de los creadores plásticos incluidos inequívocamente en el listado de miembros del grupo de Bloomsbury, la visitó. En abril de este año, pocos meses antes del estallido de la contienda civil española, se documenta su presencia en “Villa Carmona” (el mismo establecimiento en el que se alojó el mencionado Tom Roberts o Henri Matisse), según atestigua una carta enviada a Vanessa Bell, desde este establecimiento, el 16 de abril⁸ (Fig. 6). Proveniente de Sevilla y Málaga, fue un viaje corto, que incluyó una visita posterior a Guadix, Almería y Níjar. Fruto de esta estancia se conserva una vista muy prototípica, decimonónica en el encuadre, de la Alhambra desde la plaza de San Nicolás, conservada en la UK Government Art Collection (Fig. 7).

⁸ Se conserva, junto con otras misivas que documentan el viaje de Grant por España, en el Archivo de la Tate Gallery (ATG) con número de registro TGA 8010/5/1723.

D64B 573 8010.5.1723

Pension Villa Casanova,
16 April 1936 Alhambra, Granada

Dearest Nena
I sit here late last night, after
many adventures. I travel first class in
Spain because it is very nice & airy &
because it costs less than half first class
but there are disadvantages if one does not
speak a word of Spanish. I took it for
granted stupidly I supposed that my main
wonder like me about Granada from
London is nobody seemed to quite observe
and then is a station called Bobadilla
where we stopped a long time & when I came
I saw the Gran Sierrá & thought. My main
wonder on leaving Gran Sierrá was
& about six o'clock I began to be afraid
something was wrong & asked someone if the
train went to Granada. No was the
answer to Malaga. I was gratified
because it was getting dark & stormy & I
had no wish to stay another night at Malaga

Fig. 6: Carta de Duncan Grant a Vanessa Bell (16-04-1936). [Fuente: Tate Archive, Londres. TGA 8010/5/1723. © The estate of Duncan Grant. Photo: Tate].

Fig. 7: Duncan Grant. *Granada* (1936). Óleo sobre lienzo. 69 x 89 cm. [Fuente: Government Art Collection, Londres. GAC 3685. © The estate of Duncan Grant].



Durante su estancia en Málaga, Grant visitó a Gerald Brenan (1894-1987), considerado un miembro satélite del grupo cultural inglés, que se había trasladado a la ciudad costera desde Yegen en 1934⁹. El viajero e hispanista afincado, por necesidades económicas, durante varias temporadas (entre 1920 y 1934) en la remota localidad alpujarreña, con la finalidad de “autoformarse” (Brenan, 1975: 15); recibió en allí, la visita de ilustres del citado grupo, de gran relevancia, como Roger Fry; Bertrand Russell; Virginia y Leonard Woolf, en 1923; Lytton Strachey, en 1920; así como Ralph Patridge y Dora Carrington (1893-1932), en 1920, ambos junto con Strachey, y, en 1923, solos, en pareja. Durante esta última estancia, la pintora, tomando como inspiración las abruptas líneas montañosas de aquella comarca, concibió una de sus obras más valoradas, conservada en la Tate Britain, con el título *Spanish Landscape with Mountains* (Fig. 8).



Fig. 8: Dora Carrington. *Spanish Landscape with Mountains* (c. 1924). 55,9 x 66,7 cm. [Fuente: © Tate, Foto: Tate. T11896].

9 Según narra en carta dirigida a Vanessa Bell, de 3 de abril de 1936, conservada también en ATG, número de registro TGA 8010/5/1714.

Tanto en su *Al sur de Granada* (1957) como en su *Personal record* (1975), Brenan nos describe sus contactos con Granada y su sociedad, dando cuenta de que conoció a Federico García Lorca en la época navideña entre 1922 y 1923, en el “estudio” de José María Rodríguez-Acosta (1975: 56-57). Sin embargo, en el caso Brenan el centro de atención se había desplazado, desde la Alhambra y Granada, hasta un lugar más alejado, de costumbres más auténticas, pero más inaccesible geográfica y culturalmente. Según su propio testimonio, en su primer contacto, bajo una intensa lluvia de septiembre, la Alhambra le pareció “chapucera y de pacotilla, como una muchacha gitana sentada bajo un seto húmedo. ¿Cómo podía ser este el fabuloso palacio oriental que aparecía en las fotos de las postales?” (1957: 2). En su caso, la atracción primitivista ejercida por la recóndita y salvaje Alpujarra, primaba sobre el influjo orientalista de la Alhambra, desgastado y vanalizado por la generalización del mercado turístico.

Seguía siendo, en nuestra opinión, la atracción por el “otro” -como sucedía en el caso de los viajeros románticos- “el otro (cercano)”, tal y como ha analizado Piotr Piotrowski (2009), la que estaba en el germen del impulso del conocimiento y del viaje por parte de los foráneos hacia este sur casi mítico, situado en el borde del continente europeo.

Bibliografía

- Alcolea, F. (2015). *Pintores españoles en Londres (1775-1950)*. Menorca: CreateSpace- Independent Publishing Platform. Disponible en: https://www.academia.edu/12826544/_1_Pintores_espa%C3%B1oles_en_Londres_1775_1950_I_Panorama_del_siglo_XIX. [Consultada el 22-03-2022].
- Arias Anglés, E. (1981). Influencia de los pintores ingleses en España. En *Imagen romántica de España* (pp. 79 y ss.). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Arias Anglés, E. (1986). *El Paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Arias Anglés, E. (1995). La pintura orientalista española. Imagen de un tópico. En I. Henaes et al. *La imagen romántica del legado andalusí* (pp. 47-55). Granada: El Legado Andalusí.
- Arias Anglés, Enrique. (1999). Escacena y Daza: pionero del orientalismo romántico español. *Archivo Español de Art*, (287), 279-287.
- Arias Anglés, E. (2002). Pérez Villaamil en Inglaterra. *Archivo Español de Arte*, 75 (299), 322-326.
- Antequera, M. (1964). Durante tres cuartos de siglo, la escuela granadina de dibujantes a pluma, ha exaltado las bellezas de nuestra ciudad. *Ideal*, 9.860 (28 de mayo), sin paginar.
- Antequera, M. (1967), *Ideal*, 30 de junio de 1967, 14.

- Baker, C. et al. (2009). *The discovery of Spain: British artists and collectors: Goya to Picasso*. Edimburgo: National Galleries of Scotland.
- Barrios Rozúa, J. M. (2014). El Generalife y las ruinas árabes de sus contornos. Un capítulo inédito de los *Nuevos Paseos de Simón de Argote*. *Al-Quantara*, XXXV (1), 29-59.
- Barrios Rozúa, J. M. (2016). *Alhambra romántica. Los comienzos de la restauración arquitectónica en España*. Granada: Universidad.
- Brenan, G. (1957). *South from Granada. Seven Years in an Andalusian Village*. Londres: Hamish Hamilton.
- Brenan, G. (1975). *Personal record (1920-1972)*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Bretz, M. L. (2001). *Encounters Across Borders: The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Bonaddio, F. y Ros, X. de. (eds). (2003). *Crossing fields in modern Spanish culture*. Oxford: European Humanities Research Centre, University of Oxford.
- Christoforidis, M. (2018). *Manuel de Falla and visions of Spanish music*, Londres: Routledge.
- Eysteinson, E. (1990). *The Concept of Modernism*. Itahaca: Cornell University Press.
- Eysteinson, E. y Liska, V. (eds.).(2007). *Modernism*. Amsterdam: J. Benjamins Pub.
- Ford, R. y Pardo, J. (trad.). (1845, 2008). *Manual para Viajeros Por España y Lectores en Casa. II. Andalucía*. Madrid: Turner.
- Geist, A. y Moleón, J. (eds.). (1999). *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*. Nueva York: Garland.
- Gregori, E. y Herrero-Senés, J. (ed.). (2016). *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914-1936). The Challenge of Modernity*. Leiden: Brill.
- Harris, D. (1995). *The Spanish Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press.
- Henares Cuéllar, I. (1995). Viaje iniciático y utopía: Estética e historia en el Romanticismo. En *La imagen romántica del legado andalusí* (pp. 47-55). Granada: El Legado Andalusí.
- Henares Cuéllar, I. (2004). Granada entre dos siglos: un modelo de cultura para una sociedad contemporánea. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* (16), 177-183
- Hopkins, C. (2021). *La España romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Centro de Estudios Europa Hispánica. Instituto Ceán Bermúdez.
- Howarth, D. (2007). *The Invention of Spain. Cultural relations between Britain and Spain. 1770-1870*. Manchester: Manchester University Press.
- Irving, W. (1896). *The Alhambra*. Londres: Macmillan and Co.
- Mendelson, J. (2005). *Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939*. University Park, Penn: Pennsylvania State University Press.

- Pennell, J. (1889). *Pen drawing and pendraughtsmen*. Londres y Nueva York: MacMillan & co. Disponible en: <https://archive.org/details/cu31924030667582/mode/2up?ref=ol&view=theater>. [Consultada el 29-03-2022].
- Pérez Calero, G. (2005). Artistas románticos extranjeros ante el paisaje andaluz: relaciones e intercambios. En M. Cabañas (coord.). *Arte Foráneo en España* (pp. 139-148). Madrid: CSIC.
- Piotrowski, P. (2009). Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. En S. Bru et al. *Europa! Europa?: the avant-garde, modernism, and the fate of a continent* (pp. 49-58). Berlín, Nueva York: De Gruyter.
- Rogers, G. B. (2008). *British modernism and Ortega's Spanish vanguard: Cosmopolitan visions of Europe, 1922-1939*. Northwestern University. Disponible en: <https://arch.library.northwestern.edu/downloads/bn999685x?locale=en>. [Consultada el 4-4-2022].
- Rubio, J. (coord.). (1994). El viaje romántico por España. *El Gnomo: Boletín de Estudios Beccuerianos*, 3, 95 y 163-211.
- Salas, X. de. (1958). Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil. *Archivo Español de Arte*, XXXI (124), 273-298.
- Santos, M. D. (1997). *Pintura del siglo XIX en Granada. Arte y sociedad*. Universidad de Granada. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/28924>. [Consultada el 29-03-2022].
- Soufas, C. (2007a). Approaching Spanish Modernism: Tradition and the “New Man”. En A. Eysteinson A. y V. Liska. (eds). *Modernism* (pp. 931-995). Amsterdam: J. Benjamins Pub.
- Soufas, C. (2007b). *The Subject in Question: early contemporary Spanish literature and modernism*. Washington, D.C.: Catholic University of America Press. Disponible en: <https://www.proquest.com/legacydocview/EBC/3134748?accountid=14542>. [Consultada el 4-4-2022].
- Valladar, F. de P. (1890). *El Incendio de la Alhambra. Continuación de la “Novísima Guía de Granada”*. Granada: Imp. de la Vda. é Hijos de P. V. Sabatel.
- Villafranca, M. del M. (2016). El paseo de los Tristes de Granada como referente de una escenografía oriental. A propósito de un dibujo de William Gell. En J. Calatrava et al. (eds.). *La cultura y la ciudad* (pp. 55-61). Granada: Universidad.
- Vlachou, F. (2016). Why Spatial? Time and the Periphery, *Visual Resources*, 32 (1-2), 9-24.

La playa como escenario del descanso, el ocio y la socialización femenina en la imagen artística asturiana entre 1870 y 1970

Beach as a place for rest, leisure and female socialization in the Asturian artistic image between 1870 and 1970

LAURA MIER VALERÓN  0000-0003-0165-0083

laura.mier@unir.net

Universidad Internacional de La Rioja

Recibido: 19 de mayo de 2022 · Revisado: 20 de octubre de 2022 · Aceptado: 29 de octubre de 2022

Resumen

Con este trabajo se quiere llevar a cabo una aproximación a aquellas imágenes artísticas que, en el periodo mencionado, nos brindan escenas sobre el descanso, el ocio y la socialización femenina en las playas asturianas. Estas imágenes han sido analizadas desde la lectura cruzada de algunos de los parámetros que las caracterizan, como la disciplina artística en la que se inscriben, la cronología y el contexto en el que han sido creadas o el modo de aproximación al tema representado. Tal y como ocurre con otras temáticas, estas imágenes han sido concebidas mediante una serie de rasgos y un lenguaje iconográfico estrechamente enraizado en el imaginario popular y los fenómenos propios de su época.

Palabras clave: imagen artística; ocio femenino.

Topónimos: Costa asturiana; litoral asturiano; playa.

Periodo: Siglos XIX y XX.

Abstract

This paper aims to approach to those contemporary artistic images that show female leisure and socialization scenarios located at the Asturian beaches. In this sense, these images have been analyzed through parameters that depicted them, such as the artistic discipline, the period or context in which they have been created or even the artistic gaze behind art pieces. Like other topics, these images are designed from a specific iconographic language, which is deeply rooted in the popular imaginary and history of their era.

Keywords: artistic image; female leisure.

Place Names: Asturian coast; Asturian littoral; beach.

Period: XIXth and XXth centuries.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

MIER VALERÓN, L. (2022). La playa como escenario del descanso, el ocio y la socialización femenina en la imagen artística asturiana entre 1870 y 1970. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 119-134.

Objeto de estudio y método de trabajo

Con esta aportación se quiere llevar a cabo un análisis multidimensional de las imágenes artísticas que reflejan las playas asturianas como escenario del descanso, el ocio y la socialización femenina entre las décadas de 1870 y 1970. El periodo cronológico elegido responde a una motivación doble, puesto que su inicio coincide con el despertar de un género ligado al fenómeno de los baños y las transformaciones sociales que estas prácticas acarrearán. Su final, sin embargo, se debe a la voluntad metodológica de seleccionar diversos retratos sobre esta realidad a lo largo de un siglo (ya que estas creaciones siguen vigentes en la actualidad). Esta selección, representativa de la obra disponible, será sometida a dos lecturas: una de naturaleza diacrónica, que nos permitirá advertir los cambios evolutivos (artísticos, sociológicos, etc.); otra de naturaleza sincrónica, que, mediante la comparación entre el imaginario representado y la realidad social para cada momento, nos mostrará información de nuestro interés.

Contextualización de la temática y características generales de la obra estudiada

Numerosos artistas han captado los cambios de la morfología paisajística, los usos y las costumbres en los arenales asturianos desde que el ocio de baño irrumpiese en ellos. En un primer momento este *otium* quedó representado por el turismo de playa fría, de ola y de naturaleza termal, caracterizado por la búsqueda de la playa ideal en la organización de la ciudad-balneario, siguiendo otros modelos nacionales e internacionales. Este paradigma terminó fracasando y apenas contó con un siglo de historia, teniendo lugar una segunda etapa marcada por la moda de los baños de mar, ahora alejada de aquellas arquitecturas balnearias, así como de los circuitos que en origen le fueron propios. Entonces esta forma de ocio quedaba en manos de la población regional y de otros grupos foráneos, marcadamente estacionales y relativamente limitados, que solían acudir desde sus cercanías. En aquel primer periodo quedan englobadas las experiencias que, siguiendo los ejemplos cercanos de Cantabria y País Vasco, supieron ver en la costa asturiana el potencial necesario para ofrecer unos servicios análogos destinados a la demanda de los baños de ola¹. Como tal, este proceso hunde sus raíces en la década de 1840 y termina por extinguirse tras la Guerra Civil, sin llegar a desaparecer de forma orgánica, puesto que, tras el conflicto y con la recuperación económica, la oferta de sol

1 El capital burgués jugó un papel fundamental en la dinamización del sector turístico decimonónico. A excepción de las grandes empresas de la banca, la minería y el ferrocarril, el crecimiento económico permitió que las inversiones se diversificaran hasta finales del siglo XIX, pudiendo ser destinadas a sociedades de responsabilidad ilimitada. Por su naturaleza, estas asociaciones imposibilitan una inversión muy elevada, lo que favoreció el crecimiento paulatino de una oferta que, según fue aumentando la demanda de bienes turísticos, inyectó más capital en el sector (Larrinaga, 2002).

y playa nacional fue absorbida por las regiones bañadas por el Mediterráneo². La acción burguesa, bien desde el patrocinio del gusto, bien desde la inversión financiera, tuvo una trascendencia vital en su aparición. Igualmente, el desarrollo industrial, la consolidación de una red ferroviaria fuertemente deseada³ o la cristalización de un entramado de hoteles, fondas, restaurantes y negocios de casetas también hicieron lo propio. Sin embargo, las corrientes higienistas tuvieron un alcance de gran calado en los cambios estructurales que propiciaron y posibilitaron la aceptación y el hábito de estos baños (De la Madrid, 2011). Si bien este ocio fue abriéndose paso en Asturias desde el ecuador del siglo XIX, no será hasta la segunda mitad de la centuria cuando se desarrollen aquellas políticas y acciones que, verdaderamente, permitirían ocupar y transformar este espacio litoral. En este sentido, sabemos que la playa de Llanes no contó con cierta fama balnearia hasta la década de 1860, que la ciudad de Gijón no pudo disponer con libertad del arenal de San Lorenzo hasta el decenio de 1870 o que el balneario de Salinas no se construye hasta la década de 1880, acometiéndose diversas reformas a principios del siguiente siglo, así como la construcción de su Club Náutico⁴. De igual modo, algunas de las playas de referencia en este litoral, como la de Ribadesella, comenzaron a mostrar una mayor actividad a principios del siglo XX⁵.

La segunda mitad del siglo XIX y los comienzos del siglo siguiente fueron testigos de esta paulatina asimilación territorial y de la gran transformación social de este espacio, fundamental para el destierro de una imagen hostil poco propicia para su disfrute. Este nuevo entendimiento y los cambios operados en el territorio fueron recogidos por los artistas del momento, destacando, como privilegiados cronistas, los autores en activo entre las décadas de 1870 y 1930. Sin embargo, también encontramos abundantes obras y autores que nutren la producción de toda la primera mitad del siglo XX (quedando cubierto ese lapso entre las décadas de 1930 y 1950). En ambos casos, los perfiles suelen responder a autorías locales y regionales que, por una vinculación sentimental y por la cronología de su trayectoria profesional, retratan esta nueva realidad. Son los casos de Dionisio Fierros (1827-1894), Juan Martínez Abades (1862-1920), Ventura Álvarez Sala (1869-1919), Arturo Truan Vaamonde (1868-1937), Evaristo Valle (1873-1951), Mariano

2 El principal escollo de la región asturiana fue la ausencia de medios que garantizasen la consolidación del turismo de playa. En este sentido, pilares fundamentales como la disponibilidad de los transportes, la oferta de alojamiento y la presencia de otras infraestructuras fueron insuficientes. Del mismo modo, no se implementaron las estrategias políticas necesarias para asegurar el éxito de esta industria.

3 “[...] favorece igualmente á un sinnúmero de familias que cobran ó se lucran de las reparaciones, explotaciones y suministros, desde los operarios más modestos de la vía á los talleres, á los de movimiento y tracción, á los de las oficinas, fondas, imprentas y otros que no es posible detenerse á demostrar en un artículo de periódico semanal; pero que un solo concepto, la transformación del veraneo en Luarca, por sí solo justificaría el entusiasmo con que deseamos el ferrocarril [...]” (Álvarez Cascos, 1905: 131).

4 “A fines de la pasada época estival un numeroso grupo de distinguidos jóvenes tuvo el feliz acierto de constituir un Club Náutico [...] Este Club Náutico abriga magníficos proyectos para hacer más agradable el veraneo en Salinas. Entre otros, la construcción de un elegante pabellón, que sirva a la vez de balneario y casino [...] y fomentar todo género de fiestas culturales, incluso la creación del Teatro de la Naturaleza” (*Asturias: revista gráfica semanal*, 19-XII-1915).

5 Ribadesella no cuenta con una infraestructura de este tipo hasta 1913, cuando se inaugura el Balneario de Santa Marina. Antes que el de Ribadesella se construye el de Llanes, conocido como el Balneario de El Sablón, si bien las fechas ofrecidas por los autores pueden variar. (Álvarez Quintana, 1995).

Moré (1899-1974) y, especialmente, Nicanor Piñole (1878-1978). Entre las décadas de 1950 y 1970 conservamos imágenes que responden a vocaciones artísticas más plurales y distintas entre sí, como las de Marola (1905-1986), Magín Berenguer (1918-2000), Orlando Pelayo (1920-1990) o Antonio Suárez (1923-2013), quienes demuestran una relación personal con el paisaje, pero también una producción más diversificada, integrando un grupo artísticamente más heterogéneo (Mier Valerón, 2017).

La playa como espacio para el baño, el ocio y la socialización femenina

Hemos visto cómo el fenómeno del veraneo, la ocupación balnearia y el ocio de mar fueron ganando terreno desde mediados del siglo XIX, cobrando un protagonismo cada vez mayor en la costa asturiana. A tal efecto, contamos con obras que, aún en buena medida protagonizadas por mujeres, proyectan un colectivo plural, como *Escena en la orilla del mar. Playa de Salinas. Asturias* (s.f.) y *Playa de Salinas, Asturias* (s.f.) de Cecilio Plá, transportándonos al escenario del turismo balneario finisecular. Del mismo modo, la filiación estilística y el lenguaje formal del artista intervienen en la alineación entre forma y contenido, insistiendo en la traslación cronológica del fenómeno representado. El encuadre utilizado, el carácter intimista, el tratamiento lumínico o la propia factura impresionista de las obras refuerzan la contemporaneidad de personajes y escenas que reflejan aquella Salinas como uno de los núcleos más intensamente ocupados. De este modo, las mujeres que, sentadas sobre la arena, charlan animadamente como preludeo compositivo de los paseantes que transitan la orilla, anuncian otras actividades que, si bien no se recogen en la imagen, participaban de su bullicio⁶ (Fig. 1).

En *Playa de Salinas, Asturias* (s.f.) también encontramos la caseta como atributo fundamental de esta iconografía, así como fruto de la gran oferta que este elemento proporcionaba en su intento por cubrir las necesidades de sus usuarios. Junto a otros objetos característicos, algunas de ellas habían sido diseñadas para satisfacer un baño seguro ante las carencias de los bañistas en lo que a nadar se refiere⁷. Encontramos diversos ejemplos, aunque las más habituales, herederas de las casetas de baño victorianas, estaban pensadas, no sin intención de censura corporal, para desplazarse de la arena al agua mediante la tracción animal (Hannavy, 2009). Con otros usos, sin embar-

6 “[...] La vida empieza allí en el mes de Mayo, en el que los propietarios de los hoteles y casas van a instalarse por quince o veinte días para hacer á sus inmuebles le *toilette* de verano [...] Ya entonces los carruajes llegan a Salinas desde Avilés cada cuarto de hora, desde las 5 de la mañana hasta las 8 de la noche [...] Llegar por fin el mes de Julio y los coches se suceden sin interrupción, coches llenos de preciosas avilesinas, que antes morirían que dejar de venir cantando y volver de la propia manera [...] En la playa, en las casetas, en el extenso balcón del balneario, óyense cantos, risas [...]” (*El Carbayón*, 6-V-1876).

7 La moda de los baños de ola se consolida en el contexto higienista que insiste, constantemente, en las virtudes terapéuticas de esta práctica. Por ello, baño y nado no mantenían entonces la relación actual, dando lugar a manifestaciones como las de los “baños de asiento”. Igualmente, las noticias y crónicas subrayan esta dimensión salutífera. Consúltense los números disponibles en *La Ilustración o La Esfera*, así como otras referencias de prensa histórica (https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do).

go, advertimos tipologías como las que aparecen en la obra de Plá, que, a modo de sencillas estructuras, se erigen como unidad de habitación que delimita el espacio de cada grupo, ofreciendo resguardo del sol y algo de intimidad para el disfrute de la compañía. No obstante, las nociones de pulcritud y decoro se amplifican en otras casetas que, como las pensadas para el baño, pretenden mantener las buenas costumbres y evitar la sobreexposición del cuerpo, llegando así hasta aquellas construcciones que funcionan a modo de vestuarios y que ilustran escenas sobre la liturgia del baño. En esta línea, *Muelle de Fomento* (1886) de Juan Martínez Abades se hace eco de un grupo de mujeres accediendo a la única caseta de baños entonces disponible en el arenal de Pando, la playa más antigua de Gijón. La imagen es sintomática del código imperante en el vestir finisecular, cuando las mujeres aristócratas y burguesas mantenían el ideal de belleza, estilo y comportamiento en aras de un vistoso lucimiento y una figura distinguida. Salvando las distancias, sus prendas quedan sujetas a una cierta simplificación si son comparadas con las de las grandes capitales europeas, aunque se aprecian características comunes como la amplitud de los volúmenes (sobre todo en las faldas), la variedad en los tejidos y la tendencia hacia el empleo superpuesto de capas, algo que responde tanto al gusto de la época como a la reglamentación de la indumentaria (Boucher, 2009). Además, Martínez Abades también ha mantenido el decoro artístico, prefiriendo representar la entrada de las mujeres frente a otras posibles escenas, trasladando la novedad del fenómeno en atención a una imagen respetable de este ocio (Fig. 2).

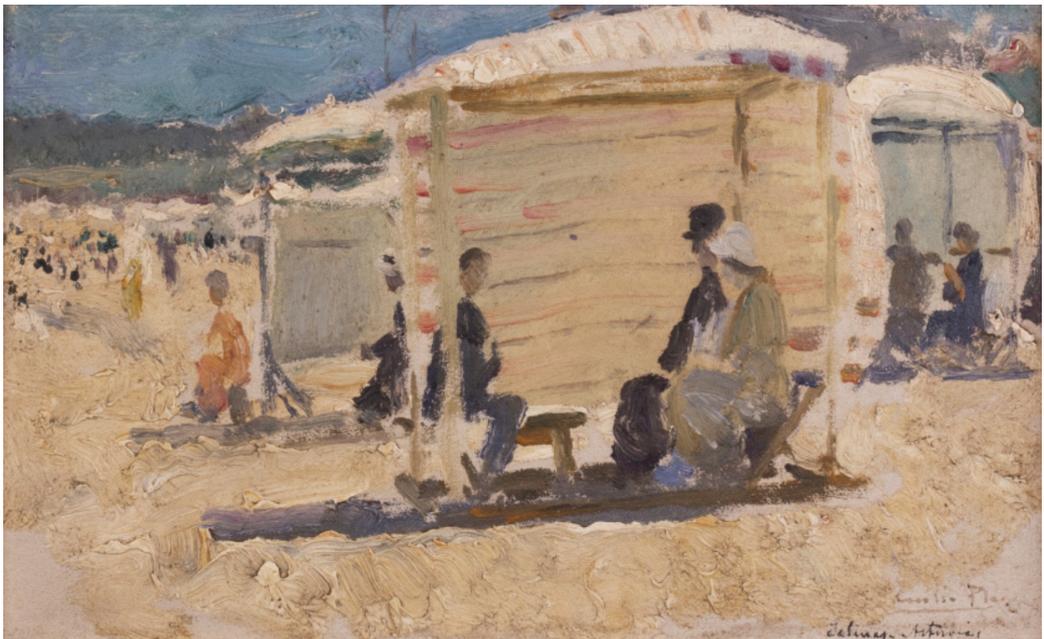


Fig. 1. Cecilio Plá, *Playa de Salinas, Asturias* (s.f.). Óleo sobre cartón. 14,5 x 23 cm. [Fuente: Colección particular].



Fig. 2. Juan Martínez Abades, *Muelle de Fomento* (1886). Óleo sobre lienzo. 33 x 55,5 cm. [Fuente: Colección particular. En depósito en el Museo Casa Natal de Jovellanos (Gijón)].

Insistiendo en otras lecturas a las que la imagen se puede someter, al cruzar la representación artística con la mentalidad de la época y la importancia concedida a los atuendos salen a flote algunas cuestiones interesantes. Desde el siglo XIX la moda empieza a entenderse como algo prácticamente femenino, con un sentido peyorativo y de desprestigio, desvirtuándose y tiñéndose de frivolidad gracias al papel de los medios de comunicación y, especialmente, de aquellas publicaciones dirigidas al consumo de la mujer⁸. Un análisis de las noticias en prensa nos ofrece la siguiente información: por un lado, se percibe una proyección superficial de la moda y su asociación con el imaginario de la mujer; por otro, se encuentran diversas referencias, algunas acompañadas de aparato gráfico, que insisten en los atuendos socialmente deseados y permitidos. Al calor de esto último encontramos diversos equipamientos, algunos para *ir a la playa* y otros para *bañarse*, coincidiendo con la información visual que Martínez Abades nos brinda en su obra (Fig. 3)⁹.

- 8 Aunque en el siglo XVIII existía la sátira de las modas para mujer y hombre, en la centuria siguiente este fenómeno se intensifica, dando lugar a aquella tendencia que considera la moda como algo profundamente mujeril. Este proceso también pasa por entender que el hombre que se interesa por la moda es afeminado y poco masculino. Por ello, ya desde el siglo XVIII, los medios de moda se dirigen casi exclusivamente a la mujer (Velasco Molpeleres, 2019).
- 9 “Como en estos momentos hay una verdadera fiebre de viajar, ya porque realmente sea necesario para la salud tomar aguas minerales o baños de mar, ya porque la moda nos exija que salgamos de la abrasadora atmósfera que nos rodea para buscar tonificantes y saludables brisas de mar, los trajes de viaje, playa y baños son los que más preocupan ahora [...]”. Información y dibujos están extraídos de *El Regional. Diario independiente de la tarde* (1899-1905), p.3. Aunque no se ha podido obtener número y año, sabemos que la crónica es de un ejemplar del mes de julio de algún año del periodo señalado. Para su consulta véase https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do.



Fig. 3. Traje para ir a la playa y traje para el baño (s.f.). Dibujos reproducidos en *El Regional. Diario independiente de la tarde* (1899-1905). Extraído de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Las pinturas de Cecilio Plá y de Juan Martínez Abades nos ofrecen pistas sobre la realidad del baño de la segunda mitad del siglo XIX (aplicables a principios del siglo siguiente) y, al respecto, este cliché femenino aún es ajeno a la moda del traje de baño como hoy la conocemos. Otras imágenes del género, sin embargo, plasman las distintas transformaciones que, desde finales del ochocientos, se suceden hasta llegar a unas prendas renovadas, signo de los nuevos tiempos. Podemos ver cómo los modelos se van simplificando en *Playa de San Lorenzo con bañistas* (1915-1920) de Nicanor Piñole, donde las mujeres visten un traje de baño menos pomposo y más parecido a los modelos masculinos, que, aunque más complejos que los actuales, resultaban menos aparatosos. Sus protagonistas llevan patrones similares que tienden al traje de dos piezas, confeccionado con mangas por encima del codo y perneras que llegan casi a cubrir la rodilla. Por esas fechas todavía era habitual encontrar modelos, con gorro a juego, de dos piezas en franela, tejido que se hacía muy pesado al contacto con el agua, tardando horas en secar. Además, la obra también nos sirve para apuntar que, desde la década de 1920, el traje de baño se integra con fuerza en la oferta de moda femenina, siendo objeto de la explotación publicitaria.

Diez años más tarde surgen otras fórmulas, que, aunando comodidad, elegancia y sensualidad, realzan la figura de la mujer con una sola pieza. Generalmente confeccionados en punto o algodón y acompañados de accesorios a juego (gorros de baño, tocados, turbantes o sombreros) se conciben en conjuntos de diseño total en los que también aparecen pantalones bombachos, faldas plisadas, chalecos, albornoces o pijamas para la playa. No es baladí que publicaciones como *La Esfera* o *Blanco y Negro* potenciaran el binomio mujer-publicidad como consecuencia de los cambios sociales propiciados

por el auge económico y las modificaciones en los hábitos de consumo (Baladrón Pazos, A. et al., 2007). Estas publicaciones tendrán una fuerte repercusión en la moda de su tiempo, advirtiéndose concomitancias entre los modelos textiles publicitados y las imágenes fotográficas y pictóricas de la producción artística estudiada¹⁰.

De todo ello cabe destacar la aceptación social del cuerpo femenino siempre acordeamente vestido para bañarse. En este sentido, se aprecian diferencias entre un baño que podríamos denominar funcional, ya sea terapéutico, ya deportivo¹¹, pero siempre relacionado con el concepto de salud, y otro que podríamos llamar recreativo. Este último estaría asociado a diversas prácticas que se van desligando, progresivamente, del cuerpo entendido desde un rol casi maniquí, así como del mar concebido como espacio exclusivamente saludable y destinado a un ocio motivado por la curación o la prevención, dando paso a otra serie de consideraciones políticas y estéticas¹². Por otro lado, también sabemos que, en otras culturas europeas en las que el baño fue consolidándose, el cuerpo de la mujer tampoco representaba ningún peligro siempre que estuviera sujeto a los espacios apropiados y fuera acompañado de la indumentaria adecuada. Así, la codificación de estas prácticas no se diferencia tanto de aquellas otras que tenían lugar fuera del agua (Day, 2019).

En este ejercicio del baño saludable y, por tanto, legitimado, también encontramos representaciones sobre la popularización del fenómeno para otros grupos sociales que no sean la nobleza y la burguesía. Estas escenas interesan por varios motivos, desde aquellos que señalan distintos modos de consumo del ocio o modificaciones en su ritual, hasta aquellos otros que insisten en la *bio-política* y en la percepción de la mujer sobre la relación mantenida con su cuerpo (Foucault, 2019). Aunque algunas de las imágenes poseen una cronología finisecular, otras se sitúan en la posguerra española, quedando entonces el decoro y el pudor articulados mediante mecanismos e idearios específicos, en una férrea orquestación estatal de la relación entre corporalidad y poder, insistiéndose en la codificación del *cuerpo bello* como *cuerpo sano*¹³, pero también en la normalización del *cuerpo invisible* (Pelka, 2014).

Ejemplos de estos *cuerpos invisibles* los encontramos en las mujeres de interior que llegaban a Gijón en ferrocarril desde las tierras mesetarias castellanas o las zonas rurales e interiores asturianas en los meses de julio y agosto. A veces como cabezas de fa-

10 Consúltense los números de *Blanco y Negro* para las décadas de 1920 y 1930, ya sea en referencia a las campañas publicitarias, los artículos de crónica especializada o las ilustraciones de los especiales dedicados.

11 Con ello nos referimos a prácticas deportivas no profesionalizantes asociadas al disfrute del agua.

12 Se puede establecer una cronología general para cada tipo de baño o práctica que, a su vez, está condicionada por los modelos de playa y la oferta de baño en cada momento. El baño funcional o saludable está fuertemente enraizado en la cronología de los baños de mar y playa fría y, por tanto, en el periodo que va de la segunda mitad del siglo XIX y a la primera mitad del siglo XX. Aunque la frontera entre ambas prácticas se diluye parcialmente en la primera mitad del novecientos, se puede decir que, en la década de 1930, si bien condicionado por las limitaciones políticas y sociales, comienzan a fraguarse los rasgos propios de un baño recreativo que se verá beneficiado del ambiente gestado tras las políticas desarrollistas (1957-1969).

13 Hay numerosos estudios y publicaciones que abordan, directa o indirectamente, la influencia de la Sección Femenina (1934-1977) en la práctica deportiva y la educación física de las mujeres (véase Zalagaz Sánchez y Martínez López, 2006 o Pelka, 2014).

milia, otras como integrantes de un grupo de iguales, venían a tomar los baños de ola y disfrutar de sus beneficios terapéuticos. Así, sus baños quedaron registrados en la práctica artística mediante un esquema, por otro lado, basado en la realidad, que permite una fácil identificación. Vestidas en exceso, cubiertas con lo que se ha llamado *sábanu* (sábana o saco de lino) y con pañuelo sobre la cabeza, suelen entrar al agua asidas a las maromas o cuerdas dispuestas entre las estacas, acotando la zona de baño, como ayuda ante los fuertes embates de las olas¹⁴ (Fig. 4).



Fig. 4 Arturo Truan Vaamonde, *Figuras en la playa de San Lorenzo* (ha. 1892). Fotografía a la albúmina. 8 x 10,6 cm. [Fuente: Colección Fototeca de Asturias del Museo del Pueblo de Asturias (Gijón)].

Encontramos escenas de estos baños en *Figuras en la playa de San Lorenzo* (ha. 1892) de Arturo Truan Vaamonde, donde mujeres y niñas se meten al agua con mucha cautela. Procedentes de un ambiente más conservador, abanderan mejor que nadie el *cuero invisible* al sólo dejar al descubierto los pies y las pantorrillas¹⁵. A la fotografía de Truan

14 Abundan las noticias que narran los rifirrafes entre algunas de estas mujeres y los arrendadores de las casetas al considerar las primeras abusivos los precios impuestos por los segundos. Por ejemplo, en *El Noroeste*, 23-VIII-1911.

15 Como contrapunto también contamos con noticias puntuales que relatan otras vivencias, como las que describen el baño de estas personas sin ropa ante la negativa a pagar los precios exigidos por los propietarios de las casetas. Véase *El Noroeste*, 13-VIII-1908.

Vaamonde se le suman ejemplos como *Las del Sábanu* (ca. 1945) de Mariano Moré, donde se representa el mismo tipo de escena. Igualmente, conservamos otras imágenes que trascienden los momentos del baño, recogiendo el descanso sobre la arena o los paseos en los alrededores de la playa de estas mujeres (*Gente de Castilla* (1927) de Nicanor Piñole, *Castellanos en la playa* (s.f.) de Mariano Moré y *Familia del interior de excursión* (1979) de Magín Berenguer). En otras ocasiones, estos personajes aparecen representados mediante un lenguaje figurativo poco convencional, como en *Las del Sábanu / Horresco referens* (1970) de Orlando Pelayo, una interpretación más dispar en la que la figura humana queda sometida a un proceso de síntesis que difumina las referencias antropomorfas y paisajísticas (Fig. 5). Otras veces, como en *Bañistas en la playa* (s.f.) de Evaristo Valle, estas mujeres aparecen en composiciones de mayor calado, acompañadas de otros arquetipos humanos, como el paseante, con traje, paraguas y bombín, y las mujeres burguesas que, únicamente mediante el esbozo de la línea, reconocemos en las faldas abombadas, los aparatosos tocados o los parasoles.



Fig. 5. Orlando Pelayo, *Las del Sábanu/Horresco referens* (1970). Óleo sobre lienzo. 130 x 195, 5 cm. [Fuente: Colección del Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo)].

Volviendo al proceso de simplificación del traje de baño, el transcurso del tiempo nos lleva a alcanzar el clásico bañador que, progresivamente, pasa a incluir escotes en pecho y espalda. No sólo cambian los modelos, puesto que también lo hacen las telas gra-

cias a nuevas fibras como el poliéster, el nylon y la lycra, facilitando unas prendas más utilitarias y un secado más rápido de los tejidos. Del bañador llegamos al bikini, que, aunque inventado en la década de 1940, no se generaliza hasta dos décadas más tarde (Riviére, 2013). De esta prenda encontramos algunas representaciones que se relacionan con la sátira y la explotación caricaturesca del cuerpo. Precisamente, las imágenes que más insisten en estas nociones son aquellas que se desmarcan del gran formato, procediendo de la ilustración y formando parte de algunas publicaciones escritas y crónicas en prensa. Encontramos imágenes como el dibujo de Marola para *Quince historias de Balba* (1970) de José Avelino Moro Fernández, escritor en lengua asturiana y promotor del Museo del Pueblo de Asturias. De acuerdo con el carácter costumbrista de la publicación, la ilustración explota el imaginario del *cuerpo invisible* y el *cuerpo visible* como polos opuestos de una relación maniquea que, en su tensión o desarmonía, apelan a la comicidad de lo representado¹⁶ (Fig. 6).

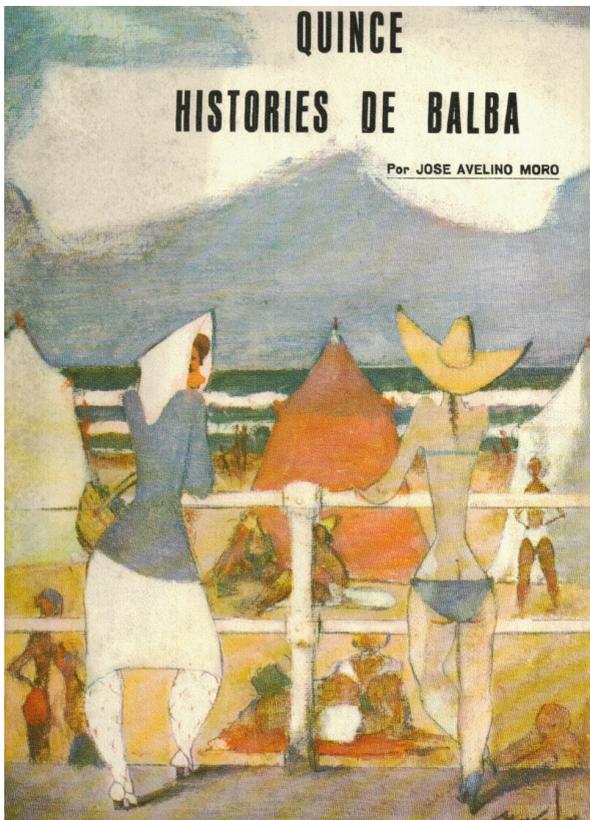


Fig. 6. Marola, ilustración para la portada de *Quince historias de Balba* (ha. 1970). Impresión sobre papel grueso. Colección del Museo del Pueblo de Asturias (Gijón).

16 La política corporal que se aplica al enfrentamiento entre los estereotipos de la mujer tradicional, más tapada, mayor y conservadora, y la mujer moderna, más liberada y joven, se parece bastante a otras narrativas que funcionan bajo analogías similares y que también se pueden advertir en otros entornos de baño y turismo. Existen numerosos estudios sobre arquetipos, clichés y otras imágenes al respecto (véase Nash, 2020).

La playa como paisaje de la fecundidad, lugar de crianza y espacio para el juego infantil

Desde finales del siglo XIX la demografía se impone como preocupación de la sociedad europea, pasando esta discusión a ser prioritaria tras la I Guerra Mundial por el aumento de la mortalidad, el descenso de la natalidad y un considerable impacto sobre la morbilidad y la mortalidad infantiles. Es entonces cuando el concepto de la *mujer-madre* y el discurso de la domesticidad cobran especial fuerza, siendo articulados, de nuevo, desde la perspectiva científico-higienista para abordar la reproducción y la crianza mediante la estigmatización de la incipiente incorporación de la mujer al trabajo extra-doméstico (Palacio Lis, 2003). Aunque los parámetros que vertebran esta problemática cambian entre los siglos XIX y XX, la alianza entre el discurso médico, moral y pedagógico es fundamental. A nuestro juicio, sería excesivo afirmar que también existe un discurso artístico, pues, en este sentido, no se aprecia esa intención en la obra estudiada, sobre todo si se consideran sus limitaciones (alcance, difusión, impacto), convirtiéndola en un medio poco apropiado para esta campaña¹⁷. Con todo, estas imágenes participan de las características de la pintura de costumbres y, por tanto, traducen a la superficie de representación algunas de las escenas maternofiliales que tenían lugar en los arenales.

Por ello, en la presentación de la playa como espacio de la mujer hemos de considerar obras que recogen actividades propias del lugar, como el baño o el descanso, pero también otras que ilustran momentos más habituales de la esfera privada y la vida doméstica. Estas últimas trasladan al espacio público escenas de crianza y juego que se encuentran fuertemente conectadas con la caracterización de la mujer y lo femenino como lo fecundo y reproductivo, aunque con distintos enfoques, puesto que, como ocurría con las escenas de baño, quedan condicionados por la extracción social de las protagonistas. En la traslación de estos arquetipos encontramos ejemplos como *Alimento después del baño* (1910) de Juan Martínez Abades, una estampa de cuño burgués en la que una familia de buena posición se dispone a comprar barquillos para disfrutar de una agradable jornada en la playa de Gijón (Fig. 7). Rompe con la amabilidad y la despreocupación de esta idílica imagen *Maternidad en la playa* (ca. 1915) de Nicanor Piñole por la urgencia de la mujer, cargada con una cesta y con su hija a cuestas. El elemento diferenciador no sólo radica en el atuendo de las protagonistas, vistiendo esta última las habituales prendas de las vendedoras de pescado¹⁸, o en la propia disposición, actitud y gesto del personaje, sino también en el modo en el que se codifica la ambientación, la iluminación y, en general, la composición de la imagen. También contamos con escenas de crianza protagonizadas por mujeres trabajadoras y niños de corta edad

17 Siempre refiriéndonos a la obra que, generalmente de gran formato y posible filiación institucional, se ambienta en la playa recogiendo estas escenas. Lógicamente, la maternidad como tema, con una voluntad artística plenamente doctrinal, está presente en la cartelería o la imagen publicitaria (especialmente en la etapa franquista). Sin embargo, no se puede decir que las obras aquí analizadas participen firmemente de esta voluntad.

18 Generalmente compuesta de blusa, saya larga, mandil y pañuelo atado al cuello.

que interactúan desde posturas de apego y disfrute en imágenes más lúdicas, caso de *Cigarreras en la playa de Gijón* (1926-1930) de Nicanor Piñole, una imagen del descanso de las obreras de la cercana Fábrica de Tabacos de Gijón¹⁹. Sentadas en corrillos sobre la arena y dispuestas por grupos, estas mujeres participan de los juegos y cuidados de los niños²⁰ (Fig. 8).

Finalmente, contamos con obras protagonizadas exclusivamente por niños. En este sentido, las distintas versiones de *La resaca* de Nicanor Piñole, fechadas entre 1927 y 1930, hacen gala de las experiencias a la orilla del mar, en este caso, escudriñando un animal muerto. Sabemos que la población infantil de las localidades costeras jugaba con asiduidad en torno a la playa, recorriendo los arenales en busca de cualquier objeto con el que interactuar, ya fuesen piedras, palos, conchas o, en general, cualquier cosa que el mar hubiera arrastrado hasta allí (Vigón, 1980). Precisamente, esta actividad es la que queda representada en estas obras, siendo conocida bajo la expresión *ir a la rucha*. También contamos con dos versiones de *Niños en la playa* (ca. 1970 y 1996) de Magín Berenguer, ambas centradas en la representación del juego infantil. Igualmente, este tipo de escenas aparecen ambientadas en las zonas de paseo y recreo cercanas a los arenales, como en *Niños en el Muro* (1964) de Marola o *La Ola* (ha. 1930) de Nicanor Piñole.



Fig. 7. Juan Martínez Abades, *Alimento después del baño* (1910). Óleo sobre lienzo. Pintura reproducida en la revista ilustrada *Blanco y Negro* (Madrid).

19 Se conserva el archivo fotográfico de Julio Peinado, una fuente destacada para conocer las dimensiones materiales y humanas de esta fábrica desde su puesta en marcha, en la primera mitad del siglo XIX, hasta su cierre, a finales del siglo pasado. Este archivo ha sido de incalculable valor para los estudios disponibles (Arias y Mato, 2005).

20 Las fuentes suelen reflejar a estas mujeres en otros espacios de socialización y de ocio, con una presencia más activa en las romerías y otros festejos como puedan ser *Comadres* y el *Antroxu*.



Fig. 8. Nicanor Piñole, *Maternidad en la playa* (ca. 1915). Dibujo a acuarela y lápiz sobre papel. 12x10 cm. Colección particular. En depósito en el Museo Nicanor Piñole (Gijón).

Conclusiones

En estas representaciones se dan dos tipos de aproximaciones, esto es, aquella que reproduce las actividades propias del ambiente (baño, paseo, descanso) y la que traslada escenas más propias del hogar, separándose, en cierta medida, del ocio para aludir al trabajo reproductivo y la crianza. Para la primera se aprecian diversas tendencias, según las imágenes se refieran a los baños de ola, el turismo terapéutico y, en definitiva, el fenómeno burgués, o, por el contrario, a la democratización de un ocio más popular y cotidiano. Del mismo modo, estas diferencias no sólo responden a una cuestión cronológica, sino también a las voluntades artísticas y las distintas aproximaciones a la temática. En este sentido, las fotografías se convierten en excelentes documentos gráficos que contrastan con otras obras, como las pictóricas, más enfocadas en escenas particulares e individualizadas²¹, demostrando un mayor interés por la captación integral de

²¹ Algunas de estas diferencias responden a la voluntad de sus autores, pero también al gusto propio de la época o a los condicionamientos implícitos en cada práctica artística. Como es lógico, la fotografía tampoco ofrece un único

estos espacios. Se advierte, no obstante, un interés generalizado por los cambios (paisaje, territorio, prácticas), lo que nos lleva a la caracterización plástica del baño como un fenómeno legítimamente burgués. Hasta la Guerra Civil, coincidiendo con el primer modelo de playa y turismo, se ven diferencias más acusadas entre la representación de la mujer burguesa y la campesina, algo que se pone de relieve al cruzar la información vertida en las imágenes con otras fuentes como, por ejemplo, las referencias en prensa. Este menosprecio a la mujer rural se produce tras la democratización de estas prácticas de ocio y, de forma similar a lo ocurrido en otros territorios europeos, se desarrolla mediante mecanismos simbólicos de dominio social sobre su identidad (Champagne, 1975). Encontramos también algunas alusiones más explícitas en los títulos de ciertas obras, como “Horresco referens” (Orlando Pelayo, 1970), cuyas posibles traducciones parecen insistir en esta idea y en una fecha ya tardía. En general, las nociones de decoro y pudor, del *cuerpo invisible* y del *cuerpo bello* como *cuerpo sano*, así como el impacto de la salud y el higienismo sobre la representación de la imagen de la mujer, son evidentes. Igualmente hemos de considerar la específica relación mantenida entre mujer y moda, ya sea en la imagen, ya en el análisis comparado de todos documentos disponibles. Sin embargo, al margen de la presencia puntual del cliché o la caricaturización, se puede decir que imagen artística y realidad social operan al unísono, de acuerdo con la concepción histórica de la mujer. Respecto a la imagen de la maternidad, esta es más costumbrista que doctrinal, si bien se advierten diferentes intereses entre los artistas, prefiriendo algunos, como Martínez Abades, retratar el tema en clave burguesa, frente a otros, como Piñole, que insisten en mayor medida en la mujer obrera y rural. De todos modos, estas diferencias responden más al perfil de cada autor (biográfico, social) y al gusto individual antes que a una voluntad ideológica tras la imagen.

Bibliografía

- Álvarez Cascos, G. (1905). *Ferrocarril de Ferrol a Gijón: información recogida sobre el terreno*. Luarca: Imprenta de Ramiro P. del Río.
- Álvarez Quintana, C. (1995). *Baños de mar en Ribadesella, 1890-1936. Urbanismo, arquitectura y sociedad*. Gijón: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella.
- Arias, L. y Mato, A. (2005). *Liadoras, cigarreras y pitilleras. La Fábrica de Tabacos de Gijón (1837-2002)*. Madrid: Fundación Altadis.
- Baladrón Pazos, A. et al. (2007). Mujer y publicidad en los felices años veinte. Análisis de contenido de la revista ilustrada Blanco y Negro. *Comunicación y pluralismo* (3), 117-139.
- Boucher, F. (2009). *Historia del traje en occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

modo de aproximación, advirtiéndose diferencias entre aquellas composiciones destinadas a la tarjeta postal y otras imágenes que fijan su atención en acciones concretas y grupos humanos específicos. Véanse, por ejemplo, “Los ciegos. Su orquesta en la playa” (1932), “Caseta proletaria” (1934) o “Verano 1935” (1935) de Constantino Suárez en la Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias.

- Boyer, M. (2002). El turismo en Europa. De la Edad Moderna al siglo XX. *Historia Contemporánea* (25), 13-31.
- Champagne, P. (1975). Les paysans à la plage. *Actes de la recherche en sciences sociales* (2), 21-24.
- Day, D. (2019). Swimming into modernity: innovation and invention amongst aquatic craft communities in Victorian England. *Leisure/Loisir. Histories of Modern Leisure* (43), 185-204.
- Foucault, M. (2019). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Hannavy, J. (2009). *The Victorians and Edwardians at play*. Oxford: Shire Publications.
- Larrinaga, C. (2002). El turismo en la España del siglo XIX. *Revista de Historia Contemporánea* (25), 157-179.
- Madrid, J.C. de la (2011). *Aquellos maravillosos baños. Historia del turismo en Asturias, 1840-1940*. Oviedo: Fundación Caja Rural.
- Madrid, J.C. de la (2015). Los inicios del turismo en Asturias. Una playa imposible (1840-1940). En *Pensar con la Historia desde el siglo XXI. XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (pp. 239-255). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Mier Valerón, L. (2017). *Iconografías portuarias. Miradas artísticas del litoral asturiano* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Oviedo.
- Nash, M. (2020). Turismo, género y neocolonialismo: la sueca, el donjuán y la erosión de arquetipos culturales franquistas en los 60. *Historia Social* (96), 41-61.
- Palacio Lis, I. (2003). *Mujeres ignorantes: madres culpables. Adoctrinamiento y divulgación materno infantil en la primera mitad del siglo XX*. Valencia: Universitat de València.
- Pelka, A. (2014). Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido. *Historia Social* (79), 23-42.
- Rivière, M. (2013). *Historia informal de la moda*. Barcelona: Penguin Random House.
- Suárez Botas, G. (2006). *Hoteles de viajeros en Asturias*. Oviedo: KRK.
- Velasco Molpeleres, A. (2019). La moda en los medios de comunicación: de la prensa femenina tradicional a la política y los/as influencers. *Revista Prisma Social* (24), 153-185.
- Vigón, B. (1980). *Asturias. Folclore de Mar. Juegos infantiles. Poesía popular y otros estudios*. Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana.
- Zalagaz Sánchez, M.L. y Martínez López, E.J. (2006). La influencia de la Sección Femenina en la educación física femenina española de los años centrales del siglo XX. *Bordon* (58-1), 87-102.

Antonio Romera entre academicismos y rupturas: asedios a su clave de Razón Plástica

Antonio Romera between academicism and ruptures: sieges to his key of Plastic Reason

PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ  0000-0003-1787-5834
pzamoper@utalca.cl
Universidad de Talca, Chile

ALBERTO MADRID LETELIER  0000-0002-5192-6845
amadrid@upla.cl
Universidad de Playa Ancha - Chile, Chile

Recibido: 19 de mayo de 2022 · Revisado: 26 de octubre de 2022 · Aceptado: 10 de noviembre de 2022

Resumen

Antonio Romera arriba a Chile en 1939. Su figura intelectual fue gravitante en el campo artístico local aun cuando, mirada desde la contemporaneidad, es debatida entre aquellos que ponderan su presencia como indispensable en la construcción de la historiografía artística chilena y otros que hacen una evaluación más crítica. El presente artículo aborda una de las “claves” más interesante de su sistematización historiográfica como lo fue el concepto de “Razón plástica”. Este aspecto es analizado a partir de la propia definición que hace el autor, como también desde la incidencia que tuvo en su discurso crítico. De otra parte, el trabajo aborda la vigencia de su legado en relación a planteamientos teóricos más contemporáneos.

Palabras clave: Razón plástica; historiografía artísticas.

Identificadores: Antonio Romera.

Topónimos: Chile.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

Antonio Romera arrived in Chile in 1939. His intellectual figure was remarkable in the local artistic field even when, viewed from contemporaneity; it is debated among those who consider his presence as indispensable in the construction of a Chilean artistic historiography and others who make a more critical evaluation. This article addresses one of the most interesting “keys” of his historiographical systematization, such as his concept of “Plastic Reason”. This aspect is analyzed from the author’s own definition, as well as from the impact it had on his critical discourse. On the other hand, the work addresses the validity of his legacy in relation to more contemporary theoretical approaches.

Keywords: Plastic Reason; artistis historiographt.

Identifiers: Antonio Romera

Place Names: Chile.

Period: 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ZAMORANO PÉREZ, P. E., Y MADRID LETELIER, A. (2022). Antonio Romera entre academicismos y rupturas: asedios a su clave de Razón Plástica. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 135-150.

Antonio Romera entre academicismos y rupturas: asedios a su clave de Razón Plástica

La circulación y recepción de la producción escritural artística realizada en Chile, principalmente, entre los años 1951 y 1981 es abordada en este trabajo. Ello, en relación a dos cortes epistémicos en la historiografía del sistema de arte chileno. La fecha inicial, de 1951, coincide con la publicación de la *Historia de la pintura chilena*, de Antonio Romera, autor que, sin considerarse un historiador, hace una primera sistematización a este campo, bajo una lógica de ordenamiento sincrónico y diacrónico. El segundo corte temporal, de 1981, está representado, principalmente, por las obras de Nelly Richard *Una mirada sobre el arte en Chile*, la obra de Justo Pastor Mellado *Grabado al agua fuerte* y el texto *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*, de Gaspar Galaz y Milan Ivelic. Estas obras están caracterizadas por la incorporación de nuevos referentes teóricos, que ponen en tensión la (dis)continuidad del modelo romeriano.

Campo de referencia: críticos y teóricos, medios y plataformas escriturales

Hacia la segunda mitad del siglo XX la escritura de arte se expresó en Chile a través de distintos formatos, plataformas y actores. En este periodo hubo un incremento de su producción y nivel de especialización gracias al aporte realizado por distintos periódicos y revistas de arte y literatura, como también por la contribución realizada desde el espacio académico. En primer lugar la crítica realizada en medios masivos, con su propia lógica formal e informativa. De otra parte, la reflexión teórica producida desde el campo universitario, materializada principalmente, en revistas de especialidad. También tenemos a aquellos actores críticos que adquirieron visibilidad con posterioridad al golpe de Estado de 1973 y que fueron denominados por algunos como “teóricos de avanzada” (Machuca, 2011: 118).

En el primer caso —la crítica en medios masivos— tuvo una función mediadora e informativa entre el suceso estético y el público, teniendo sus actores más visibilidad y una mayor incidencia en los circuitos de circulación y en el mercado artístico local. A algunos de estos actores se les ha conocido como “críticos oficiales”, quizá por el hecho de operar desde aquellos periódicos tradicionales —articuladores del discurso público—, en donde su presencia tuvo una connotación de voz autorizada. Entre sus protagonistas más visibles —aparte de Antonio Romera— mencionamos a José María Palacios (1928-2002), quien desarrolló la crítica de arte por más de cincuenta años, escribiendo en distintos medios, entre ellos en *El Diario Ilustrado*, *El Debate* y el diario *La Segunda*. Otro nombre importante fue Ricardo Bindis Fuller (1930-2015), pintor, crítico de arte y académico en varias universidades nacionales. Su labor escritural la ejerció por largos años en los diarios *La Nación* y *La Tercera*. Fue además autor de varios libros y monografías; su

obra más conocida fue *La Historia de la pintura chilena*, de la cual se han publicado varias versiones. Se incorpora también a Víctor Carvacho Herrera (1916-1996), pintor, académico y crítico de arte que concilió el ejercicio docente con una amplia obra escritural desarrollada en distintos medios tales como *Pro Arte*, *El Debate*, *La Nación*, revista *Zig-Zag*, *PEC* (Política, Economía y Cultura), *El Mercurio de Valparaíso*, *El Mercurio de Santiago*, entre otros. Su libro más conocido fue la *Historia de la Escultura chilena*.

Otro factor, que impulsó el desarrollo de una crítica más profesionalizada, provino desde el espacio universitario. A este respecto, en la década de los sesenta surgieron proyectos académicos en el campo de la estética y la teoría del arte, tanto en la Universidad de Chile como en la Universidad Católica, impulsando la formación de teóricos a la vez que generándose algunas revistas especializadas, entre ellas la *Revista Aisthesis*, fundada en 1966. La Universidad de Chile, por su parte, a través del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, había generado hace largos años una publicación bimestral, *Revista de Arte*, que distinguió dos etapas (Zamorano, 2014: 291-310). Otra publicación del campo universitario, que merece una mención especial, fue la *Revista Atenea* de la Universidad de Concepción (fundada en 1924), que promovía temas relacionados con las artes y la literatura¹. Surgen en este contexto algunas voces teóricas que —aun cuando algunos también publican en la prensa escrita— concentraron más su producción escritural en el campo académico, canalizando sus escritos hacia audiencias y revistas más especializadas. Estos autores fueron cobijados principalmente en la Universidad de Chile, la Universidad Católica y la Universidad Austral de Valdivia. A riesgo de incurrir en omisiones, destacamos los nombres de Enrique Lihn (1929-1988), vinculado a la redacción de la *Revista Arte*, protagonistas de varios proyectos editoriales²; Roberto Humeres Solar (1903-1978), vinculado a la Universidad de Chile y autor de diversas publicaciones; Sergio Montecino Montalva, Jorge Eliott, Alberto Pérez; Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Enrique Solanich, Pablo Oyarzún, Miguel Rojas Mix, Luis Oyarzún, Carlos Humeres, Pedro Miras, entre otros.

En los años setenta se aceleran aquellos procesos de transformación en la esfera de la cultura y la política que se venían gestando de la década anterior. El golpe de Estado de 1973 modifica de manera profunda el espacio de la institucionalidad estética local, especialmente en el ámbito académico. El escenario se compartimenta en distintas capas: artistas y teóricos que mantienen sus cargos en las universidades, en tanto que otros son expulsados; artistas exiliados y otros autoexiliados en el país. La intervención, la censura y la clausura de algunos espacios condicionan el discurso de la crítica de entonces.

En este contexto comienzan a destacar algunos actores, conocidos también como “teóricos de avanzada”, que operan al margen de la oficialidad y que manifiestan un

1 En la década de los sesenta y setenta la revista desarrolló las secciones *Crítica de Arte* y *Crónica de Arte*, a cargo de Antonio Romera, con artículos sobre arte chileno e internacional, así como sobre las exposiciones del momento.

2 Lihn participó en la revista *Cormorán* y en la edición del collage *Quebrantahuesos*. También contribuyó con trabajos en las revistas *Atenea*, *Cauce* y *Apsi* y en los diarios *El Siglo*, *Las Últimas Noticias* y *La Época*.

compromiso más evidente con la vanguardia artística y, especialmente, con un elemento de resistencia cultural en relación a la dictadura. Entre ellos mencionamos a Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Ronald Kay y Adriana Valdés. Estos actores críticos operan al margen del artículo de prensa, del ensayo monográfico o de la entrevista, definiendo un nuevo corpus teórico anclado en la “semiología, el psicoanálisis y post-estructuralismo francés para hacerse cargo de las prácticas de arte producidas en nuestro país” (Silva, 2013: 28).

Antonio Romera mirado desde la contemporaneidad

Antonio Romera (1908-1975) tuvo visibilidad en importancia por varias décadas en el escenario teórico-estético local; desde su llegada al país en 1939, bajo la condición de exiliado de la Guerra Civil española y hasta la década de los años ochenta. Poseedor de una cultura enciclopédica, desarrolló en Chile una obra escrita muy amplia, abarcando diversos temas relacionados con el teatro, el cine, la literatura y temas de agenda cultural, entre otros. En relación a las artes visuales, cultiva en forma simultánea la crítica y la caricatura, siendo protagonista de una labor vastísima en ambas expresiones. Se le señala como autor de 15 mil caricaturas, 10 mil artículos y varios libros de arte, según la Revista *Qué Pasa* (1973 (134), 35). De su presencia en el país, sin lugar a dudas, lo más relevante dice relación con su obra como crítico e historiador de arte. Dentro de ello anotamos una extensa producción desarrollada en distintos diarios. Entre ellos *La Nación*, *Las Últimas Noticias* y *El Mercurio*, el más tradicional y conservador de los medios locales. También hay colaboraciones suyas en las revistas *Pro-Arte*, *Atenea* y *Zig-Zag*. El producto de esta labor fue de varios miles de artículos. Solo en la Revista *Atenea* de la Universidad de Concepción, Chile, publicó entre 1940 y 1973, 278 artículos, en su mayoría de crítica de arte, figuras del arte universal y de caricatura. De otra parte y más en una faceta de historiador publicó una cantidad importante de libros con monografías, ensayos y, quizá lo más importante, algunos de sus trabajos abordaron la pintura chilena a partir de una sistematización historiográfica. A este respecto referimos las cuatro versiones a partir de 1951 sobre la *Historia de la pintura chilena*, y el texto *Asedio a la pintura chilena* (desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand), de 1969, publicado por la Editorial Nascimento. En esos textos propone un canon interpretativo que todavía tiene, en tanto fuente historiográfica, cierta vigencia y validez en el medio nacional.

A su llegada, el panorama de la historiografía artística y, en especial, el de la crítica de arte exhibía un precario nivel de desarrollo e incidencia en los procesos estéticos locales. Según Pablo Oyarzún se carecía de una tradición crítica que atestiguará e interpretará el desarrollo artístico en el país (Oyarzún, 2000: 191). Su presencia marcó un claro ascendiente sobre la cultura chilena, desde su arribo y hasta los años postreros a su muerte. Sin embargo, desde el análisis contemporáneo, advertimos que su aporte ha generado debates e incertezas, entre aquellos que han entendido su obra como un aporte historiográfico fundamental y otros que ven representada en su escritura relic-

tos conservadores y una posición dogmática en relación a procesos más innovadores. Si fue un conservador o un rupturista; un crítico o teórico de primera o segunda línea; si su ejercicio escritural fue imparcial o voluntarista; o si tuvo o no un ascendiente determinante en el campo de la cultura nacional, son algunos de los propósitos que intentaremos abordar en estas páginas.

El trabajo escritural de Romera puede ser abordado *grosso modo* —y como ejercicio metodológico— desde una doble perspectiva. De una parte encontramos al crítico, asociado a formatos y plataformas de escrituras determinados; de otra, al historiador, el constructor de panoramas y monografías. En la primera acepción inscribimos sus crónicas en la prensa escrita, en tanto que la segunda dice relación con sus artículos en revistas académicas, monografías y, especialmente, con sus historias de la pintura chilena. A este respecto, el propio autor (Romera, 1967: 205) hace una distinción entre el crítico y el historiador, podríamos decir entre *doxa* y *episteme*.

Conviene distinguir —señala— entre la crítica volandera, realizada con toda seriedad y cuidado sobre obras menores y una crítica sobre valores admitidos, pero que enriquece y aumenta nuevos puntos de vista. Aquella corresponde a una labor periodística, superior sin duda, pero fungible con el correr del tiempo, aun cuando conserve su valor de testimonio, y la otra pertenece de hecho al ensayismo, a la historia del arte, a la estética y al dominio de la erudición.

El historiador

Encontramos aquí al autor de libros, monografías³ y artículos en revistas académicas. Sus historias de la pintura chilena —que ponen cierto orden metodológico a un relato narrado hasta ese momento en forma parcial y fragmentada—, se basan en una ordenación capitular, sustentada en lo que él denominó como claves y constantes (Zamorano, 2007: 98-117; 2005: 133-144). Estos textos, sin embargo, han sido cuestionados por algunos al tenor de los siguientes fundamentos. Se organizarían a partir de un relato endogámico, un poco al margen de los procesos históricos, institucionales, sociales y, en general, culturales del país. Se plantean en una lógica más de recopilación que de investigación, advirtiéndose detrás de ello la mano del cronista y del difusor. Se detienen con minuciosidad en algunos autores respecto de los cuales existirá ya una abundante

3 Algunas de sus monografías fueron *Pedro Pablo Rubens*, Biblioteca Argentina de Arte, Editorial Poseidón, Buenos Aires, Argentina (1941); *Rembrandt*, Editorial Poseidón, Buenos Aires (1946); *Leonardo Da Vinci*, Editorial Poseidón, Buenos Aires (1947); *Camilo Mori*, Ediciones Cuadernos del Pacífico, Santiago de Chile (1949); *Mario Carreño*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile (1949); *Kathe Kollwitz*, Editorial Lope de Vega, Santiago de Chile (1949); *Vincent Van Gogh*, Editorial Lope de Vega, Santiago de Chile (1949); *Alfredo Valenzuela Puelma*, Ediciones Barcelona, Santiago de Chile (1949); *Luis Herrera Guevara*, Colección Artistas chilenos, N°15, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile (1958); *Raymundo Q. Monvoisin*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile (1958); *Carlos Hermosilla*, Colección Artistas chilenos, N° 16, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Santiago de Chile (1959); “Despertar de una conciencia artística (1920-1930)”, en *América latina en sus artes*, Serie América latina en su cultura, relator Damián Bayón, Siglo XXI Editores, impreso en México (1971), entre muchas otras.

bibliografía (Monvoisin, Gil de Castro, Pedro Lira, entre otros), reordenando una información y —en el entender de algunos autores— aportando escasos conocimientos nuevos. Algunos consideran también que estos trabajos adolecen de objetividad tanto por la selección de autores —con omisiones importantes—, cuanto por el trato precario de algunos artistas y movimientos más contemporáneos, especialmente aquellos vinculados a la Escuela de Bellas Artes. Otros cuestionamientos dicen relación con la ausencia de la escultura⁴ y la gráfica en general y la escasa presencia de artistas mujeres.

Sus cuatro versiones de la historia de la pintura chilena inician su relato en la Independencia —omitiendo la Colonia— y lo concluyen —en las tres primeras ediciones— con el grupo Montparnasse, seguidores y movimientos afines. En la última versión (póstuma) de 1976, se integran tres capítulos nuevos: La generación de 1940, Nuevas tendencias y Últimos nombres. De este modo, y aun cuando el autor va incorporando su propia temporalidad en las distintas reediciones del texto, desde la revisión crítica contemporánea su obra presentaría debilidades y omisiones.

Con todo, su modelo historiográfico ha tenido cierta continuidad en los trabajos posteriores de Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Ricardo Binds e Isabel Cruz.

El crítico de arte

En relación a su obra como crítico, muchos consideran que profesionalizó la crítica de arte en nuestro medio. A este respecto, publicó en la prensa local una vastísima obra hemerográfica, con escritos muy diversificados en temas, con un conocimiento muy cercano del medio artístico local y sus actores, y con sintonía con respecto la cotidianeidad cultural del país, todo ello desde el acervo de una amplia cultura ilustrada. Su obra escritural está marcada por temas de agenda cultural y por una información ajustada a los formatos ideológicos y editoriales de los medios en que esta información circulaba.

En el medio nacional se asocia también su figura a la del “crítico oficial”. Ello, creemos, se sustenta en distintas situaciones. En primer lugar, un cierto ascendente conferido por sus historias de la pintura chilena, que lo posicionan bajo la condición de “voz autorizada” en un medio local con poca tradición a este respecto; también por el hecho que su obra crítica fue realizada en periódicos de circulación nacional, también de connotación oficial, entre ellos *La Nación*, *Las Últimas Noticias* y *El Mercurio*, teniendo su figura en ellos visibilidad y exclusividad.

En ambas facetas Romera nunca dejó de lado la impronta de su formación inicial como pedagogo. Según Ramón Castillo, en sus textos: “... se dirige al lector en forma coloquial, como si se tratara de un diálogo, hablando en primera persona” (Castillo, 2001:

4 Esta omisión de la escultura se entiende por la ausencia de libros de carácter histórico o monográfico. Frente a ello encontramos numerosos artículos de prensa que hablan de la escultura. Entre ellos, escritos sobre Laura Rodig, Marta Colvin, Fernando Thauby, Samuel Román, Sergio Castillo, entre muchos otros.

s/p). En este sentido lo vemos más como un mediador o un orientador de información estética, que como un constructor de teorías.

Lecturas a la clave de Razón Plástica

La clave de Razón Plástica es delimitada temporalmente por Romera entre 1928 y 1969 (Romera, 1969: 9). La primera fecha está señalada por varios sucesos que impactaron el escenario de la cultura local, entre ellos el polémico Salón de ese año, el cierre de la Escuela de Bellas Artes y el envío de pensionados a Europa, sucesos ocurridos durante el primer gobierno dictatorial de Carlos Ibáñez del Campo. A ello sumamos la presencia de los artistas asociados al grupo Montparnasse, que habían expuesto en 1923, y a algunas propuestas innovadoras que se venían gestando desde el campo literario. Para Romera fueron precisamente los *montparnasseanos* quienes intentaron escrutar la clave de Razón Plástica, que es por él definida como: “...las leyes que hacen del cuadro una unidad autónoma que vive por sí misma y no por lo representado”. Señala que esos artistas —prohijados en la figura de Paul Cézanne— todavía tributan a la realidad. “Pero esa realidad les permite ver la dignificación estricta de las formas, y lo representado en la tela sólo responde a una escala de valores atendida a las posibilidades plásticas” (Romera, 1969: 14). Incorpora también en esta clave a un grupo de artistas jóvenes formados en la Escuela de Bellas Artes hacia 1950, los que, según él: “...comienzan a llevar a sus extremos límites las premisas de la Razón Plástica eliminando paulatinamente y desde distintas concepciones estéticas, la presencia del tema como una realidad que se describe en el cuadro” (Romera, 1969: 15). Señala a Juan Francisco González como el artista que marca en Chile el tránsito entre el academicismo naturalista de finales del siglo XIX y lo que él denomina “visualidad pura” (Romera, 1994: 7).

Los artistas formados por estos años en la Escuela de Bellas Artes habían recibido también el impacto de algunas importantes exposiciones realizadas en 1950 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Entre ellas la exposición *De Manet hasta nuestros días*, con obras originales de la llamada Escuela de París. La exposición francesa tuvo un impacto significativo en los estudiantes de la Escuela. José Balmes, alumno del plantel por aquella época, hace el siguiente recuerdo: “Para nosotros fue muy importante. Recuerdo que durante más de un mes de exposición pasábamos todos los días en el museo. Porque en ese momento encontramos que ahí estaba la respuesta a la modernidad; nos decíamos que así como ellos hablan de sus propios problemas, nosotros teníamos que hablar con ese lenguaje pero de nuestros problemas” (Badal, 1995: 50). Estos artistas proyectarán su obra en movimientos tales como el Informalismo o el grupo Signo. De otra parte, también la exposición del argentino Emilio Pettoruti, con obras que oscilaban entre el cubismo y la abstracción geométrica, generó una cimiento entre un grupo de artistas chilenos que seguirán esta línea estética.

La dicotomía entre tema y Razón plástica

En el libro *Razón y poesía de la pintura*, publicado por Antonio Romera en 1950, habla ya de la autonomía de los valores formales de la obra. A modo de ejemplo, cuando reflexiona sobre el tema en la pintura señala: “Si el tema es secundario, la originalidad deberemos buscarla en las soluciones esencialmente plásticas” (Romera, 1950: 29). Parece advertir aquí una oposición entre la pintura de anécdota y de contenido y la clave de Razón plástica. “Hubo un momento —se refiere al último tercio del siglo XIX— en el cual el asunto impuso su imperio sobre los valores correspondientes a la forma misma. Huelga decir que el arte llegó, con la servidumbre temática (la anécdota), al nivel más bajo de su historia” (Romera, 1962: s/p). El tema, según él, debe ser —más que un fin en sí mismo— un pretexto que realce e intensifique los valores visuales de la obra.

Para Romera esta dicotomía entre tema y Razón Plástica no está exenta de matices. Señala que hay una realidad interpretada o construida desde la mirada del artista. Habla de un “... realismo pasado a través del tamiz de la poesía. Una poesía plástica, un lirismo que sabe conservar los contactos con la objetividad sin renunciar a la autonomía del color y la libre interpretación de esos datos” (Romera, 1961: s/p). A este respecto señala como ejemplos a Pierre Bonnard y Henri Matisse o Pablo Burchard, Pedro Reszka o Luis Herrera Guevara, en el plano local.

De otra parte, señala que hacia la medianía de la pasada centuria se produce en Chile un desarrollo extraordinario de la actividad plástica, motivado principalmente por el incremento de la abstracción.

No solo nacía un lenguaje de imágenes agresivas, una nueva mitología de la forma, que obligaba a la crítica a someter la facultad de comprensión a un más afinado proceso racional, sino que ese cambio formal postulaba la creación de un correlativo lenguaje crítico. El modo descriptivo empezó a ser sustituido por el analítico, y la crítica en general se hizo abstrusa (Romera, 1967: 204).

Romera tuvo frente a la abstracción, especialmente la de raíz geométrica, una posición con matices. Este estilo tuvo y ha tenido en Chile adhesión y representantes, entre ellos el grupo Rectángulo, fundado en 1955 y rebautizado posteriormente como movimiento Forma y Espacio (1962), bajo el liderazgo de Ramón Vergara Grez. De este grupo de artistas —los que con mayor propiedad podrían haber modelado la clave de Razón Plástica— Romera aporta alguna información documental, sin llegar a hacer una epistemología sobre su discurso estético. Según este crítico, el grupo pretendió “Profundizar la imagen de la realidad chilena a través de medios visuales directos (líneas, planos, colores, etc.). No para representar, sino simbolizar la imagen del hombre y el ámbito de Chile” (Romera, 1971: s/p).

Hacia fines de la década de los sesenta —fecha en que Romera define la clave de Razón Plástica— las vanguardias artísticas internacionales habían revisado los conceptos tradicionales de la pintura, entre ellos el soporte, su dimensión de espacialidad y los

códigos de representación. Las escuelas europeas y norteamericanas hace largo rato habían incursionado en nuevos lenguajes, soportes y materialidades. Movimientos tales como el *pop*, el *land art*, la *performance*, la fotografía, entre otros, habían generado nuevos planteamientos epistemológicos, nuevas lógicas y reflexiones sobre el rol de las artes en la sociedad, mas ello no se problematiza en el discurso teórico del crítico español. Por estos años en Chile todavía ejercía su hegemonía la pintura sobre caballete, en un escenario en donde coexistían la abstracción geométrica, los informalismos, neo expresionismos, y post impresionismo, entre otros. De este modo, la herencia en el país de las llamadas vanguardias históricas, no pasó de ser un relictos de modernidad y, quizá, un estertor tardío de influjo europeo. Desde este punto de vista la clave *romeriana* de Razón Plástica manifiesta una extemporaneidad sensible con lo que está sucediendo en otros sitios, con autores y tendencias más avanzadas.

La posición conservadora de Romera generó debates y polémicas; una de ellas, quizá la más conocida fue con Matilde Pérez, quien a su regreso de Europa expuso unos collages en una exposición realizada, junto a Elsa Bolívar, Luis Diharce y Ramón Vergara Grez, en el Ministerio de Educación. Allí el crítico señalaba “¿En qué medida, cabe preguntarse, en la *Composición* de Matilde Pérez, hecha de cuadritos sobre un fondo blanco podemos adivinar la personalidad del autor? Por otra parte esta obra me parece dar pie justificado a quienes se burlan del arte abstracto” (Romera, 1962: s/p). La artista, por su parte, también tuvo una visión cuestionadora sobre el crítico español. En 1967 publica en la *Revista PEC* una carta que le enviara a Romera donde le imputa que su labor crítica no había alentado ninguna innovación, “por el contrario, ha ridiculizado movimientos artísticos que una vez consagrados fuera, está dispuesto a aceptar”. Agregando, “Es sabido que los jóvenes no leen su crítica, porque no encuentran nada nuevo, sin ningún enfoque que los detenga a pensar” (Pérez, 1967: s/p).

Sobre si fue un conservador o un innovador hay argumentos respecto de lo uno y lo otro. Un artículo suyo, “Exposición Internacional de 1910”, publicado en el diario *La Nación* el 10 de junio de 1960, nos da algunas luces al respecto. Recordemos que con este acontecimiento, de importante significación artística y protocolar, el país celebró el primer Centenario de la Independencia nacional, a la vez que la inauguración del nuevo edificio para el Museo y la Escuela de Bellas Artes. En el referido artículo Romera crítica fuertemente el carácter académico del acontecimiento —administrado ideológicamente por dos figuras conservadoras: Ricardo Richon Brunet y Alberto Mackenna Subercaseaux—, como también los envíos que hicieron los distintos países invitados a este certamen, entre ellos el francés: “En los 105 expositores no vemos una sola figura que haya pasado a la posteridad... La pintura que mostraron pertenecía a una supuesta tradición de clasicismo y de reproducción fiel de la naturaleza que se desvió hacia lo convencional, lo pomposo o lo anecdótico. Era una pintura añeja, agotada, sin virtualidad alguna como materia posible de innovación”. Romera lamenta también la ausencia y, sobre todo, la oportunidad perdida de haber traído al país obras de Renoir, Monet, Matisse y Cézanne, entre otros. La representación española es interpelada bajo las mis-

mas consideraciones, “Ni Darío de Regoyos, ni Nonell, ni Vázquez Díaz, ni Iturrino, ni Echevarría y, por supuesto, ni Picasso, ni Juan Gris”. Agrega que la exposición reunió: “... un montón de mala pintura, una clara resistencia a la visualidad pura que se abría camino en el mundo” (Romera, 1960 s/p).

Otra evidencia de que está clave está confinada en los márgenes de la tela y la pintura de caballete la encontramos en el artículo “Carlos Francisco Leppe: Collages Esculturas”, aparecido en la sección Crítica de Arte, del diario *El Mercurio* (Romera, 1973: 2). Vincula allí a este artista a una de las ramas del neo-dadá, señalando que sus obras se adscribirían al arte *kitsch*. “Se ve que la pintura (en el caso que aceptemos esto como pintura) ya no es un juego gratuito de formas, como en los abstractos, ni menos la aprehensión de la belleza, como en los artistas académicos, ni un arte anti-museo, sino la irrisión y el rechazo de esa belleza y de la visualidad pura”. Luego imputa a Leppe y a Langlois, la intención de destruir “el mito del arte”. La idea de “destruir” el mito del arte podría importar, también, la validación de una posición transgresora de esos artistas, cuestión que debiera ser leída en la perspectiva de ese particular momento histórico: un mes después del golpe de Estado, en los inicios de la dictadura militar. A este respecto Guillermo Machuca señala: “Proclamarse como un buen entendedor del arte vanguardista del momento también servía de estrategia para borrar el arte comprometido de los años sesenta y setenta. A veces, las transgresiones estéticas resultan oportunas en contextos conservadores a nivel político” (Machuca 2011: 39).

Su lejanía con los nuevos lenguajes y soportes estéticos queda de manifiesto también cuando califica de “artista pop” a Juan Pablo Langlois (Ivelic, 1988: 169), autor de la recordada exposición *Cuerpos blandos* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1969, precisamente el año en que Romera estrena su concepto de “Razón Plástica”.

Sobre su posición ideológico-estética el propio autor se auto define: “No quiero erigirme en Catón. A mí no me gustan las obras solo por el estilo. Prefiero un buen pintor realista que un mal pintor abstracto” (Romera, 1969: s/p). En otro de sus escritos aboga por la imparcialidad del crítico a la hora de juzgar una obra. “No es lícito que un crítico en el ejercicio de su tarea se abanderice. Podrá tener, si así le place, sus preferencias. Pero estas deben quedar escondidas y no aflorar en los juicios” (Romera, 1960: s/p).

La obra de Romera revisitada

La obra escritural de Romera comienza a ser revisitada, en el sentido de revisada y citada, a partir de 1975, primero en el libro *La pintura en Chile (desde José Gil de Castro hasta Juan Francisco González)*, de Gaspar Galaz y Milán Ivelic. En voz de los autores: “En cualquier trabajo que al respecto se haga, no se puede omitir la vasta labor de Antonio Romera sobre la pintura chilena, que lo ubica como un pionero en estos terrenos del conocimiento artístico” (Ivelic, 1975: 14). Estos autores incorporan también en esta obra un modelo de análisis generacional como práctica ordenadora y de análisis de la pintura chilena. También subrayan ciertas condicionantes relacionadas con procesos

estéticos externos y cómo en torno a ello se articula el escenario local. Mantienen algunos conceptos ya conocidos en la historiografía artística nacional local, tales como precursores e influjos⁵.

Luego, en el año 1979, en un texto publicado en la *Revista Cal* n°2, Nelly Richard en el artículo “El arte en Chile: una historia que se recita, otra que se construye”, problematizará sobre el calce de la comparación del desenvolvimiento de las manifestaciones artísticas locales respecto de la circulación internacional sin explicitar, necesariamente, a Romera. Como señala la autora:

La historia de la pintura chilena nunca puso en cuestión lo extranjero, sino lo extranjerizante de su proceso: la diferencia que marco entre “extranjero” y “extranjerizante” es aquella que separa un origen de un destino entendiendo por extranjero lo que denota su origen viniendo de otra parte y por extranjerizante, lo que viniendo de otra parte, denota su destino en la previa intención de su inclusión local. La historia de la pintura chilena es la historia de una sucesiva apropiación de lo ajeno (Richard, 1979: 13).

Esta proposición es clave en el proyecto escritural de Richard y seguirá desarrollándola durante la década de los ochenta en adelante con la designación de la Escena de Avanzada, poniendo en tensión si las manifestaciones que esta contempla son una continuidad o ruptura.

La revisión y cita de Romera no sólo será objeto de la atención por parte de historiadores y teóricos, sino también de algunos artistas. Carlos Altamirano, por ejemplo, en la *Revista Cal*, n° 3, dedicado a la crítica de arte realiza, en dos momentos, desarrolla alcances sobre la historia del arte chileno. Primero, en *Ocupación de una página* como soporte de arte y segundo en *Respuesta a un cuestionario*. Estos materiales fueron parte de la exposición de este artista denominada *Revisión crítica de la historia del arte chileno* (Altamirano, 1979: s/p), realizada en 1979. En relación a *Ocupación de una página*, pone allí en circulación una encuesta en que solicita la participación a partir de la siguiente proposición: qué reflexión le merece la siguiente afirmación “La historia de la pintura chilena es la historia de una sucesiva apropiación de lo ajeno, historia que nunca se pensó en lo propio como tensión frente a lo ajeno” (Nelly Richard, 1979: 13). Por cierto el trabajo de Altamirano es parte de la línea programática de la galería y de la revista. Además, este alcance pone en evidencia las nuevas operaciones textuales como el recurso de la cita y su intertextualidad; la asociación con Romera es a propósito de una pregunta que éste reitera en las ediciones de su libro *La historia de la pintura chilena*, “si existe un arte chileno”.

Más adelante, en 1980, Carlos Altamirano recupera mediante el procedimiento de la cita y la apropiación a partir de la edición del suplemento educativo Icarito, del diario *La Tercera*, en que se edita una versión didáctica de Romera sobre la pintura chilena y a través de un procedimiento de grabado casero (crema de piroxilina) traspasa cuatro

5 Recordemos que estos conceptos aparecen en el texto de Pedro Lira (1902) y en el libro de Luis Álvarez Urquieta, de 1928.

cartillas a una tela y sobre la superficie de ésta pegando con letras transferibles de diferentes tamaños los nombres de algunos artistas representativos de la pintura nacional. En la parte superior la intitula *Versión residual de la pintura chilena*, luego la recubre con plástico quedando a semejanza de los materiales didáctico que se usaban en las salas de clases. Posteriormente, en el año 1981, recorre la ciudad de Santiago por diferentes lugares, enfatizando espacios donde tradicionalmente no circula el arte. Esta acción es fotografiada y también proyectada en la exposición *Tránsito suspendido*. Un análisis de esta exposición se encuentra en el libro *Grabado al agua fuerte*, de Justo Pastor Mellado, en el cual resume de algún modo la editorialización de la producción escritural de ese momento. Cuando se refiere a una parte del trabajo de Altamirano hace alcances a la figura de Romera, citado en la obra de éste. Como indica Mellado “Tenemos pues, el corpus documental y documentado de la “historia de Romera”, su traspaso a Suplemento como instancia de tortura, y finalmente, su impregnación del lienzo de Altamirano, que recoge esta exudación limite, para exhibirla como testimonio de una historia que se ha quedado seca” (Mellado, 1981: s/p). Con esto se refiere a su interpretación de la obra *Versión residual de la pintura chilena* como el Sudario del grabado.

En la misma cronología, se publica *La pintura en Chile de la Colonia a nuestros días*, de Milán Ivelic y Gaspar Galaz, que es la continuidad del texto de estos autores precedentemente señalados. Si en el libro anterior concluía con Juan Francisco González, en éste se llega a la actualidad (1981). Respecto de lo que venimos analizando interesa retener que uno de sus apartados lleva por título *La Razón Plástica* (Ivelic y Galaz, 1975: 254), reiterando en su relato la idea del inicio de un momento del distanciamiento mimético de la pintura chilena a partir de los representantes del Grupo Montparnasse. Estamos frente a un momento de “densidad” editorial que se complementa con la publicación *Una mirada sobre el arte chileno*, de Nelly Richard, *Fallo fotográfico*, de Eugenio Dittborn, el mencionado texto de Mellado, que dan cuenta tanto de la puesta en circulación de nuevos referentes teóricos, como de renovados regímenes escriturales.

De otra parte, cabe destacar que en el año 2000, cuando en el Museo Nacional de Bellas Artes se desarrolla el proyecto curatorial *Chile 100 años Artes Visuales*, acontecimiento que marcó un hito de carácter revisionista de la historiografía del arte chileno, en las dos primeras etapas: Primer periodo 1900-1950 Modelo y Representación, a cargo de Ramón Castillo y Segundo periodo 1950-1973, Entre Modernidad y Utopía, a cargo de Gaspar Galaz, nuevamente estará presente la figura de Antonio Romera. En el primer periodo se utiliza como designación para un título del capítulo III, Vanguardia local, la Razón Plástica, concepto que se ha reconstruido y recontextualizado en este estudio como una de las claves del modelo *romeriano*.

Al cierre de esta revisión en una publicación reciente Justo Pastor Mellado, en el libro *Pequeña Novela* (2022), la cual se puede considerar como indica su autor un “sistema de trabajo”, en más de algún momento hace alcances a la clave de Romera de “Razón Plástica”, que ha sido utilizada por los autores Gaspar Galaz y Milan Ivelic, en la conti-

nuidad de la historiografía de Romera, destacándola como un momento de modernidad en el sistema de arte chileno. Según indica Mellado:

Formulación como esta, no aparece sino hasta la primera obra general publicada por Galaz/Ivelic en 1981. De este modo desatendían el criterio *panorámico-generacional-evolutivo* sostenido por Antonio Romera en 1951, a quien corresponde el mérito de haber puesto en circulación el curioso concepto de “razón plástica”. Sin siquiera problematizar el concepto, Galaz/Ivelic, de manera inconsciente, lo revierten sobre la obra de Juan Francisco González, que será el artista escogido para encarnar el “premodernismo” modernizante que les hacía falta para montar una historia que parece asumir los rasgos de una cruzada en el camino hacia la abstracción (Mellado 2022: 33).

Lo que Mellado considera un error ya que en su “sistema de trabajo” considera que en el campo de la plástica chilena se deben considerar dos momentos de “transferencia” fuerte representadas por los machismos de Balmes y de Dittborn, el primero en la pintura y el segundo en la fotomecánica. Como momentos de transferencias fuerte que en la interpretación de Mellado corresponde a su hipótesis de la desilustratividad de la pintura en el sistema de arte chileno. Con lo cual se distancia del modelo historiográfico de Romera de la agrupación generacional-evolutivo por el concepto transferencia de referencia de la teoría del psicoanálisis de la cual también proviene el uso de novela.

Conclusiones

Aun cuando Romera tuvo en Chile, en el campo de la crítica de arte, un protagonismo y un reconocimiento indiscutido, su figura generó también debates y polémicas. Sus detractores, que no fueron pocos, le impugnaban culpas y omisiones relacionadas con algunas de las siguientes situaciones. El hecho de haber contextualizado el ejercicio de su crítica en los límites de la pintura de caballete; la poca sensibilidad de sus escritos frente al fenómeno estético emergente; una cierta lógica localista y, en consecuencia, una mirada estrecha y desfasada en décadas con respecto a lo que acontecía en el mundo. Se le reprochaba también su poco ascendiente sobre las generaciones de artistas más jóvenes y su poca conexión con el ámbito académico. Sin dudas que en el trasfondo de estos cuestionamientos está la lógica de haber tenido una posición autónoma y, especialmente, su relación con aquellos medios de prensa más oficiales y conservadores que, desde siempre, han tenido injerencia en la construcción del discurso público.

Su presencia intelectual en el país debe ser entendida también en el contexto de una cierta escasez de voces teóricas en el ámbito de la estética visual. De hecho, en subsidio de historiadores y críticos de arte con formación disciplinar sistemática —desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta la década de los años sesenta de la pasada centuria—, ocuparon preferentemente este campo personajes ilustrados con experiencia de viajes y conocimientos de museos —las más de las veces pertenecientes a la élite criolla—,

escritores, diplomáticos, cuando no los propios artistas, siendo la prensa escrita el espacio natural de difusión de sus escritos.

En este contexto de cierta orfandad teórica arriba Antonio Romera, con un capital de conocimiento inédito para la cultura local. Aquí adquiere visibilidad desde la prensa escrita, realizando crónicas concebidas bajo las condiciones escriturales y de contingencia que exigía el medio periodístico. Este formato, más noticioso que reflexivo, dio un carácter a sus escritos de prensa y se proyecta también a su obra de mayor envergadura; a sus monografías y libros.

Aun cuando su figura y aporte son hoy revisados y debatidos, sin embargo, llenó en su momento un vacío historiográfico en el país, actuando como una autoridad indiscutida, imponiendo sus visiones y argumentos con escasa oposición.

A la hora de analizar su legado historiográfico y el escrutinio público que se hace sobre su extensa obra —de más de 35 años— nos encontramos con juicios y ponderaciones diversas. Para algunos se trata de un conservador, un crítico que contribuyó a modelar un concepto de oficialidad artística en nuestro medio; otros, sin embargo, destacan su contribución y su sensibilidad frente al fenómeno estético contemporáneo. Como dijera Milan Ivelic, “Supo situarse respecto a la polémica figuración–no figuración y calibró con mesura y ponderación las nuevas tendencias gracias al estudio que hizo de ellas” (Ivelic, 1988: 72). Las opiniones, sin embargo, son coincidentes a la hora de destacar su amplia preparación intelectual y su voz erudita, como también el ascendiente que tuvo en Chile su presencia intelectual.

Bibliografía

- Altamirano, C. (1979). “Revisión crítica de la historia del arte chileno”, Santiago de Chile, Catálogo 25 de septiembre al 25 de octubre Galería CAL.
- Badal, G. (1995). *Balmes, viaje a la pintura*. Santiago de Chile: Ocho libros editores.
- Castillo, R. (2001). “Los asedios de Romera”, *Romera y su tiempo*, Santiago de Chile, Centro Cultural de España.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1975). *La pintura en Chile (Desde José Gil de Castro hasta Juan Francisco González)*. Santiago Chile: Ediciones Extensión Universitaria, Universidad de Chile.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1988). *Chile: arte actual*, Valparaíso, Chile: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.
- Machuca, G. (2011). *El traje del emperador: Arte y recepción pública en Chile de las cuatro últimas décadas*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Oyarzun, P. (2000). Arte en Chile de veinte, treinta años. En *Arte, Visualidad e Historia* (s.p.). Santiago de Chile: Editorial La Blanca Montaña.
- Pastor Mellado, J. y Richard, N. (1981). *Tránsito Suspendido. Versión residual de la historia de la pintura chilena*. Catálogo exposición de Carlos Altamirano. Santiago de Chile.

- Pastor Mellado, J. (2022). *pequeña NOVELA*. Valparaíso: Editorial Economías de Guerra.
- Pérez, M. (1967). Carta de Matilde Pérez a Antonio Romera. (*Revista PEC*, 1967). En Arturo Cariceo. (2005). *Matilde Pérez*. (s.p.). Colección Maestros de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Chile: Editorial Universitaria.
- Richard, N. (1979). El arte en Chile, una historia que se recita, otra que se construye. *Revista Cal* (2), 12-13.
- Romera, A. (1950). *Razón y poesía de la pintura*. Santiago de Chile: Ediciones Nuevo Extremo.
- Romera, A. (10 de junio de 1960). Exposición Internacional de 1910. *Diario La Nación*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (3 de septiembre de 1960). La Pintura Nueva y los Problemas de la Crítica. *Diario Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (21 de enero de 1961). Los Pintores de la Realidad Poética. *Diario Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile.
- Romera, A. (28 de octubre de 1962). Otras exposiciones. *Diario El Mercurio*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (13 de octubre de 1962). Constancia de los temas. *Diario Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (1967). Experiencias de un crítico de artes plásticas. *Revista Chilena de Investigaciones Artísticas Aisthesis* (2), 204-205.
- Romera, A. (20 de febrero de 1969). Supuesta peligrosidad del arte. *Diario El Mercurio*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (1969). *Asedio a la pintura chilena (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Romera, A. (1971). *El movimiento Forma y Espacio*. Catálogo Exposición 16 años (1955-1971). Santiago de Chile: Ediciones Cultura y Publicaciones, Ministerio de Educación.
- Romera, A. (28 de octubre de 1973). Carlos Francisco Leppe: Collages Esculturas. *Diario El Mercurio*. Sección Crítica de Arte. Santiago de Chile.
- Romera, A. (6 de enero de 1974). Cómputo artístico de 1973. *Diario El Mercurio*. Sección Crítica de Arte. Santiago de Chile.
- Romera, A. (1994). El despertar de una conciencia artística (1920-1930). En César Fernández Moreno (coord.) (1994) *América Latina en sus artes* (pp. 5-18). Madrid, España: Siglo veintiuno editores.
- Silva, C. (2013). *La crítica de artes visuales en Chile una aproximación desde su falta*. Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile: Universidad.

- Sommer, W. (1987). *Romera; asedio fecundo a la plástica chilena*. Catálogo Panorama de la pintura chilena desde los precursores hasta Montparnasse. Santiago de Chile: Corporación Cultural de Las Condes.
- Zamorano, P. et al. (2005). El español Antonio Romera y la historiografía artística chilena: una propuesta de organización fundacional. *Revista Archivo Español de Arte* (310), 133-144.
- Zamorano, P. et al. (2007). Antonio Romera; asedios a su obra crítica. *Revista Aisthesis* (42), 98-117.
- Zamorano, P., Herrera, P, Madrid, A. y Cortes, C. (2014). Circulación de la información y reflexión artística en Chile: Panorama de las revistas desde 1900 hasta la década del sesenta. *Revista Universum* (29:2), 291-309.

Mitos, pestes y aullidos dibujados por Clorindo Testa: denuncia y relato

Myths, Plagues and Howls Drawn by Clorindo Testa: Denouncement and Storytelling

MARA SÁNCHEZ LLORENS  0000-0002-0961-2391

mariadelmar.sanchez@upm.es

Departamento de Ideación Gráfica. Universidad Politécnica de Madrid.

Investigadora Universidad Anáhuac. México.

Recibido: xx de abril de 2022 · Revisado: xx de agosto de 2022 · Aceptado: xx de octubre de 2022

Resumen

Este trabajo propone visitar un conjunto de dibujos de mitos, pestes y aullidos del artista arquitecto ítalo argentino Clorindo Testa que se articulan a través de la serie *La Peste en Ceppaloni* (1977-1997). Este conjunto de mapas, dibujos y murales son un viaje donde el autor, metafóricamente, denuncia la incidencia de los problemas ecológicos en la condición humana y el aire de su hábitat. Metodológicamente, el texto acude a un triple relato de la obra: narrativo-visual, arqueológico y antropológico. Se descifra la estructura de mito dibujado que se desarrolla en el Medioevo en la ciudad italiana de Ceppaloni, de donde procede la familia de Testa. Se recorre la villa medieval y su castillo, así como el itinerario de la peste negra durante el siglo XIV. Esta serie tiene un correlato en el trabajo de este autor que recupera la figuración para recobrar cierta idea de humanismo. Para Testa arte, arquitectura y ecología cohabitan.

Palabras clave: Mito; Dibujo; Ecología; Humanismo; Arquitectura; Arte; Cartografía

Identificadores: Clorindo Testa

Topónimos: Ceppaloni; Buenos Aires; São Paulo

Periodo: Medioevo; Años 70

Abstract

This work proposes to revisit a set of drawings of myths, plagues, and howls by the Italo-Argentine architect Clorindo Testa, which is articulated through the series *La Peste en Ceppaloni* (1977-1997). This collection of maps, drawings and murals is a journey in which the author metaphorically denounces the impact of environmental problems on the human condition and the air of its habitat. Methodologically, the text uses a triple account of the work: narrative-visual, archaeological, and anthropological. It deciphers the structure of the drawn myth that develops in the Middle Ages in the Italian town of Ceppaloni, where Testa's family comes from. The medieval town and its castle are explored, as well as the itinerary of the Black Plague during the 14th century. These series correlate with the work of this artist, who recovers figuration to find a certain idea of humanism. For Testa, art, architecture, and ecology cohabit.

Keywords: Myth; Drawing; Ecology; Humanism; Architecture; Art; Cartography

Identifiers: Clorindo Testa

Place Names: Ceppaloni; Buenos Aires; São Paulo

Period: Middle Ages; 1970s

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

SÁNCHEZ LLORENS, M. (2022). Mitos, pestes y aullidos dibujados por Clorindo Testa: denuncia y relato. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 151-168.

Introducción

La arquitectura es una disciplina que convive con el arte y que ha de ir de la mano de la ecología. En ella el dibujo puede funcionar como herramienta expresiva de comunicación y de crítica. La serie pictórica *Peste en Ceppaloni* (1977-1997) del arquitecto ítal argentino Clorindo Testa es una obra plástica que logra transmitir ese fin. Con las pes-tes medievales como desencadenante, trabaja sobre la incidencia de los problemas de la condición humana y su hábitat, y nos alerta sobre la necesidad de mejorar nuestro ecosistema.

Investigaciones sobre el clima y alteraciones ecológicas sostienen que los brotes de peste acontecidos en Europa entre 1346 y 1837 fueron precedidos por pequeñas alteraciones climáticas en Asia Central. El incremento de pluviosidad liberó un incremento poblacional de roedores silvestres como las ratas. Las ulteriores sequías redirigieron estos animales a entornos humanos para hallar alimento. Las pulgas de aquellos roedores sostenían la bacteria *Yersenia pestis*, responsable de esta enfermedad infecciosa que comenzó a transmitirse por el planeta. Se estima que llegó a Europa en 1347 a través de la *Ruta de la seda* (Gargantilla, 2018). Hasta entonces las plagas se trasladaban a una velocidad de cerca de 20 km anuales, la peste negra lo hizo a una velocidad de entre 2 y 8 km diarios y acabó con dos terceras partes de la población europea del siglo xiv. El viaje de aquel acontecimiento tiene un correlato en la actualidad: los graves problemas ecológicos que atravesamos y la crisis medioambiental.

Conocemos hechos históricos sobre la peste negra y cierta literatura que registró lo acontecido durante la epidemia histórica, como el *Decamerón* de 1351 de Giovanni Bocaccio.

Esta peste cobró una gran fuerza; los enfermos la transmitían a los sanos al relacionarse con ellos, como ocurre con el fuego a las ramas secas, cuando se les acerca mucho. Y el mal siguió aumentando hasta el extremo de que no sólo el hablar o tratar con los enfermos contagiaba enfermedad a los sanos, y generalmente muerte, sino que el contacto con las ropas, o con cualquier objeto sobado o manipulado por los enfermos, transmitía la dolencia al sano. [...] Doloroso recuerdo de aquella pestífera mortandad pasada, universalmente funesta y digna de llanto para todos aquellos que la vivieron o de otro modo supieron de ella. Pero no quiero que por ello os asuste seguir leyendo como si entre suspiros y lágrimas debieseis pasar la lectura. Este horroroso comienzo os sea no otra cosa que a los caminantes una montaña áspera y empinada después de la cual se halla escondida una llanura hermosísima y deleitosa que les es más placentera cuanto mayor ha sido la dureza de la subida y la bajada. (Bocaccio, 1351:23).

La pintura que se acercó al asunto protagonizó el renacer de la disciplina en gran parte de Europa. Uno de los momentos más sobrecogedores de este tema recurrente lo protagonizan las máscaras del belga James Ensor y la simbología histórica que subyace en ellas.

Clorindo Testa, arquitecto y artista plástico, o viceversa, nace en 1923 y por deseo paterno en Italia. La familia ya estaba instalada en Argentina. Viajan a Italia antes del nacimiento y vuelven a los pocos meses de vida del niño a Buenos Aires. Su origen está marcado por un viaje. Se gradúa en 1947 y a continuación realiza una estancia de dos años en Europa, gracias a una beca de estudio para jóvenes graduados de la Universidad de Buenos Aires (Marcos, 2013:8). Viaja e inicia una serie de trabajos gráficos. En Italia, conoce la obra de algunos muralistas como Paolo Uccello o futuristas como Giacomo Balla; ambos marcarán sus caminos convergentes: la condición del ser humano y el brutalismo apoyado en el conocimiento de la máquina y las infraestructuras. En los años siguientes expone en torno a sendas temáticas. Destaca su trabajo sobre la idea de una plática visual de la mano del mito en la muestra colectiva *Mitología del poder mágico de las alfombras*.

Testa es autor junto a otros arquitectos colaboradores de dos de los edificios más icónicos del Buenos Aires contemporáneo: la Biblioteca Nacional y el Banco de Londres y América del Sud, hoy Banco Hipotecario, este último es probablemente uno de los mejores edificios del siglo XX.

El dibujo de una rata dimensionada origina esta obra con un relato real e imaginario a la par (Fig.1).



Fig. 1. Clorindo Testa. *Ratas*, 1977. Dibujos, s.f. Tinta sobre papel, 20x29cm. Tinta Heliográfica, 100x70cm. [Fuente: Fundación Clorindo Testa].

Parte del trabajo se expuso inicialmente en *La Galería y Centro de Arte y Comunicación* de Buenos Aires en 1978. En 1991 viajaron algunos dibujos rehechos a ARCO, la feria de Arte Contemporáneo de Madrid. Hasta aquí la muestra era una obra autónoma fruto del pensamiento de su autor e iba acompañada de las palabras decodificadoras del en-

sayista Jorge Glusberg. En 2016 la galería de arte bonaerense *Jacques Martínez* exhibió algunas obras de las que analizamos aquí en la muestra *La peste: El humanismo de Testa a través de Camus*. El marco de visión curatorial fue la conversión existencial del trabajo de Clorindo en la novela de Albert Camus, *La Peste*, publicada en 1947. La exposición comenzaba con una cita del escritor francés: “Se creían libres y nadie será libre mientras haya plagas”. (Camus, 1947). Oscar Lorenti, asociado del Estudio Testa, contextualizó la exposición en el video promocional: ¹ “Cada vez que pasas por un libro de Camus eres otro cuando sales de él. Pasas al lado de una obra de Clorindo y ya no eres el mismo: hace que pienses”. Tras la inmersión en este mito dibujado sobre la plaga del mal aire, los problemas ecológicos y el necesario rescate de nuestro ecosistema tampoco resulta indiferente al espectador.

Una narración dibujada

Los primeros dibujos de Clorindo Testa sobre la peste son de 1977, *La Plaga en la ciudad*, son un conjunto de bocetos de gran dimensión, 390x100cm. Los roedores que transmiten la enfermedad infecciosa derrotan toda creación humana y se apoderan de todo. El autor adopta el rol de las epidemias como imagen de destrucción colectiva y participa con esta obra en la muestra *Signos en ecosistemas artificiales*. En 1977, *Signos en ecosistemas artificiales*, la presentación colectiva del Grupo de los Trece, del que Testa forma parte, en la XIV Bial de San Pablo, se alzaba con el Gran Premio Itamaraty. Tras casi una década de existencia se cerraba allí un ciclo para el Centro de Arte y Comunicación ². Estos dibujos visualizan el contagio de un ser humano por una epidemia, y un transmisor que es una rata. El lenguaje mural es de carácter narrativo, escala monumental y poliangular, y se identifica con la cultura popular. Disemina los dibujos por el suelo y los fija con unos ladrillos (Fig. 2). Esta instalación invita a la inmersión al ser posible deambular por los papeles que narran situaciones imposibles. Formalmente la obra se aproxima a una idea de mosaico con teselas de formato gigante, *opus musivum* u *opus gigas*.

Las *Ratas* protagonizan un documento en el que el roedor es visto en planta y alzado. Más adelante este animal se convierte en una suerte de canon que establece una relación matemática entre las medidas del ser humano y la naturaleza. Es un documento tecnificado propio de un arquitecto, está abocetado y los planos tienen cotas y anotaciones.

- 1 La cita exacta es: «Cada vez que vos pasás por un libro de Camus, sos otro cuando salís de él, pasas al lado de una obra de Clorindo, no sos el mismo cuando pasas por el Banco de Londres y eso es así, y ya no sos el mismo (...) hace que pienses». <https://www.facebook.com/watch/?v=1343060715882778>
- 2 El Grupo de los Trece fue formado como una entidad de trabajo. Cada artista hizo su trabajo sin influenciarse, con una temática común que en la Bial fue *El mito del oro*. (Testa, 1978)



Fig. 2. Clorindo Testa. *La Peste* en la Bienal de São Paulo, 1977. [Fuente: Fundación Clorindo Testa].

Previamente, en 1972, Testa había alarmado sobre la contaminación medioambiental en un díptico llamado *Medición de un aullido* (Fig. 3). La obra está cargada del mismo *pathos* que el *Grito* del noruego Edvard Munch.³ El retrato acota el alcance métrico de una exhalación vista de frente y de perfil en una pintura que maneja unos gestos en colores exagerados con líneas radicales que ponen al público en una gran tensión. La técnica, además de ser referida al propio tema, aullido/aerosol, ahonda en la materia del soporte, tela vinílica, que genera un volátil volumen que a su vez encierra aire. Compendia su posicionamiento ecológico bajo esta forma gaseosa. Denuncia la contaminación y la contaminación ambiental que le angustian: para él son un sinónimo de mala arquitectura.

Las poderosas estructuras de los proyectos de Testa funcionan como filtros de luz y de aire y son un eco de ciertas imágenes futuristas, como las de Giacomo Balla que admira durante su estancia europea en los 50, y también se asemejan formalmente y en su comportamiento a las máquinas callejeras de oxigenación (Glusberg, 1978), que tras la intensa década de *Smog Emergencies* en el Nueva York de los 60 se ponían en funcionamiento por unos cuantos centavos para auxiliar al paseante (Dwyer, 2017).

La instalación grupal de la Bienal de São Paulo *Signos en ecosistemas artificiales* en la que Clorindo Testa participa se contagió con fuerza de la corriente estructuralista del pensamiento del antropólogo belga Claude Levi-Strauss que llegó a Argentina gracias

3 Edvard Munch realiza su serie de cuatro cuadros conocida como *El Grito* (1893-1895). Munch los pinta entre las dos pandemias que vive, la rusa y la gripe española, él padeció la primera.

a los trabajos de Eliseo Verón particularmente. El estructuralismo francés conforma una importante clave teórica en la Argentina de los 60 y tempranos 70. La exposición paulista se presentó como un gran aparato semiótico que reformuló la idea de hábitat.

La plaga en la ciudad de 1977, *La Peste en Ceppaloni* de 1978, 1983 y 1988, los *Autorretratos con Peste* de 1988 y 1990, *El castillo de Ceppaloni* y *La Peste durmiente* de 1997, *Nuevas ratas, nuevas pestes* de 1996 y en conclusión *Gritos y pensamientos* de 2005. Son distintas versiones que iteran sobre una plática visual con diferentes interlocutores y un tema compartido que es la peste.



Fig. 3. Clorindo Testa. *Medición de un aullido*, 1972. Aerosol, díptico en tela vinílica, 139x272 cm. [Fuente: Fundación Clorindo Testa].

La peste es un ser desdibujado en rojo bermellón que ya formaba parte de su imaginario en *Caperucita Roja* de 1975. La población, la medieval y la contemporánea, sus ancestros y él mismo, es un ser azul índigo. Coexisten varios niveles plásticos y diferentes momentos de la obra. Las pinturas nos hacen transitar por dos caminos diferentes: el camino sereno del *informalismo* que nos lleva a meditar y el camino exuberante de ritmo acelerado. Al unirse ambas vías el resultado es extraordinario.

Durante su estancia italiana entre 1949 y 1951, Clorindo convive con la pintura mural. Paolo Uccello le asombra particularmente y de él técnicamente pudo haber tomado la desfiguración de ciertos personajes y la bicromía en sus murales como en *La Historia de Noé* de 1425.

Las obras plásticas de catástrofes como el diluvio o las epidemias son interesantes como materia pictórica, máxime para entender la respuesta social. Testa encuentra un libro de 1870 que explica la historia de los pueblos de la provincia de Benevento a la que

pertenece Ceppaloni. Los datos recogidos en el texto impresionan: como consecuencia de la peste entre 1500 y 1600 el número de familias disminuyó de 500 a 150.

Los primeros dibujos son como una guía de los personajes o algo así. Los pasteles desarrollan luego los temas y los lugares en grande. [...] Parece el gesto de un juglar antiguo apoderándose de su auditorio y sumergiéndolo en el ritmo de la gesta (Testa, 1978).

La peste está cada vez más pegada a nosotros, tanto que, en la revisión que Clorindo hace en 1991, *Autorretrato con Peste*, ambos personajes se funden en una silueta común. Se trata de una obra urgente, los aullidos son más grandes, pero se escuchan menos por tener otra frecuencia, dejamos de ser sensibles a esta voz de alarma. El ser humano continúa siendo la medida de todas las cosas para Clorindo Testa, aunque acote la rata, también acota el grito desesperado. Testa dibuja su crítica al funcionalismo que a veces olvidó la realidad. Sus *Gritos* son métricos y también vislumbran sentimientos y emociones.

Desde un punto de vista gráfico se enfrenta a un mensaje múltiple por la narrativa desencadenada pero también porque se trata de una forma de obra plástica que acude a formatos diversos, técnicas diversas que generan un relato no lineal. Es una obra sin final concluyente. La perspectiva es dramática, pero al desdibujar esta historia medieval se convierte en una historia de todos los tiempos que se abstrae y nos habla de un ser humano que se desvanece para rehacerse a continuación y por ello, redibujarse.

Lo real y lo imaginario

Esos primeros dibujos son una metáfora ahistórica y sin geolocalización concreta, no obstante, los levantamientos topográficos nos hablan del lugar del que procede la familia de Testa (Fig. 4). Dos cartografías geolocalizan Ceppaloni y sitúan su castillo tras los primeros bocetos. Todos tenemos un lugar de procedencia. La arqueología del relato profundiza en el contexto geográfico y reorganiza la obra entre la aproximación territorial y material con que se construye la arquitectura castrense en la que acontece el contagio.

Ceppaloni se encuentra a 10 km de Benevento, región de Campania, en el valle del Sabato a 368 m sobre el nivel del mar. Fue fundada en siglo VIII y se convirtió en una villa medieval. Estaba poblada por familias nobles como los Cacaro, Civita, Cutillo, o los Testa y se encargaban de defender el papado de posibles enemigos. En 1347 llegó la epidemia. Los dibujos adivinan una topografía y un camino que se bifurca en un mapa que surge para dar una imagen del recorrido de la plaga que avanza. Previamente Testa dibuja tanteos que fotocopia reiteradas veces y también expone. En los 70 muchos artistas trabajan en copias heliográficas que manipulan como las *Heliografías* de León Ferrari que también reflexionan sobre el ser humano en un hábitat urbano amenazado.

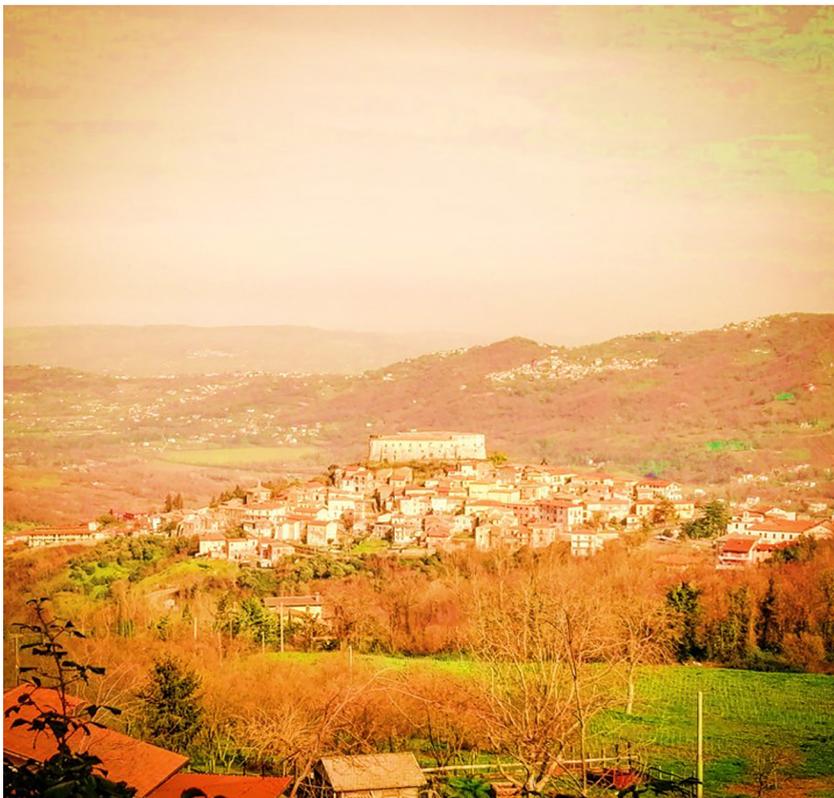
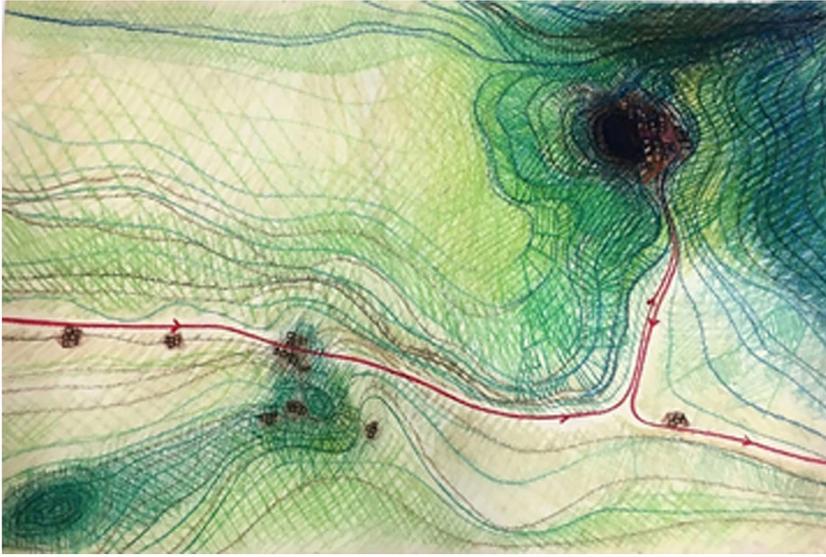


Fig. 4. Clorindo Testa *Sin título*, s.f. Pastel sobre papel, 101 x 66 cm. Ceppaloni, 1912, postal. Ceppaloni, 1912, postal [Fuente: Fundación Clorindo Testa-Creative Commons].

Encontramos cierto recuerdo de cartografías medievales como *La Tabula Peutingeriana* en esta cartografía de Ceppaloni. *La Tabula* manuscrita (c. siglo XI-XII del original del siglo IV probablemente) se estructura en once secciones del mundo conocido hasta entonces, un mundo plano. En el segmento vii se sitúa sobre la *Vía Appia* Benevento, próxima a Ceppaloni. El mapa medieval y el *testiano*, comparten alguna premisa como insinuar el plan abarcador de la epidemia que es una suerte de estrategia de ocupación que no entiende de fronteras sino de caminos de transmisión. La topografía de Ceppaloni tiene también ciertas connotaciones de viento cósmico surrealista que como una especie de corriente extraña atemporal parte de una visualidad y culmina en una imagen casi auditiva.

En los dos documentos cartográficos apuntados, los caminos fundacionales de Europa permanecen inalterados a pesar de los desastres que soportan. Ciertas representaciones de las grandes catástrofes son un gesto destructivo a escala global de las formas de lo humano y de la naturaleza (Fontán, 2016). Como ya hiciera Testa con los rostros de los protagonistas, la fisonomía de Ceppaloni, incluso a pesar de su verdor, está desfigurada y se presagia que el resto del continente quedará arrasado. La vía romana es el camino por el que epidemias y guerras arrasan con la población europea y con algunos antepasados del argentino. Es el camino de la destrucción, la contaminación ambiental y cultural: el rastro del contagio que permanece. La peste se hace ver al indicar el camino que sigue.

[...] Testa da un testimonio activo y produce una obra que actúa como concienciación de esta época: sus dibujos al pastel, los planos del pueblo de Ceppaloni, las plantas, los cortes de un castillo aragonés construido sobre los restos de la época de los romanos, incitan a una imaginaria trascendental en el sentido tras histórico. Y los lugares que escoge Testa no son azarosos. La problemática de la peste está doblemente inscrita: como problema social que alude a la contaminación, y como tema individual ligado a la vida real del artista (Glusberg, 1978).

Después de los dibujos cartográficos, la exploración gráfica entra a fondo. La secuencia está resuelta en dos encuadres que nos alertan sobre el tiempo esparcido e inconcluso. La epidemia y el lugareño señalan al contemplador. A la vez indican por dónde ha marchado la peste (Testa, 1981). El dibujo nos invita a sumarnos a la experiencia, nos incluye en ella: nos sitúa en el plano del cuadro.

La aproximación se acelera y la presencia del castillo surge consistente y viva. Testa plantea con esta sucesión de dibujos una oposición patética entre la idealidad de los proyectos y la frágil realidad. Alerta del costo social de no innovar y esto nos lleva a una nueva contradicción —cuya convivencia es necesaria para la supervivencia—. Parafraseando a Glusberg, la imagen del castillo no es lo negativo lo no innovador, sino que representa otra óptica que, en el esquema de conjunto, permite integrarse con otras imágenes. Si revisamos las obras que componen *La Peste en Ceppaloni* no hay incoherencia entre la narración visual y el pensamiento de Testa; este asegura que aquello que se conserva lo es a pesar de las catástrofes. La obra completa integra y da vida material a sus fantasías y expectativas. Es un proyecto de cambio con el final abierto: la peste pregunta por otra ciudad. Y después por otra... (Fig. 5).

contexto del siglo XIV
 nivel oculto del mito (mitológico)



nivel económico=
 (impacto en la economía de las pestes)

Propagación a mediados de 1348
 2-8 km por día

nivel geográfico=
 Ceppaloni se encuentra a 10 km de Benevento, región de Campania, valle del Sábato a 368 mslm
 Fundada en siglo VIII
 Villa medieval para control papado, castillo
 Familias nobles como Cacaro, Civita, Cutillo,

Benevento

mito
 la peste en ceppaloni

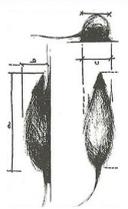
1923
 Clorindo Testa
 Nace en Benevento, Nápoles, Italia



1348, Nueva Crónica, Giovanni Villani

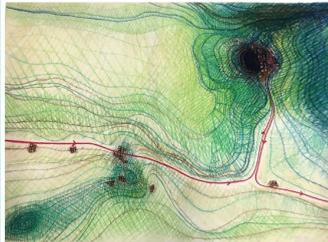
1949-51
 Estadia de Clorindo Testa en Italia

1977
 Arte de sistemas:
 La plaga en la ciudad



1977
 Ratas, tinta sobre papel
 20x30cm

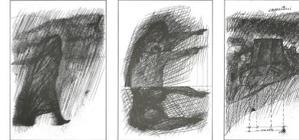
Segmentos 5-7 de la Tabula Peutingeriana, s.V



S/F
 Sin título de la serie La Peste en Ceppaloni, pastel sobre papel, 101x66cm

nivel cosmogónico=

1978-1996, La Peste en



1988
 Autorretrato con peste (A y B)

nivel manifiesto (narrativo)



1970
 La estructura de los mitos de Claude Lévi-Strauss llega a Argentina



rata=peste combatida por humanidad

[La destrucción de un mundo] de la ciudad al campo, una idea de ecología



"La guerra no fue otra cosa más que un gesto destructivo a escala global de las formas de lo humano y de la naturaleza, una geografía vagamente reconocible: percibimos la fisonomía desfigurada de un continente (...)"

nivel sociológico



Dibujos Tinta Helio (copias)
 100x70cm

1893
 El grito
 Edvard Munch

1972
 Medición de un aullido, Clorindo Testa, Aerosol diptico
 tela vinílica
 139x272cm

1937
 Europa después del diluvio I y II,
 Max Ernst

Antropología urbana

Fig. 5. Cartografía de la Peste en Ceppaloni, 2021. Elaboración propia.



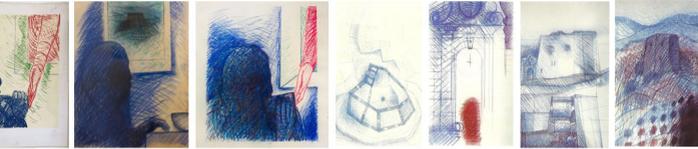
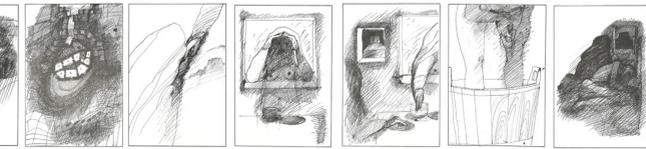
Paolo Uccello desfiguró la realidad en un intento de experimentar con ella

1425
La historia de Noé de la serie *El Génesis*, Paolo Uccello, Frescos del claustro de Santa Maria Novella, Florencia



estructura: oposición
peste yo

Ceppaloni



Arqueología moderna o postmedieval

1997
El castillo de Ceppaloni

1997
La peste durmiendo

1996
Nuevas ratas, nuevas pestes,

gráfica (

1983
La peste en Ceppaloni, Aerosol sobre papel madera, 300x90cm cada módulo

1990
Autorretrato con la peste

2005
Gritos y pensamientos

Centremos la atención en *El castillo de Ceppaloni* (Fig.6) como un registro visual más allá del mero registro arqueológico del castillo. Los dibujos del fortín hechos con pas- teles sobre grandes papeles son como bocetos preparatorios de arquitectura hechos a mano alzada, que se han de exponer sin enmarcar.

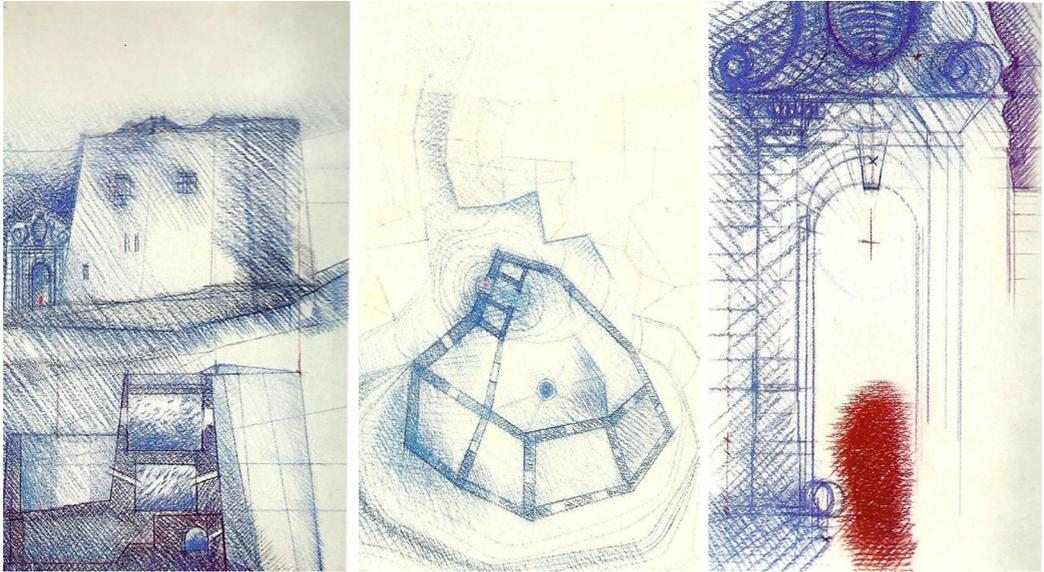


Fig. 6. *El castillo de Ceppaloni*, 1997. Clorindo Testa. Pastel sobre papel, 100x66cm. [Fuente: Fundación Clorindo Testa].

Estos documentos revelan muchos problemas antagónicos, dos facetas del propio creador:

[...] las contradicciones entre lo viejo y lo nuevo, entre lo renovado y lo reaccionario, pugnan por repetir siempre lo mismo. Como arquitecto, un innovador y un diseñador osado; como artista una muestra de los gérmenes de la destrucción, el anquilosamiento y la descomposición casi entomológica de lo establecido. El artista Testa ubica lo que no puede plantear el Testa arquitecto. Elección inteligente, pues el arte, como sistema de signos, permite acceder a lo básico de una imaginería. Esta imaginería de la destrucción y la conservación o exhumación de cadáveres arquitectónicos, como el castillo (Testa, 1978).

El castillo de Ceppaloni es un volumen que surge alrededor de una mota castral. El terreno se sitúa en una bifurcación de la vía romana. El recorrido de ascenso al castillo nos dirige centrípetamente hacia el acceso que el arquitecto detalla de manera particular: una puerta fortificada construida con sillares de piedra. Sus muros gruesos están contruidos posiblemente en tierra y piedra. Testa los describe en una sección en la que detalla los vanos. La puerta y los huecos del muro son la parte más débil del circuito de defensas de la construcción. En estos elementos castrensens se nos presenta

a unos personajes aterradores, los untadores, personas que según se creía difundían la enfermedad tocando puertas, ventanas y muros. Este pasado que narra Testa conserva su alusión al pasado que lo absorbe y lo apasiona. La villa italiana de Ceppaloni se conserva tal y como era en el siglo XVII. En la ciudad la convivencia del orden y el desorden son deseables siempre que haya lugares de reunión, para Testa este es un síntoma de salud urbana. Estos lugares no existen en *La Peste en Ceppaloni*, la ciudad es el castillo y el castillo es sinónimo de insalubridad. Los humanos no tienen áreas de convivencia y si solo hay individuos y no hay comunidades, desaparece la civilización.

Inmersiones en el mito

En Latinoamérica, como afirmaba la crítica de arte Marta Traba, el hombre vive el mito (Traba, 1981) y Testa, a pesar de haber nacido en tierras italianas era un porteño flâneur (Marcos, 2017) que adentra al espectador en un mito. El estructuralista Levi-Strauss había analizado en miles de mitos mesoamericanos su composición en elementos significativos comunes contrarios entre sí que son denominados mitemas antropológicos (Fig. 7) y que pueden entenderse como pequeños capítulos literarios o cuadros cinematográficos.

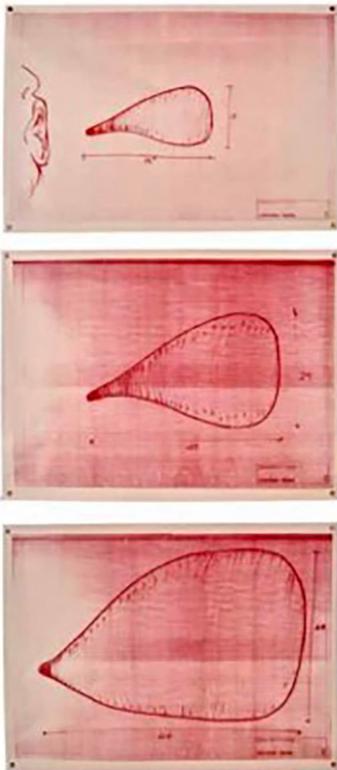


Fig. 7. Medición de un aullido, Clorindo Testa, 1972. 139 x 272cm. [Fuente: Fundación Clorindo Testa].

Acude a este ardid de fragmentos y opuestos en un caleidoscopio de aproximaciones gráficas. Si como afirmaba Camus los mitos tienen más poder que la realidad, convertir la realidad que Testa denuncia en un mito visual dibujado a mano, en plena era de las imágenes, es evidenciar que las realidades más obvias son, muchas veces, las más difíciles de ver y sobre las que resulta más complicado hablar. El escritor David Foster Wallace en 2005 utiliza esta anécdota que particularizamos en el contexto que nos ocupa: “dos habitantes jóvenes de Ceppaloni huían de la peste alarmados y se encuentran con un *ceppalonese* más viejo que camina en dirección contraria, éste los saluda y dice: buenos días, chicos ¿qué tal la peste? Los jóvenes continúan huyendo despavoridos hasta que uno mira al otro y pregunta: ¿qué diablos es la peste?”. (Guardiola, 2019). Esta contradicción nos revela que quizá necesitamos recordar.

Bajo este entendimiento de la investigación como mito, la reorganizamos en los cuatro niveles de evolución por los que Claude Levi-Strauss explica su estructura y que aquí se materializa en quien lo contempla. En él conviven tres tiempos: el de la plaga negra del siglo XIV, el de los años 70; y cualquier momento presente. Concretamente en el momento actual coexisten las dos plagas narradas por Testa: la metafórica, que es la crisis global sanitaria desencadenada en 2020, y el deterioro medioambiental. Los cuatro niveles *levistraussianos* son claramente reconocibles en varias cuestiones gráficas como la técnica, los colores y el sistema de representación⁴.

El impacto de la epidemia en la riqueza urbana y el deseable retorno al campo frente a la degradación de la ciudad contaminada vislumbra el nivel económico que maneja la mitología. En el nivel geográfico el rastro del contagio es un gesto destructivo de las formas de lo humano. El nivel sociológico es inquietante porque nos convierte en protagonistas del mito. Nos podemos reconocer en los diferentes personajes: somos rata, untador o contagiado; o bien somos plaga o deterioro ecológico. El último nivel de evolución del mito es el cosmogónico y resulta de la interrelación de los elementos que componen la serie que es más importante que las obras aisladas. La obra completa, vista en su conjunto, es el manifiesto de Clorindo Testa por el que es necesario que arte, arquitectura y ecología cohabiten (Giménez, 2019).

El roedor extiende su dominio a expensas de la especie humana y de la civilización. El hombre no podrá encaminar a la rata; sólo puede evitar, con un combate incesante, que proliferen. Para ello es necesario que la civilización sea cada vez más humana. (Glusberg 1978: 15).

Acercarnos al mito que subyace en *La Peste en Ceppaloni* supone acercarnos a un método aplicable a cualquier actividad del ánimo humano y a la interpretación de su mensaje, si lo hay. Los acontecimientos desplegados en el tiempo conforman una estructura estable. El acontecimiento narrado en Ceppaloni pertenece al pasado, al siglo XIV, pero el valor intrínseco atribuido al mito dibujado por Testa pertenece al tiempo en el que realiza la obra. Esta estructura temporal es una forma de tendencia del presente que

4 Para que *La Peste en Ceppaloni* fuera enteramente un mito, desde el punto de vista antropológico, debería ser anónimo.

previsiblemente permanecerá en el futuro, eso depende de nosotros. Por lo tanto, atañe simultáneamente al pasado, al presente y al futuro, es decir, posee una estructura histórica y ahistórica. Todos los dibujos pertenecen al mismo mito porque éste es reconocible en todos.

Clorindo Testa crea imaginarios apelando a diversas técnicas y narraciones en las que rinde tributo a lo popular en el aerosol, el collage y la tela plástica, y a lo erudito en los mapas y la pesquisa histórica. Es una obra intermitente y dilatada en el tiempo que se construye con diversas técnicas, formatos y cuestionamientos en un proceso iterativo. Al desfigurar la realidad se intenta experimentar con ella. Plantea un rastreo arqueológico de formas y colores y un rastreo antropológico de usos y hábitos, su genuino interés como arquitecto y artista ahonda en la condición humana: este es el marco referencial del trabajo de Testa y en el que opera como creador (Glusberg, 1991).

Los gritos de Testa tienen una fuerte impronta narrativa en la que la antropología y la arqueología entran y salen. Inaugura metáforas inéditas sobre la sociedad y la cultura. El humanismo de Testa se expresa a través de la representación del ser humano en su hábitat y el hábitat que a él le incumbe es la ciudad, sus construcciones y el territorio en el que se desarrolla. Volver a la figuración era un paso serio (Fig. 8).

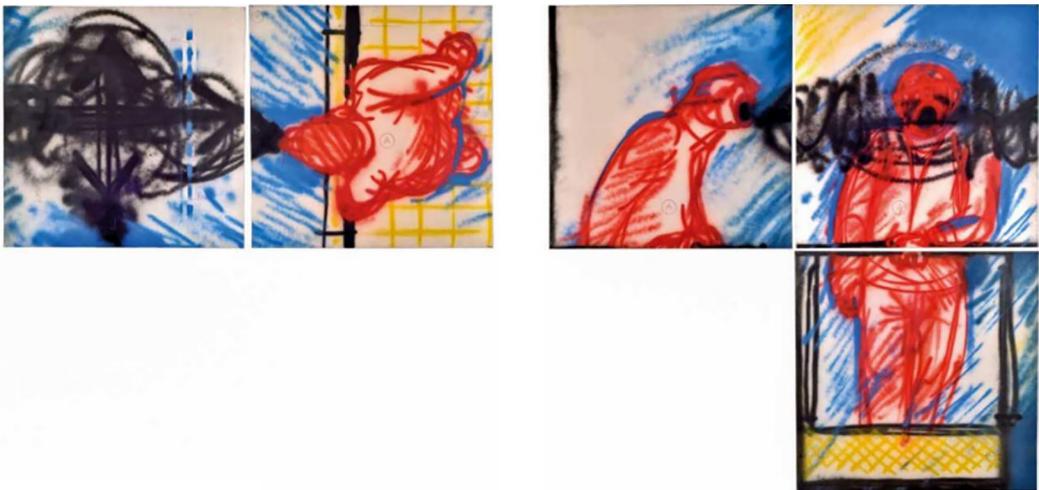


Fig. 8. Clorindo Testa, *El grito en el balcón*, 1975. Cinco piezas de 100 x 100 cm.

La serie completa se esfuerza por alertar sobre el desorden ante la armonía alterada como se exponía al inicio de este artículo. Estos cambios son contemplados en su ser social y en su realidad diaria en permanente cambio. Los protagonistas desfigurados caminan, se desplazan a un destino, se saludan entre ellos, se asean, almuerzan, duermen. Todas las actividades se ven directamente afectadas por el contagio.

Clorindo Testa nos proporciona un modelo lógico a la contradicción aparente entre la tecnología como repuesta a los males de la humanidad, y la sindemia actual que in-

ciden en la condición humana y en su hábitat. *La Peste en Ceppaloni* es realista porque produce realidad en sí misma y con la conciencia de que el ser humano es artista y obra de arte al mismo tiempo (Lozano, 1987). Simultáneamente, es un mito.

Conclusiones

Al comenzar este texto planteamos un recorrido por ciertas expresiones plásticas que advierten y alertan, sin lograrlo tal vez, acerca de la necesidad de mejorar nuestro hábitat y que son una forma de arte ecológico. Si bien las inmersiones en mitos, pestes y aullidos dibujados por Clorindo Testa que evocan este ensayo son aproximaciones a la misma realidad, lo cierto es que son una interpretación amplificadora de la obra completa.

Subyacen imágenes y relatos sugerentes para su autor durante su estancia en Italia y su trayectoria profesional como arquitecto-artista. Revisa *técnicas y formatos que forman parte del imaginario colectivo del Medioevo* reformulados con otras tecnologías contemporáneas, populares y eruditas. Es un regreso a la figuración que, aunque parezca contradictorio, desfigura la realidad para expresarse gracias a gestos espontáneos y topografías precisas. Esta dicotomía define algunas de las principales constantes de la trayectoria plástica de su autor.

En nuestro mundo colonizado por lo visual, particularmente por las pantallas y anegado de imágenes, nuestro ojo se vuelve menos preciso en lo que ve. No podemos olvidar que dibujar a mano conecta distintas partes del cerebro y beneficia el aprendizaje. En esta forma de expresión mitológica de Testa la llegada del mensaje es otra y nos proporciona algo más allá de lo tangible, aunque sea con los ojos.

Tras el análisis visual del relato, un estudio formal de los objetos que conforman su arqueología —artefactos y ecofactos— reorganiza la narración a partir de la escala de aproximación al escenario de la serie: sur de Italia, Ceppaloni, burgo medieval, castillo, ventana e interior del castillo. La inmersión antropológica revisita el mito que trasciende a la obra bajo un marco estructuralista, para responder a una paradoja: ¿por qué la sociedad del siglo XXI, caracterizada por un altísimo desarrollo tecnológico que nace como respuesta a la condición frágil del ser humano en su ecosistema, destruye conscientemente dicho ecosistema y malogra la propia condición humana?

La Peste en Ceppaloni se convierte en su instrumento de crítica al servicio del trinomio que forman arquitectura, arte y ecología. Los dibujos no son un descanso del autor como arquitecto sino un proceso visual que desarrolla de manera sosegada en el que su mensaje de alerta arquitectónica y medioambiental gana fuerza al mostrarse en los circuitos habituales del arte, más visitados por la sociedad que los ambientes intelectuales de la arquitectura.

Esta triple aproximación a la obra nos presenta el dibujo como herramienta que simplifica la realidad de manera expresiva, como comunicación y crítica que tiene un correlato en el trabajo de su autor que recupera una forma de idea de humanismo. El

interés de este conjunto de mapas, dibujos y murales es que en su conjunto narran un mito, una historia que alerta sobre la incidencia de los problemas medioambientales en nuestro ecosistema. La mano sensible y expresiva de Clorindo Testa cuestiona a través del dibujo el lado antropológico de la arquitectura y lo conecta con lo emocional a través del mito. Grafica aquello que ni siquiera la palabra es capaz de comunicar.

Bibliografía

- Boccaccio, G. (1990). *Decameron*. (1ª Ed. 1351). Madrid: Siruela.
- Camus, A. (2002). *La Peste*. (1ª Ed. 1947). Barcelona: Edhasa.
- Cartier de Hamann, M. (1978). *El Arte Ecológico. Material de prensa de La Galería Buenos Aires*. Disponible en www.galeriajacquesmartinez.com/es/events/55/la-peste-en-ceppaloni
- Dwyer, J. (2017). *The dawning of environmental consciousness in the United States during the 1960s*. Disponible en www.nytimes.com/2017/02/28/nyregion/new-york-city-smog.html
- Elders, F. (1974). *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate, Noam Chomsky y Michel Foucault*. Buenos Aires: Katz Editores. Disponible en www.katzeditores.com/images/fragmentos/ChomskyFoucault.pdf
- Fontán, M. (2016). *Lo nunca antes visto*. Madrid: Fundación Juan March.
- Gargantilla, P. (2018). *La peste. La epidemia que mantuvo en jaque a Europa*. *Clío. Revista de Historia* (197), 20-27.
- Giménez, C.G. (2019). *El arquitecto-artista y su biógrafo crítico. Clorindo Testa y Jorge Glusberg: una relación perdurable*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Seminario de Crítica, 231. Disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0231.pdf>
- Glusberg, J. (1978). *Clorindo Testa. La peste en Ceppaloni*. Buenos Aires: Centro de arte y comunicación.
- Glusberg, J. (1998). *El fin de siglo en una mordaz parábola de Clorindo Testa*. s.l.:s.e.
- Guardiola, I. (15 de marzo de 2019). *El superávit visual*. *El Mundo*. Disponible en www.elmundo.es/cataluna/2019/03/15/5c8be24b21efa02d018b45ab.html
- Lozano, M.^a del M. (1987). *Las paráfrasis plásticas de Wolf Vostell*. *Los Barruecos* (51), 251-276.
- Marcos, M. (2017). *Apolo y Dionisos en la arquitectura argentina*. *Revista de arquitectura*. Museo de Arquitectura y Diseño de la Sociedad Central de Arquitectos (259), Buenos Aires.
- Redfield, R. (1960). *The Little Community and Peasant Society and Culture*. The University of Chicago Press, Chicago.

- Testa, Cl. (1978). *Entrevista a Clorindo Testa: Multiplicidades de Clorindo Testa. La Peste como motivo visual. La Opinión.*
- Testa, Cl. (1991). *La serie de la Peste.* Ruth Bezacar. Galería de Arte. Feria internacional de Arte Contemporáneo ARCO: Madrid.
- Traba, M. (1999). *Conversación al sur.* Madrid: Siglo XXI.

Influencia y finalidad del pensamiento estético de Pablo Zelaya Sierra

Influence and purpose of the aesthetic thought of Pablo Zelaya Sierra

GABRIEL GALEANO  0000-0003-0426-1307
psiquisgalea@gmail.com

Recibido: 18 de mayo de 2022 · Revisado: 4 de noviembre de 2022 · Aceptado: 15 de noviembre de 2022

Resumen

El artículo concentra una reflexión sobre los fundamentos estéticos del pensamiento del artista hondureño Pablo Zelaya Sierra. Asimismo, el artículo analiza las implicaciones del trabajo de este creador en el contexto del arte hondureño y enumera la enorme contribución de su modelo estético-pedagógico en la generación de una cultura estética que a todas luces se proponía alcanzar una sensibilidad que posibilitara el desarrollo de un proyecto de nación sin influencias e imposiciones foráneas.

Palabras clave: Pensamiento estético; cultura estética; pintura hondureña; arte auténtico; aparato estético.

Identificadores: Pablo Zelaya Sierra; Daniel Vázquez Díaz; José Ortega y Gasset, Friedrich Schiller; Theodor Adorno.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

The article concentrates a reflection about the aesthetic foundations of the thought of the Honduran artist Pablo Zelaya Sierra. Likewise, the article analyzes the implications of this creator's work in the context of Honduran art and lists the enormous contribution of his aesthetic-pedagogical model in the generation of an aesthetic culture that clearly intended to achieve a sensitivity that would enable the development of a nation project without foreign influences and impositions.

Keywords: Aesthetic thought; aesthetic culture; Honduran painting; authentic art; aesthetic apparatus.

Identifiers: Pablo Zelaya Sierra; Daniel Vázquez Díaz; José Ortega y Gasset; Friederich Schiller; Theodor Adorno.

Place Names: Honduras.

Period: 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GALEANO, G. (2022). Influencia y finalidad del pensamiento estético de Pablo Zelaya Sierra. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 169-188.

Introducción

Pablo Zelaya Sierra fue un pintor de nacionalidad hondureña que desplegó su actividad durante las primeras décadas del siglo XX. Su relevancia histórica reside en haber iniciado la modernidad en las artes visuales y haber contribuido en la creación del sistema de enseñanza artística en Honduras. Por los alcances de su obra y pensamiento su estudio y divulgación reviste una enorme importancia en el contexto de la teoría estética y de las artes de la región centroamericana. Desde temprana edad, Zelaya Sierra debió dejar el país para adquirir las destrezas técnicas y los conocimientos estéticos que le permitiesen encontrar aquellos modos de expresión idóneos para vislumbrar por medio del arte las necesidades espirituales de su tiempo histórico, pues para él, “la obra artística es el reflejo o la resonancia de la espiritualidad de una época, de un pueblo” (Zelaya, 1996: 58).

Para Zelaya Sierra, los artistas tienen una histórica misión en el desarrollo cultural de los pueblos y, por esa razón, fue sumamente crítico con aquellos creadores que únicamente buscan complacer el gusto estético de su público. Se refería a ellos como “artistas incompletos, medallados, académicos” (Zelaya, 1996:55). El pintor hondureño, contrariamente a esta actitud, asumió un compromiso con su tiempo histórico y necesidades vitales y, por ello, intentó construir con todas sus fuerzas la institucionalidad que posibilitara la generación de expresiones artísticas propias para alcanzar nuevas perspectivas como nación.

La incorporación de lo artístico en los hábitos de consumo y la expansión de la estética al mundo de la vida, son fenómenos de la cultura global que han conducido al arte a la pérdida de su trascendencia. Estos cambios en lo estético, no solo han depotencializado la capacidad crítica de las obras de arte, sino que la han degradado a objeto de decoración y entretenimiento masivo. Ante esta situación, el arte de nuestro tiempo pudiera estar conduciéndose a su estado final. Razón por la cual, resulta imprescindible hacer hincapié sobre aquellos modos de pensamiento que permitan superar el actual estado de estetización y recuperar la dimensión ética y política de la estética. Por tanto, reflexionar sobre los presupuestos estéticos del programa de Zelaya Sierra no solo resulta valioso y trascendental para recuperar lo que Theodor Adorno denominó arte auténtico, sino que es una tarea que debe ser emprendida para comprender la obra y el pensamiento de un creador muy relevante en la historia del arte hondureño y centroamericano.

Las influencias del pensamiento estético de Zelaya Sierra

El pensamiento estético de Pablo Zelaya Sierra se nutrió de distintas fuentes filosóficas, por un lado, de la corriente vitalista iniciada por el filósofo madrileño José Ortega y

Gasset y, por otra parte, de los postulados estéticos del idealismo, el romanticismo y las líneas programáticas de las corrientes vanguardistas de su momento. Las influencias estéticas de Zelaya Sierra se manifiestan con cierta claridad en su obra, pero también en su pensamiento, el cual, se recoge en el texto titulado *Hojas escritas con lápiz*¹ y en parte de la correspondencia sostenida con algunos de sus colaboradores, amigos y miembros de su ámbito familiar.

La influencia de Ortega en el ideario estético de Zelaya Sierra no es nada sorprendente. Para las primeras décadas del siglo XX, el pensamiento filosófico de Ortega había logrado penetrar con una enorme fuerza en los círculos intelectuales españoles. Una prueba concreta de lo anterior, fue la influencia que tuvo la propuesta de la razón vital en el pensamiento de José Gaos, Julián Marías y María Zambrano. Pero el aporte de Ortega no solo se hizo notar a nivel de los círculos filosóficos de su espacio histórico, pues Ortega fue amigo y colaborador de los principales promotores culturales, artísticos y críticos de la época. De igual manera, Ortega alcanzó a tener una presencia considerable en las distintas plataformas de divulgación de pensamiento en España, para el caso, la *Revista de Occidente*, fue un importante centro de difusión de las vanguardias artísticas y literarias. De hecho, “la mayor parte de los novelistas, pintores y poetas que cita Ortega en su ensayo de 1925 sobre *La deshumanización del arte* fueron objeto de artículos en la revista” (Giustiniani, 2013: 296).

En el caso específico de Pablo Zelaya Sierra, la filosofía de Ortega pudo haber llegado a través de su maestro Daniel Vázquez Díaz, quien al destacarse como un pintor de avanzada había logrado relacionarse con figuras prominentes del ambiente intelectual español, concretamente, con Juan Ramón Jiménez y el pintor Aurelio Arteta. Sin embargo, Daniel Vázquez Díaz tuvo diversos acercamientos con Ortega y Gasset y, por tanto, pudo haber existido algún tipo de conexión entre el artista hondureño y el filósofo madrileño.

Hasta el momento no hay evidencia concreta (cartas, fotografías, notas biográficas) que permita corroborar la relación entre el artista hondureño y el pensador español, pero por los alcances del pensamiento estético de Zelaya Sierra, es fácil advertir que mantuvo algún tipo de contacto con el ideario orteguiano. Tanto para Zelaya Sierra como para Ortega, “el Arte no es copia de las cosas, sino creación de ideas”. Asimismo, Zelaya Sierra compartió la simpatía de Ortega por el arte comprometido con la vida humana y con el mundo circundante, el arte que llegue dentro y que produzca una multiplicidad de sensaciones y emociones.

Para las primeras décadas del siglo XX, Ortega había logrado tejer una filosofía sobre la base del desvelamiento de la estructura de la vida humana, no para desentrañar el sentido general del ser, tal y como lo propuso Heidegger, sino como medio de salvación

1 El escrito redactado por Pablo Zelaya Sierra y titulado *Hojas escritas con lápiz* fue encontrado por la familia en el archivo del artista y fue publicado por vez primera con el título en la *Revista de la Sociedad de Geografía e Historia de Honduras* en el año de 1964.

personal. He aquí que cobra total sentido la famosa expresión “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega y Gasset, 2017: 77).

La filosofía de Ortega emerge de una situación concreta, a saber, de la situación de España y, por tanto, es una filosofía cuya fuente vital y justificación se encuentra en precisas circunstancias. De manera que, fueron circunstancias determinadas las que dieron a luz la filosofía de Ortega, pero, sobre todo, la clara intención de modificar la realidad histórica en la que había emergido la España del siglo XX. Por esa razón, para Ortega alterar las circunstancias de la España invertebrada se constituía en la principal tarea de la intelectualidad española. Para el filósofo madrileño, semejante tarea tenía que realizarse al margen de la tradición y de las creencias populares.

Uno de los principales aportes de la filosofía de Ortega en el pensamiento estético de Zelaya Sierra fue el presentar una concepción de la vida como realidad radical, pero no la vida biológica, sino la vida humana, mi vida, el drama habido entre el yo y las circunstancias. Esta herencia orteguiana en el modo de concebir la vida, se sintetiza en la siguiente frase del artista hondureño:

Yo pinto las cosas más sencillas de la vida [...] me interesan los paisajes, a veces nada más que unos troncos de árboles, algunas piedras. La pintura como todas las cosas de la vida, ha cambiado por completo. En estos tiempos, todos debemos realizar una labor que responda, que armonice con los ideales universales².

Pablo Zelaya Sierra amplió su pensamiento artístico y estético por medio de la filosofía de Ortega y, fue esa influencia, la que lo impulsó a transgredir las costumbres y el tradicionalismo de los hondureños por medio del cultivo de la gran vitalidad que iría ensanchando los sueños de una cultura propia y distinta. Para llevar a cabo semejante empresa se requería de una sensibilidad que suscitara nuevos usos e instituciones, una nueva arquitectura y una nueva poesía y, sobre todo, una nueva ciencia y nuevas aspiraciones. Para suscitar unas nuevas instituciones se necesita una sensibilidad estética que otorgue al espíritu mayores posibilidades de cultura, nuevas perspectivas, nuevos horizontes.

Durante sus años de formación como artista en España, Zelaya Sierra logró no solo asimilar e incorporar la filosofía vitalista de Ortega a su programa artístico, sino también concentró -como muchos artistas de su momento- los postulados estéticos del idealismo y el romanticismo alemán. Zelaya Sierra como artista vanguardista empleó el arte como instrumento de mediación para transformar su espacio circundante y, para él, dicha tarea solo podía ser alcanzada a través del arte y de las fuentes que brotan de sus modelos inmortales.

El dramaturgo y pensador alemán Friedrich Schiller es quien imprimió un papel preponderante a la educación estética, pues fue de la idea que solo la belleza puede orientar al hombre por el buen camino, alejarlo de la barbarie, la apatía y la perversión.

2 Carta de Pablo Zelaya Sierra dirigida desde la ciudad de Madrid a su hermana Enriqueta Zelaya a la ciudad de Tegucigalpa, Honduras, con fecha 27 de febrero de 1922.

De hecho, para Schiller “el desarrollo del sentimiento estético refina las costumbres” (Schiller,2018: 49).

La idea de que el arte y la belleza pueden crear un estado estético que oriente de mejor manera a la humanidad sirvió como fundamento al programa o ideario estético del artista hondureño. El proyecto estético de Pablo Zelaya no se limitaba a los artistas o a los amantes de la cultura, por el contrario, era algo expansivo e incorporaba a toda la nación. En ese sentido, el pintor hondureño pensó para la estética y la cultura artística un lugar preponderante, pues solo de una sensibilidad refinada el hombre puede captar más aspectos del mundo y desarrollar “más facultades cuanto más rica y variada sea su sensibilidad y más expuesta esté a los fenómenos” (Schiller,2018: 65).

Para Zelaya Sierra, la sensibilidad solo puede ser desarrollada a través de un estado estético y, por esa razón, demandaba del artista un compromiso que iba más allá de su oficio. Del romanticismo alemán, el artista hondureño incorporó el principio que toda obra de arte debe estimular el espíritu y entregar a la fantasía un espacio para el libre juego de la imaginación, puesto que la obra de arte no debe de pretender la representación fiel de la naturaleza, sino solo recordarla. De manera que, para Zelaya Sierra la obra de arte se manifiesta como un estímulo exterior de la reflexión y, a su vez, como instrumento al servicio del libre juego de los movimientos de ánimo.

De los principios programáticos de las vanguardias, Zelaya logró incorporar a su aparato artístico la propuesta estructurada de un sistema estético y no la mera crítica moral a la convención, vía que le permitió cuestionar los valores de la tradición artística y el marco social que testifican. Por otro lado, Zelaya Sierra retomó la propuesta de la vanguardia de convertir la mediación artística en agente crítico de la realidad: “no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra realidad, irreductible a la existencia y, a la vez, impensable al margen de ella” (Bürger,2000: 9-10).

Después de un largo y extenuante proceso de formación académica en la *Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid*, Pablo Zelaya decidió respirar el aire libre de nuevas ideas y tomó “los caminos difíciles, abismos y, a veces, callejones sin salida de las nuevas teorías, que daban origen a los lienzos que yo, entonces, no comprendí, pero que contaban con todas mis simpatías” (Zelaya,1996: 55).

De acuerdo con el pintor hondureño Roberto Sánchez, Pablo Zelaya manifestó siempre su deseo de permanecer la mayor cantidad de tiempo posible en Europa, ya que su aspiración era llegar a ser un verdadero pintor. En uno de los fragmentos de una carta enviada a su hermana Enriqueta el 27 de febrero de 1922, el artista hondureño expresó lo siguiente: “Podría darme por satisfecho con lo que sé; puedo pintar lo que me dé la gana, como lo haría cualquier pintor que haya estudiado, pero mi ideal va más allá. Sé que con este plan de mi vida tengo que sufrir mucho, pero no importa; el verdadero artista es un mártir”. Nuevamente en esta frase se puede observar la influencia del romanticismo en la concepción del artista, pues para el romántico se debe sufrir en aras de hacer prevalecer sus ideales estéticos o aspiraciones de vida.



Fig. 1. Pablo Zelaya Sierra. *Mujer sentada* (s.f.). Lápiz carbón sobre papel, 43 x 60 cm. [Fuente: Museo de Antropología e Historia, Tegucigalpa].

Una vez que el artista culminó sus estudios de dibujo y pintura, incursionó en el impresionismo, cubismo y postcubismo, pues le interesaba conocer los modos de expresión modernas que mejor se adaptasen a sus necesidades expresivas. Pero fue el cubismo el movimiento de vanguardia que logró incentivar e impulsar la búsqueda de un lenguaje propio y universal. Para el hondureño, “el cubismo deja para el arte una lección de orden y disciplina, lección que debe de practicar todo estudiante de pintura que quiera seriamente hacer algo” (Zelaya, 1996: 59). La obra de Zelaya Sierra estrictamente cubista fue elaborada en el periodo de su formación como artista en Madrid. De estas obras se destacan: *Ciudad de España* (s.f), *Ciudad de Ávila* (1929) y *El estudio del pintor* (s.f.). También, durante esta etapa formativa elaboró una serie de pinturas desde una “cubicación” más cerca de Cézanne que de Picasso. De estas, destacan: *Paisaje hombre segando* (s.f.) y *Paisaje* (s.f.).

En el proceso de formación como artista en la *Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid* -Zelaya- tuvo por maestros a Manuel Benedito Vives, Daniel Vázquez Díaz y a Cristóbal Ruiz Pulido. Con estos maestros de la pintura española logró comprender, asimilar y dominar las técnicas del dibujo y la pintura moderna, pero fue Daniel Vázquez Díaz quien influiría de forma notable en la obra de Zelaya Sierra. Daniel Vázquez fue una de las figuras claves de la cultura artística española de la primera mitad del siglo XX y una referencia esencial para los artistas que protagonizaron las vanguardias y el movimiento renovador de los años veinte y treinta en el escenario artístico español. Para el crítico de arte español Luis Gil Fillol, Vázquez Díaz “no es solo una autoridad en pintura moderna, no es únicamente una de las figuras representativas de nuestro arte. Tiene, además, significación nacional” (Fillol, 1947:44). Pablo Zelaya aprendió del artista andaluz la simplicidad geométrica, la depuración formal y la síntesis de formas y volúmenes. Otro elemento heredado fue una rica paleta de tonalidades grisáceas aplicados en finas vibraciones de luz y color.

De acuerdo con Luis Gil Fillol, Pablo Zelaya Sierra fue el primer discípulo oficial de Daniel Vázquez Díaz en un nutrido grupo que descuellan los nombres de:

Jesús Olasagasti, José Caballero, Díaz Caneja, Álvaro Delgado, Cobo Varquera, Juan Antonio Morales, Luis Gutiérrez Solana (el fino pintor santanderino sin parentesco alguno con José Gutiérrez Solana), su hijo Rafael Vázquez Aggerholm, José Luis López Sánchez Dorado, R. Botí, el portugués Pedro Leitao, el peruano Fernando D’Ornellas y toda esta joven generación inquieta y bullidora que ha pasado por su clase de la Escuela de San Fernando o la que, sin pasar por allí, le admira y le sigue, considerándole en justicia el primer pintor “moderno” español (Fillol, 1947:36).

El proyecto estético pedagógico de Zelaya Sierra

Pablo Zelaya Sierra expresó en *Hojas escritas con lápiz* que, la realidad sociocultural de Honduras podía ser alterada y modificada por medio del arte y la cultura, por ello, no

fue casualidad su insistencia en la fundación de un museo y una escuela de arte que despertaran una sensibilidad comprometida con el progreso, la patria y la vida. Para este artista centroamericano el arte y el desarrollo de un estado estético son modos necesarios para generar un estado moderno que incentive el respeto y el desarrollo de una cultura latinoamericana. Este ideario de cambio y transformación se concentra en el texto titulado *Hojas escritas con lápiz*. En este pequeño ensayo, el artista hondureño expone a manera de manifiesto su concepción sobre el arte y su proyecto estético-pedagógico.

En relación a lo primero, Pablo Zelaya manifestó una visión del arte afincada en los valores de la modernidad, “desde que principié mis estudios, tuve el angustioso problema de orientarme entre las distintas tendencias que, a mi espíritu, ofrecía el gran movimiento del arte moderno” (Zelaya, 1996: 55), así expresaba el artista su inclinación por el arte moderno, pero en relación a su proyecto estético pedagógico, Zelaya Sierra presentó un programa para crear e iniciar con la institucionalidad artística y cultural del país. Pero también argumentó sobre la necesidad de encontrar un modelo universal del arte desde lo latinoamericano, es decir, expuso la necesidad de crear a través del arte formas de expresión propias con validez universal. Asimismo, trazó la necesidad de edificar un estado nación desde el ideario del regeneracionismo y, por último, impulsó la fundación de una escuela de bellas artes moderna y un museo nacional como instituciones edificadoras de una cultura que contribuyera a refinar las costumbres y a potencializar la sensibilidad estética.

De manera que, *Hojas escritas a lápiz* se constituye como el programa o ideario estético de Zelaya Sierra, pero en este documento el artista no solo plasma las acciones que deben emprenderse para organizar una cultura estética en Honduras, sino que deja registrada su visión sobre el arte. La visión del arte de Zelaya Sierra se desprende de los ejes programáticos de los movimientos de vanguardia, por esa razón, lo estético, lo artístico, lo político y lo ético no son realidades ajenas y distintas, sino que conforman un mismo cuerpo.

Desde la visión de Zelaya Sierra, la esencia del artista no se reduce a sus capacidades técnicas o, simplemente, a su aceptación en el mundo del arte por su capacidad imitadora, sino que el artista es un poeta que indaga en su mundo circundante aquellos aspectos que le permitan interpelar la existencia, la espiritualidad de su época, es decir, los modos propios de la existencia humana.

De acuerdo con Zelaya Sierra, el desarrollo de la técnica logró modificar los modos de percepción y receptividad y, precisamente por esa razón, el espíritu moderno exige un arte preciso e intenso, puesto que el arte de nuestro tiempo no solo se ve, sino que se siente y se vive. El arte para Zelaya Sierra no se orienta únicamente por lo estético, sino más bien por su sentido político y moral, pues el arte es uno de los modos que puede alterar lo histórico y generar cambios profundos en la sensibilidad y la realidad material. Así, el arte se convierte en medio para la transformación de la realidad latinoamericana y, al mismo tiempo, en acción para la construcción de una identidad propia.

Zelaya Sierra nutrió su visión del arte con los valores revolucionarios que penetraron los movimientos de vanguardia, por ello, aspiró a transformar el mundo cultural de su natal Honduras. Desde el momento en que decidió salir del país con el propósito de formarse como artista tuvo claro su retorno, pues: "...con su espíritu y su corazón de artista, no podía ni olvidarse de Honduras, ni permanecer por tiempo indefinido lejos de ella; la soñaba vistiendo gentil y noble las seductoras galas del verdadero progreso y de la refinada cultura" (Vázquez, 1996:32).

Pablo Zelaya Sierra viajó a España en los primeros años de la segunda década del siglo XX, aunque antes de su partida tuvo un breve paso por la ciudad de San José de Costa Rica. De acuerdo con el crítico de arte Luis Gil Fillol, a Madrid arribó por recomendaciones del gran hispanófilo y diplomático mexicano Alfonso Reyes. Sin embargo, se conoce por distintas cartas las gestiones realizadas para su viaje por el intelectual hondureño exiliado en México Rafael Heliodoro Valle y, evidentemente, no se puede desconocer la colaboración brindada por el político liberal José Ángel Zúñiga Huete y el poeta hondureño Froylán Turcios. Una prueba concreta de la colaboración brindada por Zúñiga Huete se expresa en una carta fechada el 11 de julio de 1922:

Debe de estar seguro que la protección de su país se la debe a sus méritos personales. Si yo no hubiese presentido en Ud. disposiciones y temperamento artísticos no me habría interesado por su causa, en la que no he hecho más que poner mi humilde grano de arena para que Ud. se inicie en el culto de la belleza y realice si es posible, sus ideales de arte³.

Su estadía en Europa le proporcionó los conocimientos artísticos y estéticos necesarios para elaborar una obra con plena solvencia técnica, pero también le permitió nutrir su pensamiento estético a partir de la relación con algunos de los intelectuales españoles más prominentes del círculo de las artes y la literatura de inicios de siglo. En este nutrido grupo de pensadores sobresalen, su maestro Daniel Vázquez Díaz, Juan Ramón Jiménez, Manuel Menéndez, Manuel Benedito y Gregorio Marañón. El fuerte deseo del artista hondureño de trasladarse a España para obtener una educación artística de calidad, no puede ser considerado simplemente como una motivación de carácter personal, sino que, desde finales del siglo XIX, fue grande la cantidad de pintores latinoamericanos "que finalmente hacen el viaje a las fuentes, representadas principalmente por la Escuela de Bellas Artes de París y la Escuela de San Fernando de Madrid" (Traba, 1994:6).

El proyecto estético-pedagógico de Zelaya Sierra apuntó a una transformación profunda de la sociedad hondureña por medio del arte y la cultura. Para lograr semejante objetivo no bastaba "conocer el movimiento transformador y sentir las ideas del pensamiento moderno, sino que se hace necesaria una voluntad fuerte para ponerlas en práctica, y profesándolas, no traicionarnos a nosotros mismos" (Zelaya, 1996: 55).

3 Carta de José Ángel Zúñiga Huete a Pablo Zelaya Sierra con fecha del 11 de julio de 1922. Documento proporcionado por el crítico de arte hondureño Carlos Lanza.

Desde su postura como artista Zelaya Sierra participó de la construcción del ideario regeneracionista centroamericano que se manifiesta en su visión de la nación y de la patria que la cultivó tanto en su estancia en Costa Rica, como en su vida en España. Su ideario regeneracionista se caracterizó por “una exaltación de la patria, la libertad y los valores ciudadanos como ejes fundamentales de la formación de la nacionalidad centroamericana y de las repúblicas en particular” (Casaúz Arzú, 2001: 224).

Zelaya Sierra mantuvo un fuerte lazo amoroso con su nación y, por ello, su firme deseo de transformarla. En ese sentido, Jorge Fidel Durón, ex Rector de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, parafraseando una de las cartas de Pablo Zelaya Sierra manifestaba:

Tres años antes de su viaje a España ya Pablo Zelaya había escrito “Tres cosas me dominan: amor a la Patria, amor a la familia, amor al arte...La inclinación de mi alma es la belleza...He llegado hasta el sacrificio de los seres más queridos...Con humilde esfuerzo contribuyo al ideal centroamericano: la Unión...” (Durón, 1996: 37).

El Latinoamericanismo de Zelaya Sierra, como a muchos de su generación, fue influenciado por la visión del poeta cubano José Martí. Este pensador cubano direccionó el Latinoamericanismo como libertario, lo fundamentó en la recuperación de nuestro pasado y en el riguroso conocimiento de la realidad para posibilitar la independencia mental y respaldar la unidad de los países de la región.

Pero la intención de Zelaya no solamente era lograr la unión de la región centroamericana, sino también el crear una corriente de expresión propia. La preocupación por encontrar un modelo universal del arte desde América Latina no es una exigencia experimentada únicamente por el artista hondureño, por el contrario, fue la aspiración de muchos artistas y críticos latinoamericanos a lo largo del siglo XX.

Durante las primeras décadas del siglo XX, los artistas y los críticos de arte de América Latina apostaron por la edificación de narrativas visuales desde las particularidades de la región, pero en correspondencia con las tendencias y los movimientos artísticos internacionales, fundamentalmente europeos. En esa línea de trabajo se inscribió Pablo Zelaya Sierra y pensadores latinoamericanos que impulsaron el arte latinoamericano desde el campo de la crítica como José Gómez Sicre. Pablo Zelaya Sierra al igual que José Gómez Sicre fueron pioneros de una amplia red de artistas e intelectuales que buscaban articular un lenguaje universal desde América Latina. Para ello, hicieron uso de los planteamientos estéticos de los movimientos de vanguardia, pero incorporando elementos de la realidad local. El crítico de arte Luis Gil Fiol, vislumbró en la obra de Zelaya Sierra un tratamiento especial a las tradiciones populares indias, a pesar de haberse formado artísticamente en España.

Sin embargo, su temperamento no está libre, ni mucho menos, de influencias americanas, de esa clase de influencias étnicas que en la América del Norte dominan a través del dominio

sajón, en la del Sur fluye del conglomerado cosmopolita y en la Central parece recoger con más pureza y cariño las tradiciones populares indias (Gil Fillo, 1932: 419).

El pintor hondureño fue consciente que para lograr una obra sólida y con una extensión universal era necesario conocer con profundidad la tradición. De hecho, sostenía que en su proceso de formación como artista debió “empezar, teórica y prácticamente, por el arte clásico, y distinguir lo substancial y permanente de lo secundario y adjetivo” (Zelaya, 1996: 55).

En su proceso de construcción de una identidad latinoamericana elaboró las pinturas al óleo *La muchacha del huacal* (1932), *La hondureña* (1932) y *Campesinas* (1932), obras articuladas y modelizadas a partir de las exigencias del arte moderno. Pero también, las obras referenciadas con anterioridad contienen una serie de elementos iconográficos de la vida cotidiana en Centroamérica, concretamente, la vida de los indígenas y campesinos en Honduras. Zelaya Sierra fue muy consciente que su país natal es tan rico “en temas bucólicos, y por desgracia, también temas truculentos” (Zelaya, 1996: 55).



Fig. 2. Pablo Zelaya Sierra. *La muchacha del huacal*, óleo sobre lienzo, 96.6 x 80.3 cm. [Fuente: Pinacoteca del Banco Central de Honduras, Tegucigalpa].

A lo largo de su trayectoria como creador, Zelaya Sierra mantuvo la idea de que el progreso y el desarrollo estético de la nación, así como la afirmación de una identidad propia solo pueden ser alcanzados desde instituciones que promuevan el arte y la cultura. De hecho, él pensaba que si se otorga al espíritu mayores posibilidades de cultura se aprovechan mejor las energías humanas, se generan nuevas perspectivas y se crean nuevos horizontes.



Fig. 3. Pablo Zelaya Sierra. *Las campesinas*, óleo sobre lienzo, 73.7 x 83.4 cm. [Fuente: Pinacoteca del Banco Central de Honduras, Tegucigalpa].

En suma, los objetivos capitales del programa estético pedagógico de Zelaya Sierra fue organizar el sistema artístico nacional del país, pero también sentar las bases teóricas y programáticas para la generación de un arte que expresara la espiritualidad de la época y que contribuyera a la formación de una patria autónoma e independiente de los intereses foráneos. Para las primeras décadas del siglo XX, se forjó en Centroamérica un sentimiento antimperialista al calor de las luchas encabezadas por el general Augusto César Sandino en Nicaragua y Farabundo Martí en El Salvador. La actitud de resistencia y la crítica de la ocupación de los territorios nacionales se expandió con rapidez entre los círculos artísticos y literarios. Por lo que, no era nada extraño que Zelaya Sierra incorporara en su programa la idea de la patria liberada.

Cabe recordar que, Pablo Zelaya como artista intentó replicar en su natal Honduras el afán transformador y revolucionario de los movimientos de vanguardia. Y, en ese sentido, el programa renovador de Zelaya quería alcanzar el progreso y la libertad aclamada por las sociedades modernas, sin embargo, esa pretensión -desde su concepción- solo podía ser alcanzada a través del arte y la educación estética. La educación estética que pretendía impulsar el artista hondureño “debe de dar, a los jóvenes, preocupaciones, nuevas posibilidades para su ansioso yo personal [...] y al rebelarse, de manera auténtica se daría comienzo al verdadero nacionalismo” (Zelaya, 1996: 61).

Zelaya reconocía muy bien que no bastaba dejar plasmadas en papel sus aspiraciones de fundar la institucionalidad artística que el país requería para desarrollar una verdadera educación estética y, así, alcanzar progreso y desarrollo, sino que hacía falta una voluntad férrea para poner en práctica sus ideas y, por esa razón, decidió -una vez concluidos sus estudios- retornar a su natal Honduras.

Ahora bien, Zelaya Sierra conocía muy bien los riesgos que implicaba su retorno, pues la situación política no era la más apropiada para los intelectuales y liberales progresistas. El intelectual hondureño Rafael Heliodoro Valle en una de sus cartas le manifestó a Zelaya Sierra que no era el momento más oportuno para viajar a Honduras. En carta fechada del 17 de abril de 1932 le decía:

Me ha llegado tu carta del 27 de marzo con la noticia que has resuelto regresarte a Honduras. Me parece a menos que tengas razones más poderosas que no es este el momento más oportuno, ya que todo el mundo está enrolado en la lucha eleccionaria para presidente y no te harían caso. Yo los conozco muy bien⁴.

Pablo Zelaya Sierra manifestó -como la mayoría de hombres de avanzada de aquel momento- su simpatía con el ideario del liberalismo en Honduras. De hecho, Zelaya Sierra no solo obsequió algunos de sus trabajos al político liberal José Ángel Zúñiga Huete, sino que mantenía un contacto permanente con él.

4 Carta de Rafael Heliodoro Valle a Pablo Zelaya Sierra con fecha del 17 de abril de 1932. Documento encontrado por la historiadora hondureña Yessenia Martínez García en el Fondo Rafael Heliodoro Valle del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Fig. 4. Pablo Zelaya Sierra. *Composición con libros* (1922), óleo sobre lienzo, 94 x 68.5 cm. [Fuente: Pinacoteca del Banco Central de Honduras, Tegucigalpa].

Durante los años treinta del siglo XX, en Honduras, como en el resto de los países de la región se asentaron cruentas dictaduras. Bajo esas condiciones políticas, y pese a la dura represión contra la población civil, Zelaya Sierra retornó a su país para impulsar la creación de la institucionalidad artística. Tras su llegada, el artista expresó que tenía grandes proyectos realizables.

El retorno de Pablo Zelaya Sierra fue bastante breve, lamentablemente falleció cinco meses después de haber arribado al país tras su paso exitoso por España. De acuerdo con el testimonio de la poetisa hondureña Clementina Suarez, el pintor falleció de un derrame cerebral, el cual, pudo haber sido provocado por la violencia del contexto y la precariedad en la que vivió el artista tras su retorno a Honduras. De manera que:

La alegría del retorno a la patria fue efímera, luego empezó su calvario, lo que significaba para un hombre como él, tocar puertas, hablar de su problema, de la inmediata necesidad que tenía, de su pobreza y encontrar oídos sordos por todas partes, nadie recordaba el ofrecimiento que le habían hecho, y así uno y otro día, hasta que llegó a la desesperación (Suárez, 1996: 41).

Para la crítica literaria de nacionalidad hondureña Helen Umaña:

La patria a la que retorno Pablo era sorda y ciega a la placidez envolvente de sus cuadros. ¿Cómo percibir la música azul que flota en el sereno claustro de “Las monjas” cuando, por todo el país, solo resuenan el golpe del machete, el filo de la descarga, ¿el estallido de la pólvora y la razón de la sinrazón de la bala desperdigada en la convulsión de la guerra fraticida? (Umaña, 1996: 12).



Fig. 5. Pablo Zelaya Sierra. *Las monjas* (1924). Óleo sobre lienzo, 178 x 203 cm. [Fuente: Pinacoteca del Banco Central de Honduras, Tegucigalpa].

De acuerdo con el testimonio de Clementina Suárez, uno de los episodios que pudo haber sido el detonante de la depresión y posterior deceso de Pablo Zelaya Sierra fue presenciar un “enfrentamiento de machete en donde volaban las cabezas, fue tal el impacto que le produjo que quiso pintarlo, como testimonio de la barbarie, pero este fue el principio del fin, a los pocos días el derrame, la agonía y la muerte” (Suárez, 1996: 41).



Fig. 6. Pablo Zelaya Sierra. *Hermanos contra hermanos* (1932). Óleo sobre lienzo, 95 x 106 cm. [Fuente: Pinacoteca del Banco Central de Honduras, Tegucigalpa].

Aquel motivo de violencia fue la que impulsó la creación de una de las obras más importantes realizadas tras el retorno de Pablo a Honduras. *Hermanos contra hermanos* (1932) fue el título seleccionado por el artista para aquella obra que se constituía como la más clara resonancia espiritual de su época. La obra es una pintura al óleo de gran formato, en el espacio plástico se distinguen con claridad una serie de elementos figurativos. En el plano central se encuentra un soldado de la época, un hombre de piel morena y de facciones indígenas al que se le percibe enajenado por la ingesta de alcohol y el horror generado por el conflicto. Como parte de sus trofeos de guerra, sostiene la cabeza desmembrada de uno de los cuerpos que se dispersa transversalmente por el espacio. Zelaya Sierra en este lienzo, no coloca los elementos con propósitos únicamente formales, es decir, bajo la idea de equilibrar el espacio o alcanzar armonía y ritmo, por el contrario, cada objeto tiene una carga simbólica importante. La obra representa la barbarie, la ignorancia, la crueldad de la guerra y la destrucción de la nación. Precisamente por esa razón, Pablo Zelaya no enaltece las cualidades estéticas tradicionales, es decir, no recurre a elementos estetizantes que puedan desviar la mirada y, con ello, perder el sentido de su narración.

En el cuadro *Hermanos contra hermanos* (1932) el espacio se articula en múltiples planos, modelando las formas con grandes trazos de color, pero sin suprimir las cualidades icónicas de la imagen. Para Pablo Zelaya Sierra, -que se consideró un artista ecléctico que había incursionado por diferentes modos de representación-, la figuración era la opción artística que mejor se avenía a evidenciar la irracionalidad promovida por la guerra. Esta magnífica pintura logró fijar la luz sobre las cosas, forzar la visión y eternizar el instante y, por tanto, es un modo -como diría María Zambrano- de abrazar la realidad y presentarla.

Conclusiones

Pablo Zelaya Sierra fue el artista más relevante de la escena artística hondureña durante buena parte del siglo XX. Este reconocimiento no pretende menospreciar los aportes de artistas fundamentales para la historia del arte hondureño como Max Euceda, Carlos Zúñiga Figueroa, Ricardo Aguilar, Dante Lazzaroni, Ezequiel Padilla Ayestas, Felipe Burchard, Aníbal Cruz, Bayardo Blandino y Santos Arzú Quioto. Sin embargo, la solidez de sus obras y las implicaciones de su pensamiento estético le permite erguirse y constituirse en uno de los pilares fundamentales de las artes visuales de Honduras. Cuando se hace referencia a su proyecto estético se hace mención al campo de la producción de sus ideas estéticas y artísticas, ya sea a través de sus obras y pensamiento, pero también a su proyecto cultural que engloba lo relativo a la circulación y recepción del arte.

Zelaya Sierra pregonó un arte que demanda ser vivenciado para mostrarnos la complejidad de la vida y de la existencia humana. El arte para Zelaya Sierra no solo es técnica, sino un modo en el que se accede a la vida misma y al tiempo histórico. Por esa razón, el artista hondureño cuestionó de forma profunda las expresiones artísticas que

buscaban enaltecer las cualidades estéticas tradicionales con el afán de satisfacer el gusto del gran público. De igual forma, Zelaya Sierra se opuso al arte que reproduce miméticamente el mundo, en ese sentido, cuestionaba la visión reducida de muchos artistas que “con un concepto fotográfico del arte, creen que la Pintura debe imitar la naturaleza [...] En vez de interesarse por la calidad de la obra, se afanan por dar ambiente a las figuras, esto es, intentan pintar el aire, olvidando las formas” (Zelaya, 1996:56). Para Zelaya Sierra, en este tipo de obras “no existe una expresión artística, ni profunda, ni delicada, como en toda obra hija de la imitación” (Zelaya, 1996:56).

Cabe resaltar que, el artista hondureño pensó reflexivamente las condiciones de producción de su momento histórico y, por ello, aspiró a una obra que tuviera una función organizadora. Y, por cierto, esta utilidad organizativa no se limitó a funciones propagandísticas.

De acuerdo con el pensador alemán Walter Benjamin, la función organizadora exige del artista que sepa orientar e instruir, es decir, que asuma un comportamiento didáctico. Para Benjamin, un autor que nada enseña a los demás artistas, nada enseña a nadie. De ahí la importancia de anteponer la determinación productiva, pues “incitará primero a otros productores a producir y, luego, le pondrá a disposición un aparato productivo mejorado” (Benjamin, 2015:28). Precisamente ese fue uno de los grandes aportes de Zelaya Sierra al arte hondureño, por un lado, encaminar a las generaciones predecesoras sobre el camino del arte noble y auténtico y, por otro, presentar las claves para organizar un aparato estético moderno. En una palabra: puso a disposición de las nuevas generaciones de creadores un aparato productivo mejorado.

Zelaya Sierra abogó por un arte de ruptura, autónomo, auténtico y de acorde a las necesidades expresivas de la época. Esta no es una actitud propia del artista hondureño, sino un compromiso de las corrientes vanguardistas de principio de siglo XX. Al respecto, Walter Benjamin pensó que la fuerza revolucionaria de las vanguardias residía “en poner a prueba la autenticidad del arte” (Benjamin, 2015: 22). Su amigo y colega Theodor W. Adorno también asumió que “ninguna obra de arte puede ser verdadera socialmente sino es verdadera también en sí misma...” (Adorno, 2004: 327). Y al igual que Pablo Zelaya Sierra, pensó que “el contenido de verdad de las obras de arte tiene su valor social en aquello mediante lo cual va más allá de su complejidad estética...” (Adorno, 2004: 327).

El pintor hondureño logró identificar que el arte no puede concebirse como una actividad generadora de goce o placer estético, pues es memoria y antídoto contra el sufrimiento y el dolor. Concretamente, “el arte es refugio contra la crudeza de la vida” (Zelaya, 1996: 61).

Pablo Zelaya Sierra demandó de los artistas una actitud comprometida con el arte y la vida. La vida desde la visión de Zelaya Sierra exige ser vivida, interpretada y soñada. Interpretar la vida significa explorar el trasfondo cultural subjetivado por gustos y preferencias personales.

La fuerza revolucionaria de la obra de Zelaya Sierra consistió en poner a prueba la autenticidad del arte e introducir cambios significativos en el aparato productivo del sistema artístico hondureño. Una obra para ser revolucionaria no necesita expresar simpatías hacia los oprimidos y explotados del mundo, de hecho, por revolucionaria que haya parecido esta tendencia, sus efectos fueron contrarrevolucionarios mientras los artistas expresasen “su solidaridad con el proletariado sólo mediante su actitud política y no en su condición de productor” (Benjamin, 2015: 24).

La obra de Zelaya Sierra arrastra importantes reflexiones, tanto para los artistas, como para los demás miembros del círculo del arte centroamericano. Sin lugar a duda, en el pensamiento estético de Pablo Zelaya Sierra se encuentran algunos imperativos que han sido relegados producto de la situación en la que se encuentra el arte en nuestros días, no obstante, el pensamiento estético de este artista hondureño permite conocer las bases sobre las cuales debe edificarse una práctica artística seria y comprometida con su contexto histórico.

Los planteamientos del artista hondureño pueden ser retomados para enseñar a los jóvenes artistas que un programa artístico o una poética no solo se constituye a partir de vivencias particulares, sino del desarrollo y la exploración de aquellos modos que permiten entender o comprender lo profundo, ya sea del mundo del arte o de la propia vida. Por otro lado, a través de sus enseñanzas los jóvenes creadores podrán acercarse a lo que las vanguardias artísticas denominaron arte auténtico, sobre todo, en un momento donde el arte ha perdido su trascendencia y se ha diluido con absoluta facilidad en los ambientes estetizados de la vida cotidiana. Asimismo, es importante reconocer que el pensamiento de Zelaya Sierra sentó las bases que luego serían retomadas por artistas de diversas nacionalidades en el contexto de América Latina, pero también por críticos de arte como José Gómez Sicre, Marta Traba, Jorge Romero Brest y Juan Acha.

El artista hondureño pretendió construir un arte moderno desde América Latina y, por ello, se propuso recorrer diferentes movimientos de vanguardia. Pero siempre tuvo el cuidado de no diluir sus pretensiones expresivas en las corrientes en boga, por ello, la necesidad de recurrir a elementos de su espacio circundante para estructurar desde las necesidades vitales y expresivas de América Latina una narrativa que permitiese edificar la gran nación centroamericana. A nuestro juicio, Zelaya Sierra como muchos artistas latinoamericanos logró escapar a lo que la crítica argentino-colombiana Marta Traba denominó algunas décadas más tarde estética del deterioro.

Bibliografía

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2015). *El autor como productor*. Madrid: Casimiro.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

- Casaús Arzú, M. (2001). Las redes teosóficas de mujeres en Guatemala: la Sociedad Gabriela Mistral, 1920-1940. *Revista Complutense de Historia de América* (27), 219-255.
- Durón, Jorge F. (1996). La muerte de Pablo Zelaya Sierra. En *Pablo Zelaya Sierra: Primer centenario. Edición conmemorativa*. Tegucigalpa: BCH.
- Giustiniani, F. E. (2013). Una estética raciovitalista. En Zamora Bonilla, J. (dir.), *Guía de Ortega* (294-295). Comares.
- Gil Fillol, L. (1932). La simpática inquietud de Pablo Zelaya, *Revista del Archivo y Biblioteca Nacionales*, X, XII, 377-425.
- Gil Fillol, L. (1947). *Vázquez Díaz*. Barcelona: Editorial Iberia.
- Ortega y Gasset, J. (2017). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Catedra.
- Suárez, C. (1996). Ausencia y presencia de Pablo Zelaya Sierra. En *Pablo Zelaya Sierra: Primer centenario. Edición conmemorativa* (41). Tegucigalpa: BCH.
- Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acantilado.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. New York-Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Umaña, H. (1996). Pablo, raíz peregrina. En *Pablo Zelaya Sierra: Primer centenario. Edición conmemorativa* (11-13). Tegucigalpa: BCH.
- Vázquez, J. V. (1996). Biográficos de Pablo Zelaya Sierra. En *Pablo Zelaya Sierra: Primer centenario. Edición conmemorativa* (25-35). Tegucigalpa: BCH.
- Zelaya Sierra, P. (1996). Hojas escritas con lápiz. En *Pablo Zelaya Sierra: Primer centenario. Edición conmemorativa* (55-61). Tegucigalpa: BCH.

Cuando los muros hablan: el muralismo como herramienta de (de)construcción de memorias contrahegemónicas

When walls speak: muralism as a tool for (de)construction of counter-hegemonic memories

ALBA M^a GÓMEZ BARROS  0000-0002-9603-6694

albamgoba@gmail.com

Historiadora del Arte

Recibido: 19 de mayo de 2022 · Revisado: 22 de septiembre de 2022 · Aceptado: 16 de noviembre de 2022

Resumen

En este artículo analizamos cómo la práctica del muralismo contribuye a la construcción de la memoria. Para ello analizaremos la obra de tres muralistas argentinas: Agus Rúcula, Claudia Tula y Marie Ajras. Por medio de un análisis cuantitativo que combina la recogida de fuentes, las entrevistas y el análisis iconográfico, se mostrará el modo en el que, imbuidas en la cuarta ola feminista, han empleado el mural como una de las herramientas fundamentales de difusión de las problemáticas de este movimiento, ya sea de una manera consciente o más pasiva. Para ello nos situamos dentro de los estudios de género desde una perspectiva crítica. Aunque los resultados se circunscriben al ámbito argentino consideramos que pueden permitir indagar en el modo en el que la memoria, el feminismo y, en general, el posicionamiento político, se interrelacionan en las disputas por el espacio público mediadas por el arte que acontecen en la actualidad.

Palabras clave: Muralismos; memoria; feminismo.

Identificadores: Agus Rúcula; Claudia Tula; Marie Ajras.

Topónimos: Argentina.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

In this paper it will be analysed the way in which muralism contributes to the construction of memory. For that purpose, we will analyse the work of three Argentinian muralists: Agus Rúcula, Claudia Tula and Marie Ajras. By means of a qualitative analysis which combines data collection, interviews and iconographic analysis, this paper will show the way in which, imbued with fourth-wave feminism, these artists have employed the mural as a tool to disseminate certain issues related to this movement, be it in a conscious or passive way. Despite the findings being circumscribed to Argentina, we consider that they could help to understand the way in which memory, feminism and politics intertwine regarding current fights over the public space mediated by art.

Keywords: Muralism; memory; feminism.

Identifiers: Agus Rúcula; Claudia Tula; Marie Ajras.

Place Names: Argentina.

Period: 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GÓMEZ BARROS, A. M. (2022). Cuando los muros hablan: el muralismo como herramienta de (de) construcción de memorias contrahegemónicas. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 189-202.

Una introducción a las políticas de la memoria en el muralismo

El 21 de enero de 2021 fue aprobada la petición del partido ultraderechista español Vox para eliminar un mural situado en Ciudad Lineal, Madrid, por contener un mensaje político. El mural había sido realizado en 2018 por el colectivo Unlogic Crew en el centro deportivo municipal del barrio de la Concepción; en él se habían representado quince mujeres representantes del feminismo. La solución que se proponía era la sustitución de dicho mural por otro dedicado simplemente al deporte, que no contuviera mensaje político alguno. Diversas asociaciones vecinales y de madres y padres de los colegios del barrio se movilizaron para mostrar su rechazo ante esta propuesta, ya que el mural formaba parte del imaginario comunitario, de su memoria. La presión a través de redes sociales y concentraciones presenciales supuso la convocatoria de una moción urgente ante la cual finalmente se aprobó, el 26 de enero, que #ElMuralSeQueda.

Estos actos podrían haber quedado en una simple anécdota que nos hiciera reflexionar acerca de la relación entre muralismo y comunidad –como haremos más adelante–, pero fue más allá. Si el partido mencionado anteriormente acusaba al mural por su contenido político, sus seguidores hicieron alarde de una total neutralidad cuando el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, vandalizaron el mural borrando las caras de todas las mujeres con pintura negra y escribiendo mensajes con calificativos como “abortista” o “comunista”, en una especie de *damnatio memoriae* del feminismo. Los vecinos intentaron restaurar las caras del mural y hay un compromiso por parte de la Asamblea de Madrid para iniciar su restauración. Otra de las respuestas ante este acto fueron las reproducciones que se llevaron a cabo del mural en otros lugares, como muestra de solidaridad con la memoria vecinal, trascendiendo esta el contexto de origen. Este volvió a ser vandalizado con carteles del partido político que lo inició todo ante las inminentes elecciones a la Asamblea de Madrid convocadas para el 4 de mayo de 2021.

Estos sucesos nos sirven de preámbulo para tratar la relación entre política y espacio público y cómo el muralismo se convierte en un espacio para la memoria, siguiendo las ideas de Cristina Híjar González (2017). Para ella, la característica definitoria del muralismo actual sería su uso comunicativo y de denuncia. En este sentido, aporta una pequeña clasificación entre murales individuales y colectivos, haciendo una subdivisión en estos últimos entre los comunitarios –realizados por toda una comunidad en la que no tiene por qué haber artistas– y los colectivos –realizados por un grupo de artistas–. Si nos basamos en esta conceptualización del muralismo, este primaría el mensaje por encima de la forma, ya que lo que se intenta es contar una historia; esto los convertiría en herramientas de resistencia política directamente relacionadas con la idea de memoria.

La memoria se puede definir como la reconstrucción del pasado en el presente, la cual no podría llevarse a cabo sin la continua socialización de individuos, lo que provo-

ca que esta esté cambiando constantemente (González Calleja, 2013). El desapego de los ciudadanos del espacio público se ha producido en gran medida por la pérdida progresiva de la memoria colectiva que se viene dando en los siglos XX y XXI, que tiene mucho que ver con el gran aumento de las ciudades (Urda Peña, 2015) y con el fenómeno de la globalización. El arte público es, precisamente, la herramienta en la que ven algunas personas la posibilidad de recordar o de volver a esta memoria colectiva. De esta forma, el arte urbano provoca un encuentro entre las personas que habitan un espacio y el propio espacio, produciéndose un diálogo que genera nuevas concepciones del lugar y de las propias vivencias de los ciudadanos. Por tanto, atendiendo al discurso de Henri Lefebvre, “la producción del espacio está intrínsecamente ligada con la producción de conocimiento y de la historia” (Kalyva, 2013: 227).

Con esto en mente nos proponemos abordar el modo en el que diferentes muralistas argentinas problematizan sobre la memoria, construyendo un discurso contrario a la cultura hegemónica (marcada por lógicas patriarcales, poscoloniales y/o capitalistas)¹. La elección del contexto argentino se debe fundamentalmente a la fuerza que ha tomado el movimiento feminista en el país en los últimos años, como se puede ver en los casos del Ni Una Menos o de las reivindicaciones a favor del aborto. Cabe destacar en el ámbito del muralismo la formación AMMurA (Asociación de Mujeres Muralistas Argentinas), surgida en 2018, fruto de la fuerza que tomó la cuarta ola feminista, como una iniciativa para luchar por los derechos laborales de las artistas muralistas en el país, con una clara vocación feminista, ya que comprobaron que la mayor parte de comisiones murales suelen encargarse a hombres². Esto implica no solo que el número de murales realizados por mujeres sea menor, sino que el tamaño y la visibilidad de los que se otorgan son menores (Barrasa, 2018b)³. La asociación está jugando un papel fundamental en los últimos años en cuanto a la visibilidad de las problemáticas relacionadas con el oficio, ya que hacen públicas las demandas que requieren a festivales o comisiones que se convocan y no cumplen los requisitos de paridad. Además, esta visibilidad se fomenta a través de sus redes sociales, en las que están en continua formación de un catálogo con la obra de las diferentes artistas que se unen a AMMurA⁴. Otra de las actividades

1 Aunque el empleo de conceptos como hegemonía o contrahegemonía remitan a Gramsci, los planteos de este texto se sitúan próximos a la reformulación de los mismos llevada a cabo por los estudios subalternos y decoloniales, entendiendo, desde una asimilación feminista de los mismos, que las mujeres no occidentales están sujetas a una doble subalternidad que las priva de representación (tanto política como epistemológica).

2 Esto se relaciona directamente con el hecho de que no existen figuras destacadas en el muralismo argentino, a excepción de algunas más actuales como Cristina Terzaghi. Por tanto, no podemos afirmar que no las hubo, sino que quizás quedaron en el olvido como ocurrió en el caso mexicano. Con respecto a esto último, cabe destacar la labor de Dina Comisarenko Mirkin (2017) en la recuperación de las muralistas mexicanas.

3 En este sentido es bastante revelador el hecho de que la asociación nace por iniciativa de seis artistas que fueron convocadas para realizar murales con motivo del Día de la Mujer y en el proceso tomaron conciencia, no solo de que se les había convocado por su condición de género, sino que había un trato diferencial con ellas, que se materializaba de manera clara en que se les pagó menos que a sus compañeros varones (Agus Rúcula, comunicación personal, 27 de noviembre de 2019).

4 Así, su lanzamiento público el día 14 de agosto de 2018 vino aparejado de sendos reclamos en Instagram y Facebook exponiendo el modo en el que el número encargos públicos de la ciudad de Buenos Aires a mujeres muralistas era prácticamente nulo.

que más impacto está teniendo es la llamada “pintada federal” que se realiza al final de cada año, en la que todas las artistas pertenecientes a la asociación son convocadas para intervenir el espacio público al mismo tiempo en diferentes partes del país y así dar visibilidad a su trabajo. El objetivo de AMMurA es ser una agrupación horizontal y federal, por lo que la idea de la pintada federal es que haya un patrimonio nacional mural destacado.

Para poder comprender mejor la relevancia de este tipo de iniciativas este artículo comenzará con la realización de una breve contextualización en la que se reflexione sobre el modo en el que el muralismo, a lo largo de su historia, se interrelaciona con las luchas que se producen por el espacio público, constantemente atravesadas por diversas luchas, entre ellas el feminismo. Esto nos servirá de base para abordar a tres artistas relacionadas con AMMurA que nos ayudarán a comprender cómo esta intervención en el espacio público construye lugares para la memoria: Agus Rúcula, Marie Ajras y Claudia Tula.

Podríamos decir que este trabajo sienta sus bases en un análisis crítico del muralismo desde una perspectiva de género decolonial e interseccional. Para ello, ha sido fundamental basarnos en fuentes de diversa índole con la intención de dotar a la investigación de un carácter interdisciplinar; fuentes geográficas, antropológicas, filosóficas, históricas y artísticas han formado el grueso de la bibliografía utilizada. Estas fuentes han sido completadas gracias a la historia oral que se ha materializado por medio de entrevistas realizadas a muralistas argentinas. No podemos olvidar que el muralismo forma parte de la memoria colectiva de las comunidades que se apropian de estas obras, por lo que el propio mural es una fuente fundamental en la investigación. De esta manera, voz e imagen se convierten en dos claves que habría que tener en cuenta en el estudio de la memoria colectiva, que sin duda tomará mayor protagonismo en futuras investigaciones.

El muralismo contemporáneo y su dimensión política

El muralismo en un contexto contemporáneo hace referencia a un movimiento concreto que nació en México y cuya influencia ha perdurado hasta nuestros días. Este se desarrolla en el contexto de la Revolución Mexicana (1910-1920) como un movimiento estético e ideológico conocido como muralismo de corte principalmente marxista. Así, la militancia política es inseparable del surgimiento del muralismo y sus figuras primigenias, muchas de las cuales, incluyendo a Rivera, Siqueiros y Orozco, militaban en el Partido Comunista Mexicano (PCM). Esto influyó de manera notable en el carácter ideológico del movimiento, el cual transformó la colectividad, el carácter público del arte y sus funciones sociales y pedagógicas en sus principales pilares políticos (Hernández del Villar, 2019). En la década de los 70 el muralismo volverá a sus raíces sociales y políticas, aunque se aleja del patrocinio del Estado, por lo que podríamos decir que se produce una ruptura. En este momento comienzan a hacerse murales con diferentes

materiales y técnicas (Guadarrama Peña, 2012) y el muralismo comienza a tomar diversos caminos que conformarán el muralismo contemporáneo.

Si hay algo que une al muralismo, en todas sus vertientes, es su dimensión pública y, precisamente por ello, política. Toda acción pública es política y, por tanto, cuando hablamos de arte urbano estamos ante una serie de manifestaciones políticas, aunque en su estética no haya ningún mensaje evidente en este sentido. El mural, además, está en un continuo diálogo con el espectador; este no toma un perfil concreto, sino que al ser la obra pública puede ser vista por cualquier tipo de persona –lo que además provoca que el mensaje que llega pueda variar–. Por tanto, el mural no es político por su vinculación con el Estado (Guadarrama Peña, 2012), sino por su relación directa con las personas y por el lugar en el que se sitúa⁵. El carácter político del arte no solo tiene que ver con las temáticas que trata, sino también con el modo de producción, el espacio que se interviene, la técnica, etc. (Capasso, 2012). Esta politicidad del arte público está muy presente, por ejemplo, en el muralismo comunitario o en la formación de colectivos de muralistas en sí mismos. La diferencia fundamental entre el muralismo histórico y el muralismo contemporáneo radicaría en el paso de vínculos de la política a lo político.

En esta transición hacia lo político juega un papel fundamental la relación del muralismo con diferentes movimientos sociales, entre los que destaca el feminismo. Tradicionalmente, como veremos más adelante, el espacio público ha sido el lugar para las realidades hegemónicas y privilegiadas, que desde una perspectiva de género coinciden con las personas masculinizadas y heteronormativas. En este sentido, destaca la labor de diferentes muralistas actuales, que construyen su realidad en el espacio público con el objetivo de dar espacio a una perspectiva no hegemónica.

El muralismo es una herramienta realmente potente a la hora de reivindicar y dar a conocer determinadas problemáticas. De igual forma que Tatiana Pérez Santos (2017: 22-23) comenta sobre el graffiti, en el muralismo, “el muro trasciende su individualidad y coloca el mal llamado ‘problema de mujeres’ en el centro de la mirada de la ciudad y de las personas que la habitan”.

El muralismo ligado al feminismo no solo es un acto político, sino que también forma parte de la llamada “culturalización de la política”, es decir, la acción política a través de la cultura (Capasso, 2012). Pero, ¿cómo se genera esta acción política del muralismo y se vincula con la lucha feminista? Sin duda, el punto de unión de todos estos conceptos es el espacio; un espacio conflictivo y determinado por las relaciones de poder y de exclusión que se generan mediante las prácticas vinculadas al mismo, que al mismo tiempo establecen las normas, y estas los límites sociales y espaciales (McDowell, 2000). El espacio es decisivo en el muralismo, especialmente cuando se encuentra una filiación activista, porque toma determinados espacios e intenta cambiar el sentido simbólico de los mismos. Por eso mismo, que una mujer decida pintar en la calle, que haya un mensaje concienciador sobre determinadas problemáticas sociales asociadas al género, o

5 Si atendemos a la raíz etimológica de “político” viene del griego “polis”, por lo que vemos la clara vinculación entre el espacio público y lo político.

que simplemente un espacio se vuelva más amable a través de acciones artísticas, están revelando lo político del arte urbano –concretamente del muralismo– y su vinculación con la reapropiación del espacio.

Para tener más clara la importancia desde una óptica feminista de la reapropiación del espacio público, hay que tener en cuenta la discusión acerca de lo público y lo privado que ha tenido lugar en los estudios de género. Por lo general, los espacios se han catalogado según esta dicotomía. No vamos a entrar en la diferenciación de estos espacios a lo largo de la historia, pero podemos decir que a partir del siglo XIX, con las primeras sociedades industriales, estos conceptos han determinado en su mayor medida la construcción de los roles de género si atendemos al binarismo mujer/hombre: el espacio privado, asociado a la casa, estaría muy vinculado con el rol de la mujer; mientras que el espacio público, relacionado con la política, el trabajo y el poder, tendría más que ver con el hombre (McDowell, 2000). Asimismo, el espacio privado tiene que ver con lo secreto, aquello que está oculto; el espacio público incluye todas las acciones que se realizan a la luz del día de manera visible (Rabotnikof, 1998). Esta concepción de lo público y lo privado, que se gesta en el siglo XIX con la configuración de las ciudades de acuerdo con las necesidades del capitalismo, se extenderá de los centros a las periferias a través del fenómeno imperialista.

La asociación del espacio público a lo político es algo bastante general, pero no como un lugar perteneciente al Estado, sino todo lo contrario. En el plano de lo social, los espacios públicos se consideran como tal en tanto que son lugares plenamente visibles y accesibles, pero también son, “espacios de sociabilidad, en los que se instauran nuevas distancias y relaciones. Ámbitos de visibilidad recíproca que configuran conductas públicas, establecen relaciones y también contribuyen a sostener la identidad personal” (Rabotnikof, 1998: 9).

Anteriormente hacíamos alusión a la posibilidad de establecer el muralismo como una herramienta de resistencia política. Las resistencias tienen que ver con la lucha contra el poder dominante, por lo que el muralismo feminista entraría dentro de las resistencias al patriarcado como uno de los principales motores de dominación de nuestra sociedad. Tal y como afirma María Inés García Canal: “solo desde la resistencia es posible crear nuevas formas de decir” (Híjar González, 2017: 52), y precisamente el muralismo actúa como una herramienta fundamental del feminismo como resistencia. No solo eso, sino que desde una perspectiva interseccional, el feminismo estaría vinculado a otras luchas sociales; la resistencia feminista implica no solo un pulso directo al patriarcado, sino también a todo un modelo hegemónico de poder, que pasa por la preeminencia del sistema capitalista en nuestras sociedades. En este sentido se puede entender, en línea con autoras como Luciana Maria de Aragão Ballestrin (2017), al feminismo acontecido en Latinoamérica como una lógica subalterna que pretende hacer frente a múltiples procesos de dominación hegemónica, siguiendo postulados de autoras como Gayatri Spivak o Mary Nash (Escribá Maroto, 2016).

De esta manera, el muralismo activista, en este caso feminista, buscaría esa complicidad con el espectador, la forma de que algo se encienda en la persona que mira y lo una a la que proyecta. Básicamente se busca generar memoria a través del vínculo que se establece entre la obra en el espacio público y el espectador que lo habita. Y así se refleja en las tres muralistas en las que se centra este artículo.

Agus Rúcula y el muralismo comunitario

El muralismo comunitario es aquel que busca la participación de las personas que cohabitan el espacio con la obra en el desarrollo de la misma. La artista Agus Rúcula⁶ busca precisamente con su práctica artística esa complicidad con la vecindad de los lugares en los que trabaja, de manera que las personas tracen un vínculo con su obra. Su trabajo busca desde un primer momento la inclusividad, el romper con la unidireccionalidad que parece predominar en el circuito artístico tradicional. De esta manera, las imágenes que la artista propone no son impuestas, sino que se trabajan a través de toda la comunidad para llegar a acuerdos a través del diálogo. Es interesante este planteamiento, incluso innovador, desde el punto de vista del muralismo comunitario, ya que como propone Polo Castellanos (2017) en muchas ocasiones este se limita a que una determinada comunidad ayude a elaborar una obra con un diseño ya establecido. Este mismo autor destaca que sería el muralismo colectivo el que trataría de incluir a todas las personas incluso en el diseño del mural. Es precisamente esto lo que propone Agus Rúcula (comunicación personal, 27 de noviembre de 2019) desde que decidió hacer partícipes a los vecinos del lugar en Rosario en el que pintaba para un festival armando el boceto con ellos.

A partir de este momento, en 2018, la artista empezó a trabajar mediante esta dinámica: acude una semana antes a los lugares en los que es convocada y realiza un proceso de investigación para armar un diseño con el que los vecinos estén conformes y se sientan identificados. Aun así, las convicciones de la artista quedan reflejadas, puesto que siempre hay una huella del pensamiento que acompaña a la mano que traza finalmente la obra, puesto que la artista nunca realiza un mural cuya temática no casa con sus ideales. Asimismo, el mensaje es fundamental, pero debe tener un punto medio en el que no sea demasiado literal ni demasiado sutil. Para ello la paleta, el encuadre, los personajes, etc., son esenciales para conformar aquello que se quiere transmitir y juegan un papel fundamental a la hora de que el mural trascienda en su significado.

Por tanto, a la hora de llevar a cabo una de sus obras hay que tener en cuenta una infinidad de elementos que se entrelazan y conforman el resultado. Agus Rúcula define este proceso como un modo de conectar con el potencial creador humano, que de algún modo nos hace más libres, más empáticos y conscientes de nuestra propia potencialidad (Agus Rúcula, comunicación personal, 27 de noviembre de 2019); una capacidad que tiene el arte a nivel general, pero que en el caso del arte público se extiende por

6 Para consultar su obra se recomienda consultar su perfil de Instagram: @agusrucula

lugares en los que muchas veces este disfrute no ha sido posible por diversos motivos. De nuevo, la conexión con las personas que conviven con el mural o que lo harán en un futuro es fundamental, ya que propicia que entiendan la obra como parte de la comunidad y le den un valor simbólico, que trasciende mucho más allá del mensaje inicial que se quiere transmitir. Para ello, la artista está en una búsqueda constante de herramientas que permitan una relación más fluida con la comunidad, desde que los personajes que aparezcan en los muros sean personas reales de los alrededores, hasta la presentación inicial de la artista al llegar al lugar:

Me di cuenta también que lo plástico dejó de tener tanta importancia en pro de la experiencia que me quedaba a mí y a los que participaban del proceso creativo, porque saben que fue co-creado. Yo pongo el cuerpo para pintarlo, pero en realidad soy un eslabón más de algo que fue realmente en equipo (Agus Rúcula, comunicación personal, 27 de noviembre de 2019).

Por lo general, los personajes de Agus Rúcula se encuentran de alguna manera, ya sea a sí mismos o con otras personas (Barrasa, 2018a). Podemos hallar murales en los que aparecen dos personajes enfrentados que están en ese proceso de encuentro, o simplemente personas que lo hacen consigo mismas. Otro de sus motivos más recurrentes son las manos, un recurso muy vinculado a la capacidad del cuerpo de transmitir y de generar empatía en el público (Barrasa, 2018a). A través de su acción, se vincula con las comunidades en las que proyectará su obra como un medio de inclusión; el encuentro no se produce tan solo en sus personajes, sino que también se produce entre la artista y aquellas personas que habitan los alrededores, o entre el propio mural y la persona que lo observa. Los murales cobran una especial relevancia en la historia del lugar en el que se encuentran, así como en la generación de memoria de las personas que lo habitan; se crea un vínculo especial.

Todo esto viene atravesado por la idea de que habitar un espacio forma parte de la lucha feminista, aunque va mucho más allá, ya que la autora busca poner a dialogar el género con realidades tales como la raza o la orientación sexual. Igualmente, con su propuesta busca resistir, “las voces que priman en el espacio público”, especialmente las publicitarias, dadas sus asociaciones a un capitalismo consumista y patriarcal. Así, en suma, para Agus Rúcula (comunicación personal, 27 de noviembre de 2019) ser mujer y tener un discurso “femenino” supone una forma de “contradiscursos”. Uno más abierto a dar visibilidad a realidades comunitarias que usualmente quedan invisibilizadas ante las lógicas culturales hegemónicas.

Reivindicaciones sociales en la obra de Claudia Tula

El muralismo siempre ha tenido un potencial extraordinario como herramienta en las luchas sociales. Así es como lo entiende la artista Claudia Tula⁷, muralista de Catamar-

⁷ Una muestra de su producción se puede consultar en la página de Facebook de la artista: <https://www.facebook.com/ninakerusmuralismocatamarca/photos>

ca, en el noroeste del país, fuertemente ligada al activismo en diversos ámbitos (medio ambiente, feminismo, movimiento obrero...). Su vinculación al muralismo más político se remonta a su aprendizaje con Raúl Guzmán, muralista catamarqueño que se encargó precisamente de realizar un encuentro de pintura y escultura al aire libre con Ricardo Carpani en la provincia, a su vuelta del exilio, en 1997; este encuentro de artistas, llamado Encuentro de Tierra del Sol, tuvo una gran repercusión a nivel provincial para la promoción del muralismo local, que daría lugar a posteriores encuentros de muralistas (Soneira, 2019). Carpani⁸ fue una gran inspiración para Claudia y en diversas charlas que tuvieron pudo ver que su comprensión del muralismo como una herramienta política estaba bien encaminada.

Su camino comenzó hace unos 20 años a través de los esgrafiados y los relieves y desde este primer momento siempre estuvo vinculada a diversas luchas sociales. Aun así, no pretende ejercer una labor culturalizadora, sino que su concepción del muralismo pasa por incorporar las artes plásticas en las luchas sociales en la medida en que estas se diluyen con la cotidianidad de la sociedad (Racedo, n.d.). Precisamente, las problemáticas locales y su vinculación con las mismas atraviesan directamente sus obras, ya que en muchas ocasiones forman parte del activismo que lleva a cabo en su vida personal a través incluso de la pertenencia a diferentes colectivos.

En el momento que Claudia indagó en el carácter social y de lucha que impregnaba el muralismo mexicano en sus inicios y que se fue arrastrando desde ese momento, decidió dejar la escuela de arte. Es entonces cuando comienza a trabajar con Raúl Guzmán, ya que la práctica directa del mural se tornaba más beneficiosa para ella que el academicismo que podía ofrecer una escuela de arte. Surge aquí una discusión comentada por la propia artista sobre el reconocimiento que desde ámbitos más académicos se hacía sobre artistas como ella, que no han tenido una formación "oficial". La división entre muralistas –que han tenido una formación académica– y muraleros –que se han formado en la práctica–, ha sido usada con el propósito de desprestigiar a los artistas no vinculados a la formación académica. Sin embargo, los denominados muraleros comienzan a apropiarse del término para reivindicar su posición como artistas, tan válida como la de aquellos que no los tienen en cuenta (Claudia Tula, comunicación personal, 9 de noviembre de 2019), siendo buena prueba de ello la creación del Encuentro de muraleros en La Boca en el año 2015. Es curioso que se llegue a hacer una división desde este ámbito, ya que por lo general el artista urbano ya está apartado del circuito artístico, precisamente porque estos artistas no suelen tener una formación tradicional (Motilla Chávez, 2018). Sin embargo, podemos suponer que, a partir de la creación de la cátedra de muralismo, este adquirió un carácter más academicista y, por tanto, las distancias con aquellas personas que se formaban con una práctica más directa se fueron agrandando.

8 La introducción del muralismo en Argentina está marcada por la estancia de Siqueiros en el país. Sin embargo, Carpani supone un hito fundamental en el carácter político de la disciplina y su formulación teórica.

Quizás la problemática que más se deja ver en su obra es la relacionada con el medio ambiente, más concretamente con los impactos socioambientales de la megaminería en diversos puntos de Argentina, entre los que destaca la provincia de Catamarca –concretamente Andalgalá y Tinogasta–. En palabras de la propia muralista, en la región se ha producido todo un saqueo cultural, precisamente porque se han destruido numerosos vestigios arqueológicos y se ha acabado con el patrimonio natural de la zona (Claudia Tula, comunicación personal, 9 de noviembre de 2019). El conflicto llegó a tal punto que los vecinos decidieron actuar para proteger sus hogares, aunque la multinacional que estaba explotando el territorio hizo oídos sordos y decidió pasar por encima de ellos –en su sentido más literal–. Tras años de luchas con las empresas mineras y con el propio gobierno, se prohibió la activación de una de las principales minas por la demanda que se interpuso contra esta, aunque en 2019 se pasó por alto lo que se había decidido y volvió a activarse. En la actualidad, hay una gran lucha por detener la activación ilegal de esta mina. Esta problemática no solo afecta a la provincia de Catamarca, sino que podemos ver dinámicas parecidas en toda Argentina, además de en Chile y en Bolivia.

Con esta premisa vemos un hilo conductor en la obra de la artista catamarqueña que pasa por la fuerte vinculación con la naturaleza y la defensa de la misma. Aunque sus ideales sean combativos, a nivel plástico Claudia se expresa desde la esperanza y la posibilidad de un cambio. Su obra está impregnada del concepto andino de la naturaleza que ella misma define bajo la creencia de que la Pachamama es un ente vivo; la madre de la que todo sale y a la que todo vuelve. Es por ello que la devastación de la tierra no tiene cabida en esta cosmogonía. La cultura andina que baña su obra también está presente en sus motivos, muchas veces mediante la mitología o las propias guardas que utiliza. Especialmente llama la atención la paleta colorida que utiliza, relacionada con la tradición de las telas teñidas a mano y sus llamativos colores (Claudia Tula, comunicación personal, 9 de noviembre de 2019). La muralista catamarqueña utiliza diferentes técnicas, materiales y conceptos, cuya búsqueda refleja la defensa por los recursos naturales de su tierra.

Otro de los grandes ejes de su obra es sin duda el feminismo. El acercamiento a este movimiento surge a raíz de las diferentes situaciones a las que como artista que trabaja en la vía pública y mujer ha tenido que hacer frente. Desde el desdén hacia su trabajo por realizar actividades asociadas normalmente a la “fuerza” masculina hasta el acoso sexual, estas problemáticas están muy presentes en las muralistas por su lugar de trabajo y por una sociedad que permite estos comportamientos. Precisamente la reapropiación de estos espacios de la que hablábamos no es baladí, ya que a través de los mensajes y a través de la ocupación del propio espacio público, ya sea para trabajar o para transitar, se activa un mecanismo de lucha. En su obra podemos ver mujeres que tienden sus brazos en busca de la libertad, mujeres de ojos grandes que quieren volar, además de símbolos que nos parecen muy familiares, como el pañuelo verde relacionado con el reclamo del aborto en el país. De alguna manera, la lucha feminista se enlaza a la lucha ambiental, ya que Claudia entiende el cuerpo como territorio, una manera

de unir el feminismo con la propia tierra que defienden (Claudia Tula, comunicación personal, 9 de noviembre de 2019).

Más allá de las reivindicaciones personales por parte de la artista, Claudia Tula se unió alrededor 2012 a varias artistas más para conformar un grupo muralista de mujeres: Ninakerus. A través de esta iniciativa se llevan a cabo diversos murales que tratan de reivindicar a las mujeres muralistas y vincular a la comunidad con su trabajo, de modo que ofrecen talleres y otras actividades acordes a diferentes edades. El colectivo está, además, como la propia Claudia Tula, muy vinculado a las problemáticas sociales. El arte lo entienden como una manera de expresar las preocupaciones de las diferentes comunidades a las que se vinculan, especialmente relacionadas con el saqueo de recursos naturales de los que hablábamos con anterioridad. En su carácter más volcado a lo social y precisamente por la forma particular en la que se trabaja dentro del muralismo, estas artistas se definen como “mujeres de obra” u “obreras del arte” (Mujer Raíz, 2020).

Mujer y memoria: Marie Ajras

La feminidad y la imagen de la mujer es el centro de la obra de Mariela Ajras, que lleva dedicándose al muralismo desde 2012⁹. Además de su dedicación pictórica, la formación como psicóloga de la artista la ha llevado a impartir talleres comunitarios que utilizan el muralismo como herramienta social (Beyond Walls, n.d.). La artista se dedica principalmente a los grandes formatos, en los que aparecen imágenes de mujeres que incorporan distorsiones como reflejo del olvido. Esta vinculación de su obra con las políticas de la memoria tiene mucho que ver con otra de las grandes temáticas que abarca su obra: la memoria colectiva (Forecast, n.d.). Con respecto a esta temática, la artista comenta:

La fuerza que quiere borrarte puede ser el tiempo, puede estar en la memoria activa o puede operar en la vida social, en la vida cotidiana. Siempre hay poder, poder sobre otros, siempre estas demandas que dicen que un grupo debe ser sometido o borrado para que el otro esté en el poder. Entonces, al menos en este país, la vida es una lucha entre esta fuerza que quiere borrarte y tu voluntad de afirmarte, afirmar tu vida (Forecast, n.d.: párr. 7).

Mujer y memoria se unen en los muros para hacer reflexionar al espectador sobre el lugar que ocupan ambas en la historia. El arte se toma como una herramienta de vehiculización de todas las problemáticas que atraviesan la sociedad y, de alguna manera, reflejan a nivel histórico lo que sucede (Mujeres...jde acá!, 2019).

En la actualidad, la artista trabaja a nivel internacional, reflejando las figuras femeninas de diferentes partes del mundo. Para ella, existe en la actualidad una problemática relacionada con el arte urbano, ya que es una categoría que no exterioriza la posición política que implican, entre otras manifestaciones, el muralismo (Mujeres...jde

9 Parte de su obra es fácilmente accesible en su perfil de Instagram: @marie_ajras

acá, 2019). Por tanto, la obra de Marie Ajras es feminista en su sentido más político y activista. Sus temáticas tienen que ver con la sororidad, el aborto, la construcción de la feminidad a través de la cultura o la recuperación de la memoria de diferentes mujeres.

¿Qué siento cuando pinto en la calle? Siento Libertad, empoderamiento, intensidad, una lucha interior con mi propia exigencia y el goce del crear. Me siento en conexión con lo que siento, construyendo imágenes que me ayuden a seguir dilucidando quién soy en este entramado histórico que me quiere ceñir a una sola definición de mujer (Ajras, n.d.: párr. 14).

Como vemos, los murales de Marie Ajras dejan lugar a la reflexión del espectador y de la propia artista. Son espacios en los que se intenta recuperar la memoria tanto individual como colectiva, tanto de las mujeres en concreto como de la sociedad al completo. Esta memoria recuperada nos permite ser más conscientes como sujetos políticos y nos permite dialogar con diferentes maneras de ser mujeres o sujetos feminizados.

Reflexiones finales

La interacción con el espacio público genera un diálogo continuo que hace posible la generación de una memoria colectiva construida y mutable. Las nuevas necesidades y reivindicaciones sociales actúan directamente sobre el espacio para dejar una huella en la que las personas que lo habitan puedan reflexionar sobre dichas problemáticas, adoptarlas dentro de su discurso de grupo o rechazarlas a través del borrado.

Hemos visto tres ejemplos de muralistas que interactúan con el espacio público dando lugar a esa construcción de la memoria a través de diferentes herramientas y con distintos fines. En primer lugar, Agus Rúcula trabaja directamente con la comunidad, plasmando las realidades de las personas que las conforman y aportando sus propias percepciones. De esta manera, las personas que habitan los espacios en los que la artista interviene generan un vínculo con el mural y se apropian de la obra. La memoria, por tanto, se convierte en un espacio compartido entre espectadores y artista, con significaciones diferentes pero que siempre encuentran un punto en común, en el que se localiza directamente el elemento que posibilita la perduración del mural y su introducción en el imaginario colectivo de la vecindad.

Por otro lado, Claudia Tula muestra un perfil interseccional de luchas sociales que convergen en la reivindicación ante el poder hegemónico. La artista realiza sus murales interviniendo desde la esperanza, lo que nos hace pensar en que la memoria siempre se construye mirando hacia el futuro, desde un presente cambiante. El carácter político de sus obras ha hecho que muchas sean borradas, en un acto de *damnatio memoriae* que nos permite establecer más claramente la relación de los murales con lugares para una memoria en constante disputa.

Por último, tenemos el caso de Marie Ajras, cuya obra trata directamente la temática central de estas líneas, la memoria colectiva. En este caso, la artista problematiza el olvido consciente de la mujer en todos los niveles de la sociedad. Además de ser la

temática principal de sus murales, estos invitan a la reflexión y generan un vínculo entre la realidad de la persona que observa y eventos pasados o actuales. Por tanto, estas obras son lugares de encuentro entre un pasado olvidado y la recuperación del mismo a través del alzamiento de aquellas voces que por lo general han estado silenciadas.

Todas ellas revelan la conexión entre el espacio público y la generación o permanencia de la memoria. Los murales, por sus características sociales y políticas, se convierten en un elemento clave para la memoria colectiva de las personas que habitan determinados espacios. Su constante cambio en cuanto a nuevas intervenciones, pintadas o borrado nos hace pensar en lugares en continuo diálogo con la comunidad. Es precisamente ese flujo de interacciones lo que nos hace pensar en los murales como lugares para la memoria, que está en continua (de)construcción.

Bibliografía y webgrafía

- Ajras, M. (n.d.). *Street Art* [Página web]. Mariela Ajras: <https://www.marielaajras.com/>
- Aragão Ballestrin, L. M. de (2017). Feminismos subalternos. *Revista estudos feministas*, 25 (3): <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1035>
- Barrasa, V. (11 de diciembre de 2018). Entrevista a Agus Rúcula: “Me incentiva invitar a las personas a rehabilitar el espacio público y a sentirse protagonistas de la obra de arte”. *Murales Buenos Aires*. Recuperado de: <https://muralesbuenosaires.com.ar/>
- Barrasa, V. (20 de septiembre de 2018). AMMURA, la Agrupación de Mujeres Muralistas de Argentina. *Murales Buenos Aires*. Recuperado de: <https://muralesbuenosaires.com.ar/>
- Beyond W. (n.d.). Mariela Ajras. *Beyond Walls*. Recuperado de: <https://www.beyond-walls.org/> [Última consulta: 30 de noviembre de 2020]
- Capasso, V. (2013). Arte en el espacio público en la ciudad de La Plata. Tres ejemplos de prácticas artístico-militantes. En Marcela Drien et al. (eds.), *III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica “Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina”* (pp. 437-451). Santiago de Chile: GEAP / UAI.
- Castellanos, P. (2017). Muralismo y resistencia en el espacio urbano. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, (7:1), 145-153.
- Comisarenco Mirkin, D. (2017). *Eclipse de siete lunas Mujeres muralistas en México*. México: Artes del mundo.
- Escribá Maroto, A. (2016). Subalternidad y prácticas feministas en América Latina: 47ª Sesión de la Comisión sobre Población y Desarrollo. *Revista internacional de comunicación y desarrollo*, (1:4), 61-73.
- Forecast (n.d.). A movement to give women muralist their due in Argentina and beyond. *Forecast*. Recuperado de: <https://forecastpublicart.org/>

- González Calleja, E. (2013). *Memoria e historia: Vademécum de conceptos y debates fundamentales*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Guadarrama Peña, G. (2012). El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas. *Crónicas*, nº especial, 170-179.
- Hernández del Villar, S. A. (2019). La aventura sindicalista de los pintores muralistas mexicanos: el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924). *Letras históricas* (20), 115-139.
- Híjar González, C. (2017). Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria. *Discurso visual*, 40, 48-60.
- Kalyva, E. (2013). Grabando la calle: tres casos en Argentina. En Marcela Drien *et al.* (eds.). *III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica “Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina”* (pp. 227-241). Santiago de Chile: GEAP / UAI.
- Mcdowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar*. Madrid: Cátedra.
- Motilla Chávez, J. A. (2018). Janín Nuz Garcín: arte urbano, feminismo y activismo. *Discurso visual* (40), 48-60.
- Mujer Raiz (29 de octubre de 2020). *Mujer Raíz - Tercera Edición*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ipd8_5yfxDU&t=1711s&ab_channel=MujerRaiz
- Mujeres...¡de acá! (21 de febrero de 2019). *El movimiento de mujeres muralistas en todo el país*. [Archivo de Audio]. Radio Nacional. <http://www.radionacional.com.ar/el-movimiento-de-mujeres-muralistas-en-todo-el-pais/>
- Pérez Santos, T. (2017). *Arte urbano, graffiti y activismo feminista un recurso para la educación social*. Universidad de Valladolid, España. Recuperado de: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/28477>
- Rabotnikof, N. (1998). Público/Privado. *Debate Feminista*, 18, sin paginar.
- Soneira, I. (2019). Muralismo y posdictadura en Argentina. El itinerario de Ricardo Carpani entre 1984 y 1997. *On the w@terfront*. 61(8), 3-32.
- URDA PEÑA, Lucila (2015). *El espacio público como marco de expresión artística*. Universidad Politécnica de Madrid, España. Recuperado de: <http://oa.upm.es/36260/>

El Picasso de André Breton y el Picasso de Georges Bataille: dos miradas para un único pintor

André Breton's Picasso and Georges Bataille's Picasso. Two gazes for one painter

VALERIA BIONDI  0000-0002-8921-2258
valeriabiondi@hotmail.it

Recibido: 28 de septiembre de 2022 · Revisado: 17 de noviembre de 2022 · Aceptado: 3 de diciembre de 2022

Resumen

El propósito de este artículo es analizar la figura de Picasso en la época de las revistas francesas *La Révolution Surréaliste* y *Documents*. Más allá de la polémica en la que están involucrados André Breton y Georges Bataille, los textos que aquí se analizan quieren demostrar cómo el genio del artista pueda estar definido a partir de dos posturas completamente distintas en el mismo periodo histórico. A partir de un análisis del materialismo, se desvelará una lucha entre lo material y lo espiritual, esto permitirá definir una pintura que, a través de dos distintas miradas, demuestra llevar a cabo la revolución de cada uno de estos intelectuales.

Palabras clave: surrealismo; materialismo; espíritu; descomposición; síntesis; dualismo.

Topónimos: Francia.

Identificadores: Picasso; André Breton; Georges Bataille.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

The aim of this article is to analyze Picasso's figure during French magazine's period *La Révolution Surréaliste* and *Documents*. Going beyond polemic that involves André Breton and Georges Bataille, the texts that we will take in exam want to demonstrate how a genius as Picasso could be defined starting from two different positions, during the same historical time period.

Starting from a materialism's analysis, it will come to light a fight between material and spiritual, this is what will define a painting that, through two different gazes, is able to lead revolution for each of these two intellectuals.

Keywords: surrealism; materialism; spirit; decomposition; synthesis; dualism.

Place Names: France.

Identifiers: Picasso; André Breton; Georges Bataille.

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

BIONDI, V. (2022). El Picasso de André Breton y el Picasso de Georges Bataille: dos miradas para un único pintor. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 203-221.

Consideraciones a partir de la *Révolution Surréaliste*

No existe argumento novedoso a la hora de hablar de un artista como Picasso, pues se conoce todo sobre su arte y sobre la revolución aportada por sus pinceles. Lo que se pretende ahora es investigar la imagen que llega de él a través de dos figuras tan distintas como son las de André Breton y Georges Bataille.



Fig. 1. Picasso: *Arlequin o Arlequin Músico*, 1924 [Fuente: © Galería Nacional de Arte, Washington DC, Estados Unidos].

En varios números de la *Révolution surréaliste* se encuentra un conjunto de artículos que Breton titula “Le Surréalisme et la Peinture”; la intención es explicar el rol que el arte tiene para el grupo surrealista. A través de una mirada de conjunto, pasando por todas las consideraciones que Breton hace sobre los distintos artistas que él considera involucrados en el movimiento en cuestión, se descubre que la palabra que más frecuentemente usa es “espíritu”. Sin entrar en un discurso meramente lingüístico, es evidente que Breton tiene una idea de cómo es la pintura surrealista y de quién puede o no puede pertenecer a este grupo según esta concepción que, evidentemente, está vinculada a un manifiesto. Propósitos, intenciones y reglas son las características de un escrito que anuncia lo que va a pasar y, además, de qué manera.

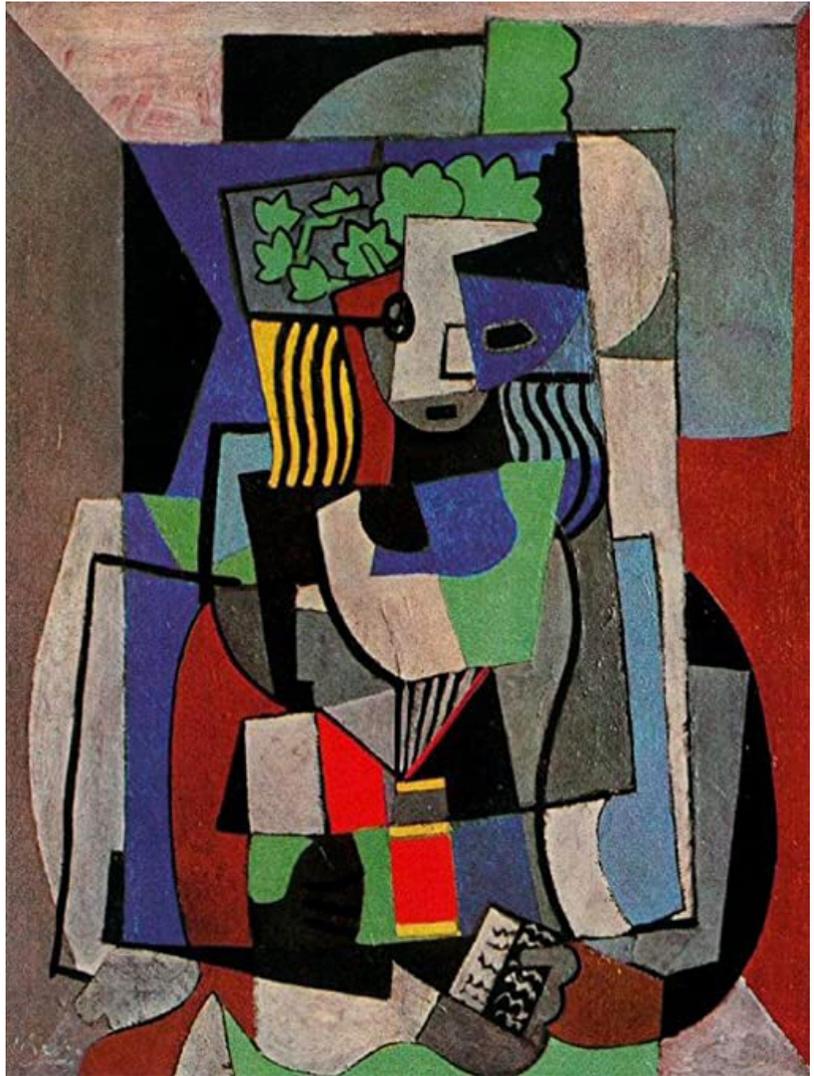


Fig. 2. Picasso: *Écolière o Femme devant un livre*, 1920.

En el número 4 de 1925, Breton, al hablar de la pintura, menciona únicamente a Picasso. El texto es muy breve, aun así resulta el escrito donde se define la postura del autor respecto al arte. Entre la visión, entendida como lo que pasa a través de los ojos y la percepción, es la sensación, en sus varios grados, la que alude a la “*expression plastique*” (Breton, 1925: 26). En este contexto, la relación entre el individuo y la obra no implica la persistencia de lo real, al revés, esta resulta ser todo lo que permite la fuga de la realidad, su lejanía, lo que abre a una percepción más allá de cualquier límite: “Je dispose, en pareil domaine, d’une puissance d’illusion dont, pour peu que j’y prenne garde, je cesse d’apercevoir les limites” (Breton, 1925: 27).

Sin embargo, los límites de Breton no son los mismos límites de Bataille, y en el artículo mencionado la realidad no es más ni de inspiración y menos aún de modelo, porque ahora la interioridad es el modelo: “L’œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd’hui tous les esprits s’accordent, se réfèrera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas” (Breton 1925: 28). Es efectivamente a partir de este modelo que el interés de Breton se dirige hacia la obra de Picasso, particularmente a las obras de los años treinta. Es en aquel contexto que quizás cabe la expresión “Picasso surrealista”. Efectivamente, en el artículo “Picasso as Surrealist”, Robert Rosenblum, identifica la exploración de los sueños con aquellas pinturas que evocan imágenes dobles. Este escenario acerca el pintor al movimiento surrealista. Además, Picasso, en aquella época (1932), tenía su residencia en el castillo de Boisgeloup y esta condición de pseudo-reclusión, favorecía la exploración de un “modelo interior” (Rosenblum 1966: 23). El artista no se sirve de ese modelo para crear su arte, más bien lo traduce en el idioma pictórico llevando a lienzo el resultado de ese encuentro con el inconsciente¹ [Fig.3]: “In the 1932 image of sleep, the release occurs in a subconscious real; for the body now seems deprived of material substance, [...]. This descendent below consciousness is achieved by pictorial puns which may depend ultimately on the visual *double-entendres* of Cubism, but which exist here in an anti-intellectual real of erotic magic that stands as one of the highpoints of Surrealist poetry” (Rosenblum 1966: 23). Por lo tanto, a la hora de mirar una obra de arte hay que fijarse dónde esta es capaz de desplazar a quien la mira. Breton añade un cierto valor narrativo a las expectativas que una obra puede llegar a generar y es esta facultad la que permite “viajar” hacia sitios desconocidos, porque el futuro del arte pasa por una renovación de aquellos valores que se consideraban como intocables. Picasso se coloca en el escenario de Breton porque rompe con las cosas sensibles, porque él logra pasar aquellos límites que conducen hacia un “continent futur” (Rubin, 1968: 124).

1 Cabe precisar el carácter equivoco de la relación entre Picasso y el surrealismo. En el catálogo *Dada, Surrealism and their Heritage* William S. Rubin subraya la lejanía entre el pintor malagueño y el movimiento en cuestión, manifestada por los diferentes resultados que el uso de las técnicas surrealista daban si empleadas por Picasso. El autor, a lo límite, admite como surrealistas solo aquellas imágenes vinculadas con la “*Minotauromachie*” o representativas de unas metamorfosis fantásticas, o sea que simbolizan una naturaleza, por así decir, abstracta (Rubin 1968 :124).



Fig. 3. Picasso: *Reclining nude*, 1932 [Fuente: Centre Pompidou. París].

Además, en este breve texto queda espacio para replicar a las varias críticas que ponen en peligro el sitio que el artista puede llegar a ocupar en el movimiento surrealista. Contestando a las acusaciones que niegan la posibilidad de que una pintura de tipo surrealista pueda definirse, el autor declara aquí que no hay que razonar por etiquetas cuando un artista como Picasso es capaz de llevar el espíritu a un nivel supremo. Parece un acto forzado, por parte de Breton, lo de tratar de incluir a Picasso en el surrealismo casi a toda costa. Unas cuantas palabras después, el autor habla de una línea moral, algo definible para el movimiento solo a condición de que se pase por el camino trazado por el artista: “Le surréalisme, s’il tient à s’assigner une ligne morale de conduite, n’a qu’à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore; [...] Je m’opposerai toujours à ce qu’une étiquette, prête à l’activité de l’homme dont nous persistons le plus à attendre un caractère absurdement restrictif” (Breton, 1925: 30). Aunque se trate de la etiqueta del “surrealismo”, especifica Breton en una nota, no habrá ningún malentendido siempre y cuando se trate de Picasso. Queda claro que con este texto el autor pretende consagrar a Picasso como pintor surrealista y, pese a las objeciones, es probable que la

importancia del artista, junto con la revolución pictórica y artística en general que lleva a cabo por sí mismo, sean el motivo principal de este propósito.

En los demás artículos que dedica a la pintura no hay, al mismo tiempo, más espacio para él, su atención se dirige ya a De Chirico, Braque, Max Ernst y Man Ray, pero con este primer texto Breton sella la presencia del pintor en el movimiento surrealista dejándolo pasar casi como un precursor, como alguien cuyo arte se hace hueco en todos los lugares porque se trata de un indiscutible genio. Así pues, la revolución pictórica propuesta por Breton tiene que dejar atrás cualquier tipo de imitación y la obra de Picasso, que no acompaña únicamente las palabras del autor y que se presenta a lo largo de todos los números de la revista, se escapa a cualquier compromiso porque deja de interesarse por los valores plásticos ya asumidos y reconocibles.

Breton, en su idea de pintura surrealista y, quizás para que la figura del artista en cuestión aparezca bien definida en el movimiento, habla también de Dios. Su Dios no es el mismo Dios de Bataille, pero queda bastante claro que la religión es aquí una medida que no puede ser más aceptada. En fin, a Breton le preocupa la imagen de Dios. La cuestión no es dejar dicha imagen en la incertidumbre, sino más bien asociarla a algo que se encuentra absolutamente fuera de cualquier comparación posible: “On décrit un porc et c’est tout. Dieu, qu’on ne décrit pas, est un porc” (Breton, 1926 : 31). Quizás sea bastante improbable imaginar a Dios como un cerdo, pero en esta afirmación se desvela todo el principio surrealista, un principio que acerca imaginarios que solo dejan espacio a una cierta improbabilidad a la hora de visualizar lo que proponen. Este tipo de fenómeno es lo que desencadena tanto la fantasía como aquel aspecto narrativo ya citado. En el número doble 9-10 de 1927, al hablar de la fotografía de Man Ray, Breton afirma que es necesario establecer nuevas relaciones entre los seres y las imágenes, sobre todo favorecer la relación entre las imágenes mismas para los espectadores, dejen atrás todo lo que ya conocen (1927: 39). ¿Es esta entonces la revolución propuesta por Breton y por los pintores condirecidos como surrealistas? La intención no es caer en equívocos debidos a cuestiones de “etiquetas”, tal y como el mismo Breton dijo, pero el autor aporta nombres y nombres de artistas, escogiéndolos para que sirvan de ejemplo a su manifiesto surrealista. Picasso existe en este movimiento porque Breton habla de él, porque la revista en cuestión propone muchas obras del artista que invaden varios números sin hablar detalladamente de una revolución artística llevada a cabo por el mismo pintor. ¿Entonces quién es el Picasso visto a través de los ojos de Breton?

De los números tomados en examen aquí, es evidentemente el número 4 de 1925 el que se refiere directamente a Picasso y a su obra. María García Vergara, en su libro *Georges Bataille y la parte del arte*, sugiere que Breton habla del artista para demostrar que sí existe una pintura surrealista y que Picasso la pone de manifiesto a través de su obra:

Lo explicó muy bien en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*, cuando decidió hacerse cargo de la revista, o usurpársela más bien a Pierre Naville, su primer director, porque este, según confesó, no veía pintura surrealista por ninguna parte. “Nadie ignora que no hay pintura su-

rrealista [había tenido el coraje de escribir Naville en una breve nota del número anterior] ni los trazos de lápiz librados al azar de los gestos, ni la imagen que dibujan las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas pueden llamarse pintura». Naville solo veía en eso pobres «espectáculos». En el número siguiente, Breton se encargó de explicarle claramente «por qué tomaba la dirección de la revista» en sus manos (García Vergara, 2013: 243).

Hoy en día parece imposible que la pintura surrealista no pueda existir, pero ¿pensar en dicho movimiento desde un punto de vista artístico, es pensar en la obra de Picasso? No hay un análisis de la obra picassiana en concreto; Breton, para desmentir las críticas, no enfoca su atención en la composición pictórica o en la fuga de los planos y del espacio donde esta se desarrolla, ni siquiera en cómo el cuerpo está representado. Lo que más bien le interesa es subrayar la importancia y el impacto de la revolución surrealista, revolución que lo ve en primera línea y que incluye la pintura como un medio, entre otros, para alcanzar una alteridad que tiene que dejar de ser real, porque pasa a ser surreal. Pero, desde luego, no existe un único Picasso, su obra es tan extensa que es imposible definir exactamente lo que es y lo que no es Picasso, a cuál movimiento pertenece y a cuál no. No cabe la menor duda de que es el genio del siglo XX y quizás sea esta la razón por la que Breton quiso que fuera parte de su revolución, no importa a qué precio, no importa cómo. *La Révolution Surréaliste* no es una revista cuyo interés es únicamente el arte, pero el movimiento en sí necesita el arte para poder manifestarse plenamente, aun más a través de la pintura. Quizás es con estos presupuestos que Breton se sirve de la figura de Picasso, para afirmar su movimiento y vincularlo así a alguien indiscutiblemente revolucionario ya en aquella época.

A partir de este primer análisis sobre la relación entre Breton y el arte de Picasso, se pretendeo ahora analizar la postura de Georges Bataille respecto a la del artista; más allá de la polémica que involucra a los dos intelectuales, la revista *Documents* será el escenario donde dicha postura se definirá, contaminada por aquel materialismo batailliano que tomará distancia desde el “espíritu” tan nombrado en la *Révolution surréaliste*.

Consideraciones a partir de *Documents*

La revista *Documents*, dirigida por Georges Bataille en el bienio 1929-1930, aparentemente es aquella respuesta que Bataille da a Breton en la polémica que efectivamente los ve protagonistas. Sin lugar a duda se puede definir como la presentación del mismo Bataille en el panorama intelectual francés. Tal y como pasa por *La Révolution Surréaliste*, los contenidos aquí no abarcan solo el arte, pero a la hora de tratar de la pintura, Picasso es el protagonista. No hay, en este caso, un manifiesto como referencia, menos aún un propósito particular que alcanzar, como el mismo título sugiere, la idea es “documentar”.

El número 3 de 1930 está enteramente dedicado a Picasso, pero más allá de este número en particular, la obra del pintor destaca a lo largo de todos los números, tal y

como pasa en *La Révolution Surréaliste*, sin necesariamente estar acompañada por algún texto en especial. En el nombrado número homenaje, varios intelectuales le dedican un artículo, pero cada uno de ellos, teniendo en cuenta la diversidad que les caracteriza, refleja una única voz: la de Bataille. Carl Einstein, Henri-Charles Puech, Georges Monnet, Marcel Mauss entre otros, ayudan a sellar este número especial; al mismo tiempo, no pretenden “utilizar” la imagen del artista para el propósito de la revista. Aquí no hay un manifiesto, no existe una idea común: Picasso es ahora portador de una revolución artística que promete libertad, pero, de hecho, nunca se trata solo de arte.

El arte de Picasso entra en *Documents* a través de una verdadera reflexión sobre el primitivismo. Carl Einstein es aquel que ayuda a comprender el acercamiento de este fenómeno al arte. El planteamiento de esta revista pretende abarcar también la etnografía, con el objetivo de incluir unas cuantas consideraciones sobre el hombre y la sociedad, y es a partir de esto que todo se traslada a la pintura. Einstein hace una comparación entre las artes tribales y el primitivismo moderno ya en sus obras antecedentes (*Negerplastik* y *Afrikanische plastik*), de manera que los elementos principales que se encuentran en la revista de nuestro interés son el aspecto ritual y, como consecuencia, todos aquellos acontecimientos que involucran a la comunidad. Estos dos elementos se transfieren a la pintura moderna considerando una pérdida tanto de la colectividad, como del cuerpo representado a través del arte tal y como se acostumbra a percibirlos. Lo único que queda es la ritualidad, y Picasso es el pintor que puede manifestar este carácter generando lo que Einstein define como “alucinación tectónica” (Einstein, 1929: 35)², o sea el evento que crea la experiencia del arte.

Antes de llegar a Bataille, es necesario considerar algún que otro texto en este número de homenaje a Picasso, para poder entender el hilo que todo lo conecta y que llega hasta el planteamiento batailliano. Particularmente, en el artículo “Picasso”, Einstein habla de la realidad, aquí no se propone una fuga de esta, más bien se aclara que el arte permite cuestionar sobre la dialéctica de la naturaleza: “Ses toiles correspondent au contraire à des assassinats de la nature médiate; elles sont par conséquent dénuées de toute allégorie. En général les gens d’esprit ne font rien d’autre que déformer les choses pour affaiblir ce qui est humainement immédiat” (Einstein, 1930: 156). El autor en cuestión habla de una realidad inmediata, con el fin de que esta sea un lugar donde todo es posible; la cuestión es más bien investigar sobre la realidad presente para desnudarla de todas aquellas dinámicas que la proponen como preconcebida. Einstein considera a Picasso como el pintor que justifica aquel principio según el cual el hombre y el universo están creados por el hombre, pero al mismo tiempo su arte logra tener un sentido histórico ahí donde existe una vuelta a la adivinación y a la mitología (Einstein, 1930: 157). Por lo tanto, no hay lugar para la religión y para Dios; si para el padre del

2 En este artículo de 1929 de la revista *Documents*, Einstein se refiere a algunas obras del artista de 1928. El autor las describe así, reconociendo la importancia de las formas respecto a los procesos psicológicos: “Dans ces tableaux, la construction est fondée sur une hallucination tectonique: mais on a seulement retenu les accents statiques, les éléments qui pouvaient s’opposer à la fuite visions. Nous constatons une discipline de l’hallucination: le flot de processus psychologiques est pour ainsi dire rejeté par la digue statique des formes”.

surrealismo todavía existe un Dios que considerar, aunque relacionado con un cerdo, ahora se trata únicamente de cómo el hombre, y en este caso el espectador de la obra, percibe su propia realidad junto con la realidad propuesta por Picasso. La ausencia de Dios es algo que se refleja en las imágenes, particularmente en la forma destinada a la representación del hombre; Georges Didi-Huberman, en su texto *La ressemblance informe*, afirma que la semejanza, efectivamente, tiene la estructura de un tabú, porque vinculada al cristianismo y a la imagen del hombre creado “*ad imagen et similitudinem suam*” (Didi-huberman 1995: 26), o sea a imagen de Dios. *Documents* propone esta falta de imitación, y lo hace deconstruyendo por completo la forma humana: “Or, c’est en revendiquant une telle «ressemblance informe», ressemblance déclassante, coupable et mortifère, que Bataille, dans *Documents*, aura commencé de défaire et de décomposer systématiquement – [...] – toute cette construction mythique: renversant d’abord la hiérarchie du modèle et de la copie, de façon de bouleverser tous les rapports du «haut» et du «bas» [...]” (Didi-Huberman 1995: 28-29).

En efecto, todo el número de la revista dedicado a Picasso plantea como asunto principal la ruina de la representación y es el artista quien propone una nueva realidad hecha con sus propias leyes, una realidad presente en su arte, que necesita a un espectador dispuesto a involucrarse en esta, a hacer experiencia de esta, porque el primitivismo cabe con su sentido comunitario cuando se genera una relación entre quien mira la obra y la obra en sí. Con esta premisa, cabe aclarar que la percepción que quiere rescatar Breton no es la misma que se pretende liberar aquí. Según Georges Monnet, en otro artículo del mismo número, el cubismo es la extensión del impresionismo. Este último pudo empezar una revolución a partir de una recomposición orgánica pretendiendo del espectador el esfuerzo de devolver una significación a la obra, pero el cubismo lo empuja todo más allá, pidiendo al observador una recomposición intelectual: “A la reconstitution organique de l’impressionnisme, le cubisme substitue un processus de reconstruction intellectuelle” (Monnet, 1930: 139). Por cierto, esta visión se conecta con la alucinación tectónica proclamada por Einstein y lo hace justamente por aquella necesidad de recurrir a aquellas ideas que se tienen sobre la pintura, a todo lo que se cree saber sobre esta. En la representación, según Picasso, se reconoce una efectividad: su obra es revolución en la medida en que deja de respetar las leyes de la representación, dejando mucho espacio al espectador tanto en términos de contemplación como en términos críticos.

De una manera muy aguda cabe aquí el discurso sobre las ideas, aquel discurso anti-idealista que Georges Bataille lleva a cabo en *Documents*; es verdad que no hay un manifiesto, pero, indudablemente, las ideas del autor están por todos lados, son las que contaminan a todos los que escriben durante la breve vida de la revista. “Soleil pourri” es el artículo que el autor dedica a Picasso, en el número a este consagrado. Aquí no se habla de pintura, Bataille deja que los demás describan la revolución picassiana. Aquí se habla de lo alto y de lo bajo, aquí el materialismo batailleano, junto con su dualismo, se manifiestan a través de cuentos mitológicos, conectándose a las consideraciones de

Einstein y subvirtiéndolo así todas las categorías. El autor cuenta el culto de Mitra y también la historia de Ícaro, sus ganas de llegar a lo más alto, sin tener en cuenta el poder del sol, un sol que sabe brillar y que sabe también quemar. Más allá de cualquier paralelismo, la cuestión es que la pintura académica, o sea aquella que respeta todo tipo de representación, con especial referencia al hombre y a cómo debería de ser pintado, está aquí simbolizada por el sol. Por lo tanto, el sol podrido, no es solo un artículo dedicado al artista, es la pintura del mismo artista. Porqué es esto lo que al fin y al cabo hace que la obra de Picasso rompa con cualquier tipo de elevación:

Toutefois, il est possible de dire que la peinture académique correspondait à peu près à une élévation d'esprit sans excès. Dans la peinture actuelle au contraire la recherche d'une rupture de l'élévation portée à son comble, et d'un éclat à prétention aveuglante a une part dans l'élaboration, ou dans la décomposition des formes, mais cela n'est sensible, à la rigueur, que dans la peinture de Picasso (Bataille, 1930b : 174).

Se va delineando un cierto debate entre lo material, llevado a cabo por Bataille y lo espiritual, elevado en el seno del surrealismo. Efectivamente, en las consideraciones de Bataille vuelve la cuestión del espíritu; claramente no parece ser la misma que la de Breton, según el cual la pintura de Picasso eleva el espíritu a un nivel supremo. Ahora importa romper con cualquier tipo de elevación. El autor de "Soleil pourri" no quiere demostrar que la pintura del artista puede conducir hacia un viaje más allá de lo real, al revés: la cuestión es poder ver ya un resultado con este único y peculiar tipo de arte, o sea la descomposición de las formas, sin jamás dejar atrás la realidad.

Sin lugar a duda, *Documents* no es una revista dedicada únicamente al arte; no obstante, se suele reconocer el surrealismo como un fenómeno artístico que incluye la pintura, la utiliza para manifestar sus propias "creencias". Pese a estas puntualizaciones, que aparentan más como unas etiquetas, la revolución de Bataille parece subvertir las leyes del arte, proponiendo una alucinación de la que no se puede disfrutar sin haber cambiado la visión intelectual, sin haber cambiado la idea del arte.

En el catálogo de la exposición *Undercover Surrealism*, CFB Miller habla de Picasso teniendo en cuenta las dos diferentes posturas, la de Breton y la de Bataille. El título de la muestra se hace eco del movimiento surrealista, la realidad es que los protagonistas son más bien la revista *Documents* y sus participantes. El magacín en cuestión no nace a partir del surrealismo, tampoco se puede considerar una respuesta a este si se piensa en el hecho de que Bataille nunca fue parte activa del movimiento surrealista. A partir de esta aclaración, Miller define la posición de ambos intelectuales, tomando un punto de vista no completamente inesperado: "Breton poeticized Cubism as a river of light 'high above the Summit of any mountain', an apparition of 'perfect resolution, of ideal resolution'. As such he enlisted Picasso on the side of the surrealist idea of reconciled contradiction. Bataille would rupture this image" (Miller, 2006: 218). Más adelante, citando la definición "Architecture" del diccionario crítico de *Documents*, dice: "[...] - but at the beginning of DOCUMENTS Bataille could claim that 'the disappearance

of academic construction in painting' opened the way 'to the expression (and thus the exaltation) of psychological processes maximally incompatible with social stability'. For Bataille, the visual field was a domain continuous with politics and philosophy; [...]" (Miller, 2006: 218).



Fig. 4. Picasso: *Femme dansant devant une fenêtre*, 1925. © [Fuente: Tate Gallery].

La indefinición de la figura batailleana influencia todos los ámbitos en los que el autor pretende aventurarse. Según él no hay arte sin política, no hay arte sin filosofía, tampoco lo hay sin economía: el arte es *dépense*, o sea pérdida o dispendio improductivo. Se trata de un fenómeno que, razonando en términos económicos, se aleja del ciclo estable de producción y consumición y que, por esta razón, siguiendo la línea de su pensamiento, es prácticamente incompatible con la estabilidad social³. Es bastante peculiar notar cómo, después de *Documents*, Picasso desaparece de los escritos de Bataille; con le *Collège de Sociologie* (1937-1939) el autor pondrá toda la atención sobre lo sagrado, la política y la sociología. Además, volverá a Picasso con un muy breve texto: “Les peintures politique de Picasso” (1945), donde considera el *Guernica* como aquella obra con un sentido político más imponente que el *Dos de Mayo* de Goya. En esta ocasión Bataille no hace otra cosa que confirmar la postura tomada en la época de la revista: Picasso es el pintor más libre porque pudo expresarse de una forma brutal y verdadera. Él, a través de su arte, libera el exceso en todos los sentidos, vaciando el contenido imposible de todas las cosas (Bataille, 1945: 87).

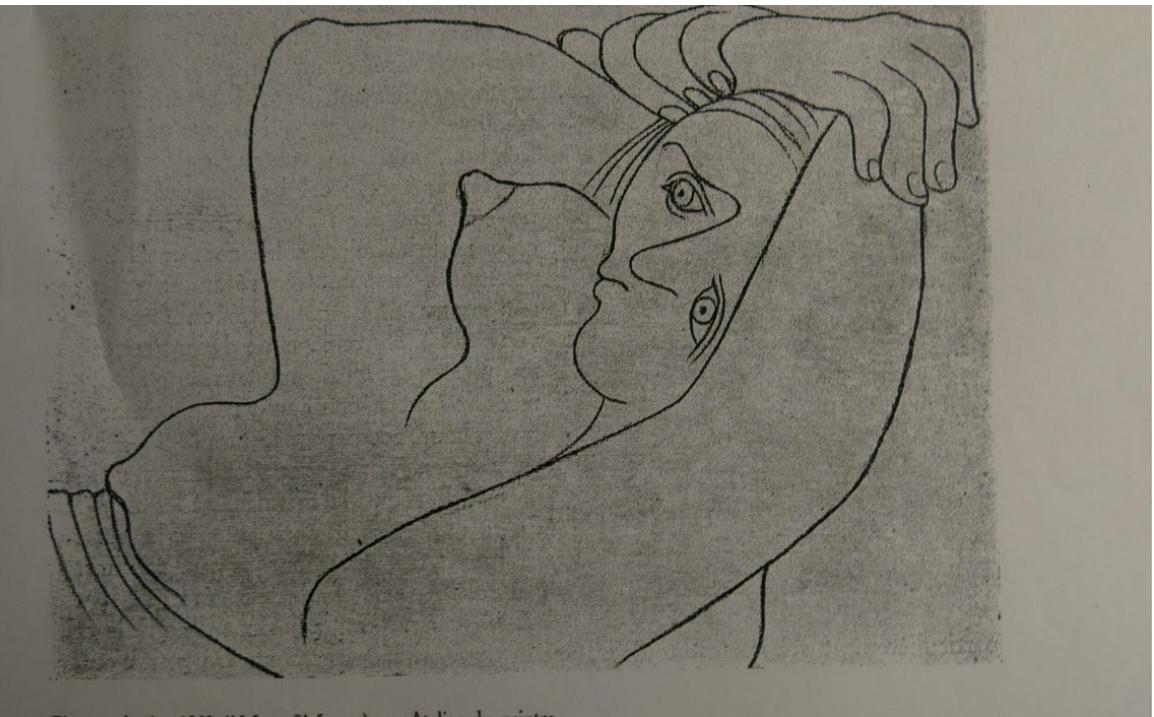


Fig. 5. Picasso: *Dessin*, 1929.

3 Para profundizar en concepto de *dépense* véase: Bataille G. (1970) «La notion de dépense», in Id. *Œuvres Complètes* vol. I, Paris: Gallimard, p. 302-320. En este artículo, editado en 1933 para le revista *La critique sociale*, el autor considera las artes como aquellas actividades sin ninguna finalidad, estas son, efectivamente, manifestaciones de *dépense* improductiva.

Después de haber aclarado las posturas de los dos intelectuales, se profundizará ahora en el concepto de materialismo, concepto que encarna aquella lucha entre lo material, efectivamente, y lo espiritual mencionada antes. Es ahora cuando Picasso se define como verdadero testigo de esta disputa.

¿Materialismo histórico o bajo materialismo?

Queda ahora preguntarse si es posible acercarse a esta diferencia de postura tan evidente a lo que se define como materialismo, exactamente bajo materialismo, y pensamiento antidealista. Para hacer consideraciones en este sentido, es necesario alejarse por un momento de la pintura y de Picasso. Sin profundizar mucho en las teorías de Georges Bataille, de hecho, el espacio de este artículo ni siquiera consentiría mencionarlas todas, se podría empezar con decir que tanto el pensamiento antidealista como el bajo materialismo, que de ese pensamiento deriva, representan a la postura batailleana y son su respuesta al planteamiento de Breton. Las opiniones acerca de la pintura evidencian esta diferencia, pero, a la vez, está la política, está la filosofía, está la sociología, en fin, está el hombre y la relación que este tiene con su entorno. De tal manera que la pintura es un medio que involucra esta relación y la coloca en lo que es la experiencia del arte.

En el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, publicado en diciembre 1929, su autor se vuelve extremadamente crítico hacia Bataille. El tono empleado por parte de Breton desvela un cierto descontento hacia quien se ha demostrado rebelde e incapaz de respetar “las leyes” del movimiento surrealista. Al principio del texto Breton declara:

Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or c’est en vain qu’on chercherait à l’activité surréaliste un autre mobile que l’espoir de détermination de ce point” (Breton, 1929: 1).

El fundamento de estas palabras es el dualismo bataillano, dualismo según el cual las categorías, o mejor aquellos polos considerados como opuestos, no sufren una verdadera contraposición. Se trata, más bien, de una convivencia de ambos términos, cuya correlación da vida al pensamiento de la diferencia. Bataille considera ese planteamiento el fundamento de su visión del mundo: la transgresión existe porque es la regla misma la que permite ser infringida⁴. A través de las palabras de Breton se comprende nada más que la voluntad de determinar el punto exacto dónde los contrarios se unen, aparentemente los dos intelectuales tienen en común abolir la contradicción, pero mientras que Breton propone una síntesis, Bataille sugiere la posibilidad de aceptar dicha

4 Sobre la cuestión del dualismo es significativo el texto de Teresa Pullano (2017) “Georges Bataille as a Thinker of Statedhood: a relational and Materialist Approach”, en *Georges Bataille and Contemporary Thoughts*, W. Stronge eds, London: Bloomsbury, 97-115. La autora se enfoca sobre la cuestión de la polaridad a partir de la diferencia entre el mundo homogéneo y el mundo heterogéneo, destacando así el sentido de la transgresión en cada uno de los dos mundos.

convivencia, aceptarla como algo que es parte de nuestra naturaleza, de la naturaleza del mundo y de los individuos en general.

Es a partir de estas consideraciones que hay que referirse a Hegel. Bataille, con su revista *Documents*, quiere rehabilitar la categoría de lo bajo, quiere rescatarla y mostrarla al lector para que este vea que hay más posibilidades interpretativas que puede considerar: son aquellas que van más allá de las ideas preconcebidas. El materialismo, bajo, justamente, ya forma parte de nuestra vida, de aquella esfera heterogénea⁵ de la que nuestra vista se aleja porque insostenible: la muerte, los deshechos, los sacrificios (no religiosos, según sus teorías). Todo esto es el pensamiento de la diferencia. ¿Por qué Hegel? En la filosofía hegeliana, lo negativo (bajo y heterogéneo en el vocabulario bataillano) es algo subordinado a lo positivo. Bataille supera Hegel y su visión de una sociedad homogénea, teniendo en cuenta una heterogeneidad que pasa a través de la aceptación de la muerte, considerada como la manifestación más grande de lo negativo; es así cómo la moralidad, algo que según Bataille se suele identificar con la religión, se desvanece en la esfera de lo positivo, hecho de forma y de ilusión⁶. El materialismo resulta ser un medio. Si la premisa es abandonar cualquier tipo de categoría, eso vale para cualquier concepto o idea vinculados a una visión limitada únicamente a lo homogéneo. Afirma Didi-Huberman: “[...] la matière occuperait non pas une position dérivée, seconde par rapport à la forme ou è l'idée (modèle platonicien), mais une position autre, radicalement autre, c'est-à-dire irréductible, intraitable, négative et active tout à la fois (Didi-Huberman 1995: 213).

Breton, ya en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, prometía abandonar todo tipo de etiqueta, considerando tanto a Picasso como al surrealismo una valiente excepción (la cuestión de las categorías es un asunto evidentemente escurridizo). En el segundo manifiesto parece caer otra vez en la trampa de las categorías, pero esta vez lo hace insinuando, a lo largo de todo el texto, su postura respecto a la de Bataille, declarando que el surrealismo quiere adherirse al principio del materialismo histórico:

Nous entendons bien aussi nous mettre en position de départ telle que pour nous la philosophie soit surclassée. C'est le sort, je pense, de tous ceux pour qui la réalité n'a pas seulement une importance théorique mais encore est une question de vie ou de mort d'en appeler passionnément, [...], à cette réalité: la nôtre de donner comme nous la donnons, totalement, sans réserves, notre adhésion au principe du matérialisme historique, [...] (Breton, 1929: 6)⁷.

5 Para profundizar en el concepto de heterología véase: Bataille G. (2011), “Définition de l'hétérologie”, en *Cahiers Bataille numéro premier* (pp 229-236). Paris: éditions les cahiers.

6 En el texto de Mario Perniola (1998), *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, se explica muy claramente la relación entre la filosofía Hegeliana y el pensamiento bataillano, con particular referencia a la esfera de lo positivo relacionada con la esfera de lo negativo.

7 La referencia al materialismo histórico según Carl Marx desvela el interés del autor hacia los aspectos políticos y sociológicos que ayudan a definir el contexto de la revista en cuestión. La importancia dada a los bienes materiales, como bienes fundamentales para las posibles transformaciones en una sociedad dada, es otro punto, aquel que fundamenta la cuestión relacionada al materialismo, generando distancia entre Breton y Bataille. Los aspectos económicos profundizados por Bataille, no solo consideran los bienes materiales, sino también el valor de uso que estos

¿El materialismo según Breton es entonces la realidad y superarla es el objetivo del movimiento surrealista? Es solo hacia el final del manifiesto que el autor en cuestión se dirige directamente a Bataille y a la revista *Documents*, afirmando que Bataille solo trata de definir un materialismo anti-dialéctico bajo la influencia de las teorías freudianas. Según Breton, el pensamiento bataillano se fundamenta sobre una constante paradoja: la imposibilidad efectiva de escapar constantemente a cualquier definición y categoría. Estas son sus palabras: “Je m’amuse d’ailleurs à penser qu’on ne peut sortir du surréalisme sans le tomber sur M. Bataille, tant il est vrai que le dégoût de la rigueur ne sait se traduire que par une soumission nouvelle à la rigueur” (Breton, 1929: 16). Más adelante: “Le cas de M. Bataille présente ceci de paradoxal et pour lui de gênant que sa phobie de l’«idée», à partir du moment où il entreprend de la communiquer, ne peut prendre qu’un tour idéologique” (Breton, 1929: 16).

Es con “Le bas matérialisme et la gnose”, el artículo del primer número de *Documents* de 1930, que hay una respuesta a las “acusaciones” que Breton mueve hacia Bataille, pero la peculiaridad está en el hecho de que Bataille no lo menciona en ningún momento, solo explica sus teorías, tratando de darle coherencia en todos los números de la revista. En este texto queda claro que el materialismo no puede ser una idea. La gnosis (fundamento del gnosticismo, doctrina desarrollada en la edad helenística-romana junto con el cristianismo antiguo) sirve para alcanzar un carácter originario, aquel que tiene vida en el mundo de la oscuridad y que se opone al mundo de la luz. En la oscuridad reinan las figuras monstruosas, porque es ahí donde Bataille quiere llegar: al debate entre forma y materia. El autor lo traslada todo a la forma humana, viendo así en los monstruos este aspecto heterogéneo que se suele apartar de la vista. Así pues, a partir de esto, compara la gnosis con el materialismo actual, tratando de explicar que en el antiidealismo está la clave: “La matière base est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations” (Bataille, 1930a: 7). Más adelante, el autor propone un punto de vista que involucra a las artes plásticas de su época, refiriéndose a una forma que deja de seguir la idea de forma convencional, la forma tradicional: “Or, aujourd’hui, [...], les figurations plastiques sont l’expression d’un matérialisme intransigeant, d’un recours à tout ce qui compromet les pouvoirs établis en matière de forme, ridiculisant les entités traditionnelles, rivalisant naïvement avec des épouvantails frappant de stupeur” (Bataille, 1930a: 8). Este texto es antecedente al artículo dedicado a Picasso en el número que le homenajea, pero el comentario sobre las figuraciones plásticas parece estar conectado con aquella “ruptura con la elevación” y con la “descomposición de las formas” que Bataille distingue en el arte picassiano.

La diferencia de postura es evidente. Breton no excluye nunca la posibilidad de referirse a alguna etiqueta por si fuera necesario; se trate de una excepción o se trate de contestar a polémicas y críticas; el discurso que lleva a cabo parece ser útil para sellar

tienen (recordando *El capital*). No se puede separar la utilidad del objeto de su soporte material y esta, la utilidad, se realiza consumiendo el objeto mismo. Es a partir de estas consideraciones que Bataille define el principio de *dépense*.

el movimiento surrealista y darle integridad, darle seguridad, tratando de que nada pueda escaparse a un peculiar perímetro que sus manifiestos parecen trazar. Este, al fin y al cabo, solo habla de una síntesis de opuestos, no llega a tratar de aquel negativo que Bataille quiere rescatar, sin la intención de hacer de este una categoría, más bien para que lo negativo se manifieste en toda su naturaleza. Breton se refiere al materialismo únicamente en términos filosóficos, no hay una voluntad de profundizar en él con fines prácticos respecto al movimiento al cual él declara pertenecer; habla de la realidad, de entregarse a esta de forma total, quizás hasta pasar aquellos límites que permiten al surrealismo expresarse.

Aparentemente Bataille, tal y como dice su “rival”, parece caer en una continua paradoja, la que impide efectivamente dejar de hablar tanto por categorías como por etiquetas. No cabe duda de que el pensamiento de cada uno de los autores genera, de por sí, una ideología, un pensamiento definido y reconducible así a cada uno de ellos. Sin embargo, no existe un verdadero rigor a la hora de “someterse” al pensamiento bataillano: el mismo Bataille trata de contaminar varios ámbitos, sin cerrarse en categorías como el arte, la etnografía y la sociología. El estudio del hombre, junto con su entorno y través de sus percepciones, es todo lo que permite encontrar una efectividad en las evaluaciones que se hacen sobre el arte. La realidad y la totalidad de esta, mencionadas por Breton, parecen quedarse en un plano exclusivamente teórico, quizás dudoso tal y como afirman Noelia Denis Dunan y José Taurel Xifra en el artículo “Bajo materialismo y surrealismo. El debate Bataille-Breton”:

El bajo materialismo y la gnosis», publicado en el número 8 (1930, número 1, año II) consistió en una respuesta pensada y severa contra el Segundo manifiesto del surrealismo aparecido poco tiempo antes. Aquí arremete (nuevamente) contra lo que se proponía como una reconciliación dialéctica de los opuestos, porque continuaba con la búsqueda de una síntesis para la falsa disputa entre idealismo y materialismo, pues lo que se lograba era hacerlos trepar en una dudosa jerarquía filosófica (2015: 185).

Dirigiendo la mirada más allá de la polémica en la que se ven involucrados, se puede decir con certeza que Bataille coloca “su” materialismo en las artes plásticas de su tiempo, trasladándolo todo al discurso sobre la forma, aquella forma monstruosa de la gnosis, para que el lector pueda ver una real manifestación de lo que es el bajo materialismo en una obra de arte.

Conclusiones

A través de los textos tomados en examen, no hay un análisis de una pintura de Picasso por parte de Breton y de Bataille, aunque con su obra el artista llena ambas revistas, *La Révolution surréaliste* y *Documents*. Lo primero que se puede decir es que un artista como Picasso se revela necesario en los ámbitos intelectuales vanguardistas y también en aquellos ámbitos que pretenden no seguir ningún manifiesto e ir a contracorriente,

demostrando rebeldía y transgresión. Su genio, su revolución, su manera de acercarse al arte son quizás aquellos fundamentos que permitieron el desarrollo de todo el arte contemporáneo que hoy en día se conoce y se percibe más cercano desde un punto de vista histórico. ¿Dónde está la revolución de Pablo Picasso? Está en sus ideas, mejor dicho: en sus anti-ideas. El artista cambia su pensamiento y de ahí lo expresa en todo en el lienzo. Una indiscutible perturbación de la representación de las formas, sobre todo las humanas, es el único fundamento en común que tienen los dos intelectuales protagonistas de este artículo. A partir de esto, y sorprendentemente, a través de los ojos de cada uno, se define la figura de un artista que para Breton es surreal y para Bataille no es nada más que más real que lo real.

Presenciamos a una verdadera revolución estética y la cosa más peculiar es que Picasso es capaz de llevar a cabo la revolución de cada uno de estos dos intelectuales, quizás involuntariamente y sin jamás comprometerse firmemente con ningún movimiento artístico en especial. Aunque pueda parecer que Breton, de una manera quizás forzada, quiera a toda costa a Picasso en su movimiento, esta no es la cuestión; el autor de los manifiestos surrealistas es una figura indiscutiblemente importante en el ámbito de las primeras décadas del novecientos y esto es lo que importa subrayar. El Picasso surrealista es un artista que se presenta por la influencia psíquica que su obra llega a tener: influencia hacia quien mira su obra y, sobre todo, desde un punto de vista perceptivo. Las obras que acompañan las palabras de Breton en el artículo sobre el surrealismo y la pintura de 1925 son *Arlequin* (1934) (Fig. 1), *Étudiant* (1913) y *Écolier* (1920) (Fig. 2). Aquí no se menciona una forma corporal prácticamente destruida; la descomposición de las formas ya es un hecho y lo que importa es hasta dónde estas obras pueden arrastrar el espectador, lo más lejos posible, probablemente hacia un sitio desconocido, porque es el futuro. No queda claro si aquel materialismo histórico del *Segundo Manifiesto Surrealista* puede pertenecer a la obra de Picasso, pero es evidente el hecho de que Breton da vida a una especie de mitología picassiana: el artista se encuentra en un sitio otro, más arriba de cualquier fenómeno estético y, quizás, la responsabilidad a la que el escritor se refería es la misma que hoy en día el artista deja como inmenso patrimonio a todo el arte contemporáneo. El arlequín toca una música que ayuda a alejarnos de la realidad, para alcanzar una nueva realidad, la del surrealismo. Breton logra insertar al artista en esta narración haciéndolo protagonista, aunque sea en unas pocas páginas. Este es el Picasso que no necesita más ámbito que el arte mismo para poder llevar a cabo cualquier tipo de revolución.

El Picasso de Bataille es completamente otra cosa. No queda del todo claro si el número de la revista *Documents* a él dedicado nace siempre en respuesta a los pocos argumentos que, según el autor de “Le Soleil pourri”, Breton sostiene, argumentos considerados como demasiados idealistas. Aquí, Bataille no dedica más espacio que Breton a Picasso. Las obras que acompañan su texto son: *Femmes dansant devant une fenêtre* (1925) (Fig. 4) y un *Dessin* (1929) (Fig. 5). El artista en cuestión se rige en un entorno hecho de primitivismo, efectivamente lejano de su acepción surrealista, un escenario que mira a

la colectividad, a la ritualidad. Este es un viaje que, a partir de una revolución artística, pretende llegar al lector para demostrarle que el hombre en las representaciones ya no es el hombre que era antes y, por esta razón, no se puede dar un paso atrás porque la irrupción picassiana no lo consentiría. Bataille deja que los demás escritores se ocupen de analizar las condiciones espaciales alteradas por el artista; en un número entero hay espacio para todo tipo de evaluaciones. Ahora y a través de sus ojos, solo se logran ver aquellos monstruos que el bajo materialismo pone al descubierto. Se lucha en contra de aquella elevación del espíritu proclamada por Breton, para, en fin, poder ver casi a través de las mismas obras, un resultado diferente. El Picasso de Bataille libera las formas, y lo hace liberando al hombre mismo; de hecho, se trata de un verdadero rito, de algo que llega casi a ser sagrado en una manera que deja de ser moral, que no solo deja de respetar cualquier tipo de ley: deja, definitivamente, de tener una regla.

No se puede ignorar la importancia de las palabras de Breton cuando hablaba de la “responsabilidad” de Picasso; lo que sí se puede añadir es que con *Documents* dicha responsabilidad se hace evidente, encuentra un terreno que contaminar, un sitio donde expresarse sin preocuparse de ningún manifiesto. Aquellos brazos levantados de la mujer delante la ventana, son los brazos de quien está libre de la idea de cómo una forma tiene que ser o, quizás peor, de cómo una forma debería de aparentar. Que se trate de una visión o de la otra, no cabe duda de que la figura de Picasso reina en el arte contemporáneo, sin dejar nunca de ser una de las revoluciones artísticas más importante de la historia del arte.

Bibliografía

- Bataille, G. (1930a). Le bas matérialisme et la gnose. *Documents* (1), 1-8. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>
- Bataille, G. (1930b). Soleil pourri. *Documents* (3), 173-174. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>
- Bataille, G. (1945). Les peintures politiques de Picasso. *Actualité* (87). También en *Œuvres complètes* (1988), Tome XI, Paris: Gallimard.
- Bataille G. (1970). La notion de dépense. *Œuvres Complètes* vol. I (pp. 302-320). Paris: Gallimard.
- Bataille G. (2011), Définition de l'hétérologie. *Cahiers Bataille numéro premier*. Paris: éditions les cahiers, 229-236.
- Breton, A. (1925). Le surréalisme et la Peinture. *La Révolution surréaliste* (4), 26-30. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845096g/f28.image>
- Breton, A. (1926). Le surréalisme et la Peinture. *La Révolution surréaliste* (6), 30-32. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451087/f31.image>

- Breton, A. (1927). Le surréalisme et la Peinture. *La Révolution surréaliste* (9-10), 36-43. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845141v/f40.image>
- Breton, A. (1929). Seconde manifeste du surréalisme. *La Révolution surréaliste* (12), 1-17. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f7.image>
- Didi-Huberman G. (1995). *La ressemblance informe. Ou le gai savoir visual selon Georges Bataille*. Paris: Macula.
- Dunan, N. D. y Taurel, J. (2015). Bajo materialismo y surrealismo. El debate Bataille-Breton. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (223), 171-190.
- Einstein, C. (1929). Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928. *Documents* 1, 35-38. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f>
- Einstein, C. (1930). Picasso. *Documents* (3), 155-157. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>
- García Vergara, M. (2013). *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- Miller, CFB (2006). Pablo Picasso. En Ades, Down y Baker, Simon (eds.). *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents* (pp. 214-221). London: The MIT Press.
- Monnet, G. (1930). Picasso et le cubisme. *Documents* (3), 139-140. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>
- Perniola, M. (1998). *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*. Verona: Ombre corte edizioni.
- Pullano T. (2017). Georges Bataille as a Thicker of Statehood: a Relational and Materialist Approach. En W. Stronge (eds.). *Georges Bataille and Contemporary Thoughts* (pp. 97-115). London: Bloomsbury.
- Rosenblum R. (septiembre de 1966). Picasso as Surrealist. *Artforum*, 21-25.
- Rubin W. S. (1968). *Dada, Surrealism and their Heritage*. New York: The Museum of the Modern Art.

González Moreno y la Mediterraneidad en la Archicofradía de la Sangre de Murcia

González Moreno and the Mediterranean in the Archconfraternity of the Blood of Murcia

ANTONIO ZAMBUDIO MORENO  0000-0002-8936-5828

azambudio@hotmail.com
UNED, Cartagena, España.

Recibido: 17 de mayo de 2022 · Revisado: 6 de diciembre de 2022 · Aceptado: 12 de diciembre de 2022

Resumen

Tras la Guerra Civil y ante necesidad de recuperar el patrimonio religioso perdido, surgen en Murcia varios escultores que optan por un lenguaje novedoso dentro de lo que una expresión tan tradicionalista como la imaginería puede permitir, destacando la figura de Juan González Moreno y sus obras para las cofradías de Semana Santa. En este artículo exponemos dos de sus grandes creaciones de la década de los cincuenta, punto culminante de su carrera, para la antigua Archicofradía de la Sangre de Murcia, teniendo presente las distintas fuentes bibliográficas sobre este particular, así como la documentación encontrada en el archivo de la Archicofradía para un efectivo análisis de la inserción de un dialéctica que, a sus cualidades insertas en el clasicismo, aporta grandes dosis de modernidad.

Palabras clave: Mediterraneidad; escultura religiosa; clasicismo; modernidad.

Identificadores: Juan González Moreno; Archicofradía de la Sangre.

Topónimos: Murcia.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

After the Civil War and in the face of the need to recover the lost religious heritage, several sculptors emerged in Murcia who opted for a novel language within what an expression as traditionalist as imagery can allow, highlighting the figure of Juan González Moreno and his works for the brotherhoods of Holy Week. In this article we present two of his great creations from the fifties, the culminating point of his career, for the former Archconfraternity of the Blood of Murcia, bearing in mind the different bibliographic sources on this subject, as well as the documentation found in the archive of the Arch Confraternity for an effective analysis of the insertion of a dialectic that, to its qualities inserted in classicism, contributes large doses of modernity.

Keywords: Mediterraneanity; religious sculpture; classicism; modernity.

Identifiers: Juan González Moreno; Archicofradía de la Sangre.

Place Names: Murcia.

Period: 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ZAMBUDIO MORENO, A. (2022). González Moreno y la Mediterraneidad en la Archicofradía de la Sangre de Murcia. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 223-238.

González Moreno y su comprensión de la escultura.

La escultura religiosa que venía desarrollándose en la ciudad de Murcia antes de la Guerra Civil de 1936-1939, se expresaba, en gran medida, mediante un lenguaje inserto en los postulados dieciochescos impuestos por el gran artista murciano Francisco Salzillo Alcaraz, una de las cimas del siglo XVIII en nuestro país (Ramallo, 2007: 18). Salvo excepciones como las aportaciones de los artistas valencianos Damián Pastor y Juliá (1830-1904), Venancio Marco Roig (1871-1936) y Juan Dorado Brisa (1874-1907), que respondían a los gustos de cierta burguesía ilustrada (Zambudio, 2020: 71), los imagineros locales desarrollaron su quehacer por la senda de la comodidad, sin arriesgar lo más mínimo en sus expresiones plásticas, pues la sombra de Salzillo era alargada y quizá su enorme influencia limitaba su capacidad creativa.

La aportación del escultor murciano Juan González Moreno (1908-1996) supone la introducción de ciertos tipos y un modo de hacer imaginería que, junto a otros creadores como José Planes Peñalver (1891-1974) y los valencianos Mariano Benlliure Gil (1862-1947) y José Capuz Mamano (1884-1964), se apartan de los preceptos salzillescos de raigambre local en el desarrollo de un arte que tiende hacia una exuberante interpretación de la escultura religiosa, especialmente de índole procesional, basada en una mística y expresiva lectura del Evangelio de raíz muy personal.

La catástrofe de la contienda civil fue lo que pudo cambiar su vida y trayectoria, pues motivó que regresara a Murcia durante el conflicto a fin de colaborar en la protección del tesoro artístico, convirtiéndose en la mano derecha de Pedro Sánchez Picazo (1863-1952) en esa impagable labor. Al finalizar la guerra, González Moreno permanece en la ciudad de por vida para dejar casi todo su legado en la Región, aportando su testamento en forma de imágenes rotundas, de grandes volúmenes, que plasman un universo creativo basado en los valores intrínsecos al clasicismo, pero, en varios aspectos, insertos en la modernidad, siguiendo siempre el modelo tomado del natural, tal y como ha quedado demostrado con el estudio del material fotográfico existente en su taller (Piñera, 2019: 136).

Tal vez, Juan González Moreno, por imperiosa necesidad económica tras la Guerra Civil y el deseo de los comitentes, se ve inmerso en cierto seguidismo de índole salzillesco, pero, poco a poco, gracias a su arrolladora personalidad, va a llevar a cabo su propia aportación a la historia del arte regional, emprendiendo un camino distinto, una expresión plástica con guiños constantes a un incipiente clasicismo formal que manifiesta, como no, en la escultura religiosa. Porque aún dominando otros materiales y formas de expresión, su talento se desarrolla, por libre elección, dentro de la temática sacra plasmada en la madera policromada, medio artístico tan sumamente arraigado en la Región de Murcia.

Evidentemente, la influencia de Francisco Salzillo Alcaraz es ineludible para un escultor murciano que elabora efigies inscritas en el ámbito religioso. El visionado cons-

tante de la obra del maestro dieciochesco es un punto de partida, un espacio desde el que Juan González Moreno inició su devenir creativo en base a ciertos preceptos estéticos insertos en un marcado sentido naturalista, tal y como especificó el profesor Hernández Albaladejo al parangonar el Cristo de la Virgen de las Angustias de San Bartolomé, obra del maestro dieciochesco, con el del Santo Entierro que realizara el propio Juan González Moreno para la Cofradía Marraja de Cartagena (Hernández, 1991: 829).

Así pues, no podía permanecer ajeno a las pautas de la forma amable cultivada en Murcia desde el siglo XVIII y, por ende, a la belleza como fundamentación plástica de su quehacer escultórico. Pero bajo esos preceptos, siendo consciente que existe una evidente cercanía en lo que respecta a impresiones y formas de entender la escultura religiosa en su vertiente metafísica e intelectual respecto a Francisco Salzillo (Fernández, 2016: 80), va configurando un lenguaje ecléctico basado en la rotundidad del volumen y la austeridad, conformando una forma de proceder inserta en la *Mediterraneidad* que abarca todo el arco geográfico y estilístico del Mare Nostrum. De hecho, resultaría un planteamiento simplista circunscribir el estilo del escultor murciano a una única fuente de inspiración, de ahí esa variabilidad explícita y formal de sus imágenes basada en la contención expresiva y el equilibrio compositivo de raigambre clásica, pero con claros guiños a la modernidad.

Por tanto, podemos referir que el artista de la pequeña pedanía de Aljucer, opta por conjugar las figuraciones severas de la escultura religiosa hispana con los modelos de la herencia clásica mediterránea que, partiendo del clasicismo griego y pasando por el magisterio renacentista de sus admiradísimos Donatello y Miguel Ángel Buonarroti, llega hasta la contemporaneidad de Maillol y Clará. Un recorrido temporal en el que configura un arte tendente a la espiritualidad más que al sentimentalismo, en un claro llamamiento al intelecto y la meditación interior.

En González Moreno domina una sensibilidad artística que elude lo anecdótico y superficial, mostrando una configuración plástica basada en la esencialización formal, sin recurrir a elementos perturbadores que distraigan al espectador y lo alejen del verdadero mensaje, de manera que su personalidad queda definida de forma total. Hay una purificación de las formas en la cual la belleza tiene un papel protagonista, pero siempre bajo postulados que manifiestan su plena inserción en la contemporaneidad respondiendo a las vicisitudes de su época. De esta manera, el escultor murciano tiene un objetivo primordial: que su arte sea cercano, atrayente y fácilmente comprensible.

Así pues, González Moreno conforma una escultura inserta, en buen medida, en las posiciones del *Novecentismo* o *Movimiento Mediterraneísta* surgido en Cataluña a inicios del siglo XX, inspirado en las formas del arte clásico y distinguido por la rotundidad helenística de las figuras (Cabañas, 1996: 117), algo que se hace evidente con la observación de la obra del artífice murciano. Y es esa *Mediterraneidad* la que le induce a expresar dicho clasicismo de manera equilibrada y renovada (López, 2014: 23), preocupándose por la forma y los volúmenes, interpretando la modernidad a través de lo que puede

catalogarse como un *retorno al orden* en el que se muestra cierta síntesis de tradición y vanguardia.

Por ello, es un artista hijo de su tiempo que responde a la realidad social de la etapa de posguerra en base a una dialéctica adaptada a los presupuestos estéticos vigentes. Una etapa en la cual los ideólogos culturales y artísticos de Falange, especialmente Eugenio D'Ors, abogaban por un desarrollo del arte religioso como gran baluarte de la esencia auténtica de toda manifestación plástica. De hecho, podemos aseverar que la escultura religiosa adquiere gran trascendencia en España como medio de configuración ideológica social en base a las pautas marcadas por el Nacionalcatolicismo dominante.

Para el crítico y esteta falangista barcelonés, cuya relación con González Moreno fue de total confianza desde que se conocieran en la Navidad del año 1941 con motivo de la muestra del Belén de Salzillo que tuvo lugar en el Palacio Episcopal de Murcia, las manifestaciones artísticas debían sustentarse en una recuperación de los valores imperiales y trascendentes del Siglo de Oro español como forma de proyectar el universalismo, con referencias a las formas insertas en la mediterraneidad (Marzo y Mayayo, 2015: 80). D'Ors creía firmemente que el catolicismo era un medio eficaz para dar forma y ennoblecimiento al arte, pues disponía de una estética que concertaba en sí misma el fervor, el espectáculo y, especialmente, un principio regente que podía conseguir un arte con un objetivo firme que lo alejara tanto de los desvaríos de las vanguardias como del anecdotismo académico (Llorente, 1995: 231).

Por todo lo anterior, es notorio que González Moreno coincidía con los preceptos artísticos y filosóficos promulgados por algunos estetas del régimen en el sentido de conformar una escultura basada en lo auténtico, sin distracciones, aposentada en lo humanístico y, fundamentalmente, en lo espiritual, fomentado en valores clásicos adheridos a la modernidad. Por lo tanto, sus imágenes estaban circunscritas a un lenguaje incrustado en lo trascendental que estimulaba el espíritu y no tanto los sentidos, cuestión esta última que resultaba más epidérmica y no tan profunda (Zambudio, 2019: 774).

Pero esta coincidencia con el ideario estético de D'Ors y de otros afines a la corriente falangista como Enrique Azcoaga, no implica que González Moreno fuera un catalizador de las ideas que el franquismo quería propagar socialmente, pues en ese sentido carecía de toda intencionalidad y no tenía ningún interés en que sus creaciones tuvieran ninguna funcionalidad de ámbito político. Es más, las coincidencias que muestra con D'Ors y Azcoaga, en lo que respecta a la plasmación de ciertos valores en la escultura religiosa, no van en consonancia con lo que el aparato político franquista deseaba, es decir, el retorno a la tradición barroca del Siglo de Oro, el concepto de arte contrarreformista como praxis moral y propagandística.

Por tanto, González Moreno no se somete ni adapta a las necesidades del Estado franquista, sino que es fiel a él mismo y a su modo de entender el arte de la escultura. De hecho, sus obras no buscan la grandilocuencia o severidad de otros artistas, como el caso de Juan de Ávalos, cuyas creaciones muestran un gran esfuerzo en la plasmación

del gigantismo y el realismo, tendiendo a lo colosal, más adaptado a la acción política y militar de la dictadura y *el nuevo poder*, mostrando su plena adhesión al régimen (Ureña, 1981: 83-84). Por el contrario, Juan González Moreno, en su faceta personal, era de pensamiento progresista y republicano, como mostró incluso ya declarada la Guerra Civil, cuando disponía de carnet del Frente Popular y se adscribió a la labor de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico de Murcia, relacionándose con lo más granado de la cultura local de raigambre republicana.

La obra para la Archicofradía de la Sangre, plenitud de su quehacer y estilo.

Visto lo anterior, podemos reseñar que toda la experiencia de su recorrido artístico, la formación que con el paso de los años tras la Guerra Civil va adquiriendo, su querencia por la esencia mediterránea clásica, tiene su punto culminante en la década de los cincuenta, cuando la madurez personal y artística le alcanza. Y es justo ahí cuando la Archicofradía de la Sangre, una vez superadas las circunstancias adversas a las que tuvo que hacer frente tras la contienda, pues gran parte de su patrimonio había desaparecido, cuenta con él para recuperar su antiguo esplendor.

Y es que uno de los proyectos emprendidos por la Junta Directiva del presidente Julián Pardos Zorraquino, que ocupó dicho cargo desde 1948 hasta 1962, fue el de recuperar dos de los *pasos históricos* dentro del desfile colorao: *El Lavatorio* y *Las Hijas de Jerusalén*, destrozados en los sucesos revolucionarios del 24 de julio de 1936. El propósito era, tras nueve largos años de dificultades tras el conflicto civil, volver a dotar a la procesión de Miércoles Santo de la enjundia que había poseído con anterioridad al infausto *verano caliente*, en el que las milicias anarquistas habían procedido a destruir una parte del patrimonio artístico de la ciudad (González, 1999: 204).

Por ello, la Junta Directiva procede a reunirse el día 14 de abril de 1948, aprobando una moción de la presidencia por la cual se crea una comisión para la realización del paso de *El Lavatorio*, abriéndose una cuenta corriente bancaria para recaudar fondos y optando por realizar el pertinente encargo a Juan González Moreno. La Archicofradía celebró el preceptivo Cabildo General Extraordinario en agosto de 1948 para someter a aprobación el proyecto, obteniendo el beneplácito unánime de todos los asistentes en el deseo de recuperar, como hemos referido con anterioridad, la riqueza iconográfica y el discurso escenográfico pasional del añejo cortejo colorao, teniendo en cuenta la nostalgia que despertaba el recuerdo del monumental paso de Juan Dorado Brisa.

Casi al mismo tiempo que tenía lugar el referido Cabildo, González Moreno partía con destino a Italia gracias a una beca del Ministerio de Asunto Exteriores. En el país transalpino podría familiarizarse con los tipos escultóricos de los grandes maestros del Renacimiento, especialmente con los del Quattrocento, gran obsesión del artista desde su juventud. El visionado de las obras de Donatello, Jacopo della Quercia o del propio

Miguel Ángel, supuso una experiencia única para el artista por la cual reforzaría su indudable querencia por los modelos plásticos insertos en el pleno clasicismo, cuestión que se hace notar de modo ostensible en el paso de *El Lavatorio* (Fig. 1).



Fig. 1. Figura 1. Juan González Moreno. *El Lavatorio* (1952). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Carlos Valcárcel Siso].

González Moreno regresa de Italia a principios de abril de 1949 y, poco después, el día 1 de mayo, expone al público el boceto del grupo generando una gran expectación en los círculos intelectuales de la ciudad. El visionado del esbozo en cuestión recibe la aprobación de la crítica, si bien, la composición presentaba alguna variación respecto a la obra definitiva. De hecho, días después, la prensa local incidía en la valoración artística del grupo escultórico, realzando su equilibrio compositivo y la armonía de las formas. A partir de ahí y hasta su definitiva hechura y salida en procesión en la Semana Santa de 1952, se dan distintas circunstancias que ya se habían repetido en diferentes ocasiones a la largo de la historia cuando se llevaba a efecto una obra de tales dimensiones. Hechos consustanciales y que tienen que ver en la inmensa mayoría de ocasiones con dos factores preponderantes: por una lado, el tiempo que el autor emplea para la realización de la obra y su adaptación a los plazos establecidos; y por otro, la cuestión económica, al representar un alto coste la ejecución de hasta trece imágenes.

Al parecer, en lo que se refiere al tiempo empleado por el autor para la conformación del grupo no existió ningún problema, pero sí a la hora de hacer frente al alto precio que alcanzaba el conjunto escultórico, teniendo en cuenta las circunstancias sociales y económicas imperantes. Así, cuando González Moreno tenía casi acabada la obra, el día 10 de noviembre de 1951, la Junta Directiva de la Archicofradía plantea la proposición de ideas y proyectos por parte de los miembros de la misma a fin de poder recaudar las 95.000 pesetas que se debían al artista, pues en ese momento no se disponía de la cantidad adeudada.

La situación a pocos meses vista era complicada, y así vuelve a manifestarse en la reunión mantenida por la Junta Directiva el día 15 de marzo de 1952, en la que se acuerda entregar todo el fondo disponible en caja al artista ante la insistencia de este por cobrar todo lo adeudado antes de entregar el paso. De hecho, se accedió a formalizar una póliza de crédito con las garantías personales de los directivos Julián Pardos Zorraquino, Joaquín García Estañ, Manuel Pérez Montesinos y Francisco Siso Caveró. A decir verdad, Juan González Moreno no era un hombre que se anduviera con demasiadas disquisiciones, por lo que en aquellos días procedió a remitir una carta al presidente Julián Pardos Zorraquino en la que comunicaba que *El Lavatorio* estaba acabado e instaba a la Archicofradía al pago de sus estipendios, incluso procedió a rebajar el donativo que había ofrecido en un principio.

Finalmente, gracias a la gran voluntad y tenacidad de los directivos de la Archicofradía, se concertó con el Banco Hispano Americano la operación crediticia necesaria para abonar al artista la totalidad de la deuda, cuestión que se comunicó en la reunión mantenida por la Junta Directiva el día 29 de marzo de 1952, casi a las puertas de la Semana Santa que comenzaba el día 6 de abril, Domingo de Ramos. Además, se acordó con el artista que el día de la entrega y bendición del paso sería el 8 de abril, Martes Santo, a las 18:00 horas.

El grupo fue muy loado por la prensa especializada local y el público en general, impresionado por la magnitud de un gigantesco conjunto que venía a proporcionar a la ciudad una escena religiosa de características enfáticas a la altura, en este sentido, de las grandes composiciones barrocas de la imaginería española. Pero se alejaba del carácter dieciochesco visto en la monumental escena de *La Cena* elaborada por Francisco Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús en lo que respecta al carácter eminentemente clasicista de las imágenes, aun compartiendo valores estéticos como el principio, *sacralizado* por estas tierras, de belleza formal y búsqueda de la armonía compositiva.

De algún modo, la distribución de las trece esculturas era un reto para el artista dada la gran dificultad que presentaba el grupo al disponer de un espacio muy delimitado. Por ende, la masificación de imágenes podía dar pie a que la composición pudiera resultar algo opresiva o abigarrada. Pero González Moreno, en su lucha contra la limitación espacial, supo hacer valer su ya amplia experiencia en la configuración de grupos pasionarios para elaborar un conjunto de gran dinamismo, plenamente adaptado a la

superficie disponible y estructurado en torno a una forma rectangular, la mesa de los apóstoles, que sirve como elemento vertebrador en la distribución de las imágenes.

Las tallas no caen en la monotonía ni en la reiteración gracias a su dinamismo y la diversidad de actitudes que presentan. Y es que la escena, aún en sus parámetros de equilibrio y mesura, ofrece un clima de agitación ante el hecho evangélico representado en el que Cristo ofrece una lección de humildad a los propios discípulos, encargándose de una tarea que en la Antigüedad quedaba circunscrita a los esclavos, que debían lavar los pies de sus amos antes de las comidas. Por ello, el artista plasma actitudes muy variadas, expresiones diversas y gestos que no quedan orientados únicamente a la figura central, la de Cristo, sino que hay lugar para la comunicación entre los propios apóstoles (Fig. 2).



Fig. 2. Juan González Moreno. *Apóstoles de El Lavatorio* (1952). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fotografía de Adrián Baeza García.

Unos discípulos están de rodillas, otros en pie, unos se giran hacia dentro, otros hacia fuera, en un amplio ramillete de escorzos y modos de expresión corporal que manifiestan gran tensión compositiva. Pero tal vez, el protagonismo del grupo recae en las tallas de Cristo, San Pedro y San Juan, ubicados a un extremo de la mesa. Al Redentor, en pie, González Moreno lo dota de gran dignidad y porte clásico, al modo de las estatuas de la Roma Imperial, o incluso al San Jorge de Donatello (Fig. 3). Con gesto sereno y gran aplomo, dirige su mirada a Pedro, en actitud entregada, admirado por el gesto de

su maestro. Se aprecia en Juan la decisión y pronta predisposición de la juventud, que, sin pensar en demasía, se acomoda para descalzarse de forma solícita.

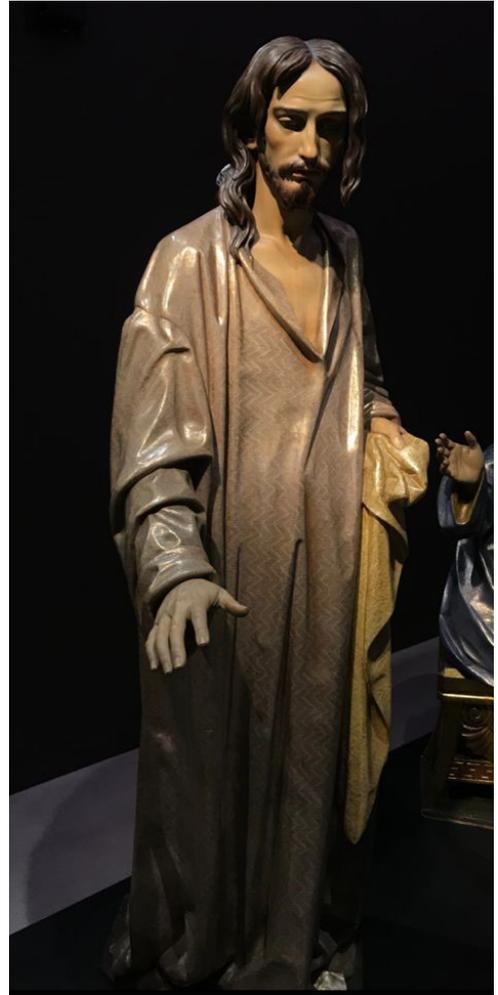


Fig. 3. Juan González Moreno. *Cristo de El Lavatorio* (1952). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fotografía de Adrián Baeza García.

Alrededor de la mesa queda distribuido el grueso de los discípulos, que configurando una manifestación de distintos sentimientos y expresiones, no se apartan de la contención y el equilibrio expresivo, sin alardes declamatorios. Una esencialidad de las formas que se ve reforzada por los severos paños trabajados con una gradación sugestiva de los claroscuros sin recurrir a voluminosos ropajes, con cabellos sumarios insertos en la proyección contemporánea con la que González Moreno dotaba sus efigies, así como una policromía que con las tonalidades empleadas contribuye a dotar de gran sobriedad al conjunto.

Como referíamos, tanto la crítica especializada como el público valoraron la obra muy positivamente dado el impacto causado por su grandeza, valores expresivos y mi-

nucioso acabado, resaltando lo armónico de la composición en base a su acertado equilibrio. De hecho, el artista, transcurridos varios años, refería que *El Lavatorio* era la obra de la que se sentía más satisfecho, teniendo en cuenta que su bagaje ya era más que importante y a esas alturas acababa de realizar grupos de la enjundia del *Descendimiento* para la ciudad de Burgos y *Las Hijas de Jerusalén* para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre. Y será en esta última obra, realizada en 1956, en la que se consagrará en la ciudad de Murcia como el imaginero más afamado de su época.

Nos hallamos ante un escultor ya en plena madurez creativa, con una experiencia artística muy asentada y una formación que había ido configurando con el visionado directo de las grandes obras escultóricas, tanto del pasado como del presente, gracias a sus estancias en Italia y París. Ha ido absorbiendo y aplicando, con el paso del tiempo, los consejos de José Capuz, Bourdelle o Maillol dentro de su universo creativo, haciendo abstracción de los valores de la tradición imaginera española en cuanto al sentido de la composición, el aura que rodea las imágenes, el sentimiento dramático contenido y la trascendencia de la individualidad de cada efigie. Todo ello en buena parte, gracias a su habilidad para plantear unos valores fisiognómicos que ahondaban en la psicología que deseaba expresar en cada una de las imágenes que elaboraba (Belda, 1999: 20).

Como referíamos anteriormente, el proyecto del paso *Las Hijas de Jerusalén* (Fig. 4) volvió a la palestra al tratarse de otro de los objetivos proyectados por la Archicofradía como lo fue *El Lavatorio*, a fin de recuperar la escenografía pasionaria de la procesión antes de la Guerra Civil. Así, el día 24 de abril de 1954, la Junta Directiva acuerda convocar una nueva reunión que tuviera como único punto del día estudiar la propuesta de realizar un nuevo paso de la escena que ya representara Santiago Baglietto en el siglo XIX, y que fue destruido en los sucesos revolucionarios de 1936, imponiéndose esta idea a la de recuperar otro de los pasos desaparecidos: *Jesús en casa de Lázaro*.

Pocos días después, concretamente el 1 de mayo de 1954, vuelve a reunirse la Junta Directiva y pacta pedir proyecto y presupuesto para realizar el nuevo paso. Así, finalmente, en las postrimerías de esa primavera, el día 12 de junio de 1954, se acuerda encargar al escultor Juan González Moreno la realización de *Las Hijas de Jerusalén*, sometiéndola a la aprobación del Cabildo General. De esta manera el proyecto tomaba cuerpo definitivamente y el artista volvía a realizar para Murcia una obra en la plenitud de su carrera, un grupo pasionario que, lamentablemente, sería el último elaborado para la capital.

Como referíamos, la experiencia del artista se plasma en el nuevo *paso de misterio* en el que moldea una concepción muy personal de las esencias neorrenacentistas, introduciendo elementos colindantes con la más absoluta modernidad. En principio, la composición quedaría conformada por un total de cuatro figuras: Cristo caído en tierra, el Cirineo ayudándole a llevar el peso de la Cruz y dos mujeres llorosas ante el martirio de

Jesús. Sin embargo, González Moreno decidió incluir la figura de un niño como elemento que trasladaba la inocencia e ingenuidad al drama de la Pasión bajo un sentimiento espontáneo, que no deja pie a la racionalidad, sino que se manifiesta a través de la pureza de la emoción no contenida y que iba en consonancia con las propias palabras que, según el Evangelio de Lucas, Cristo dirigió a las mujeres de Jerusalén.



Fig. 4. Juan González Moreno. *Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: José Bagó Fuentes].

Y es a partir de la estampa central del grupo formada por Jesús caído en tierra y vuelto hacia el niño sobre la que gravita el resto del conjunto, pues en ella se encuentra el sentido teológico del paso, es decir, un pequeño que, aún en su inocencia, es capaz de ver en la imagen del condenado a muerte al verdadero mesías proclamado por los profetas de Israel. En realidad, no está claro si el niño, al estirar su brazo en dirección al Nazareno, está ofreciendo su ayuda o, por el contrario, la demanda. Pero es más que evidente que se trata de una imagen de gesto receptivo, abierto a la palabra de Jesús, estableciéndose un diálogo que remite a una escena tan trascendente en lo artístico y teológico como la Creación de Adán de la Capilla Sixtina (Fig. 5).



Fig. 5. Juan González Moreno. *Niño de Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Adrián Baeza García].

La escena, según palabras del propio autor, le supuso una gran preocupación, mucho más allá de la que sintió por el paso de *El Lavatorio*, pues González Moreno consideraba que en este último se daban más los condicionantes artísticos que los meramente emocionales. Por el contrario, en *Las Hijas de Jerusalén*, el sentimiento y la tradición tenían un papel más preponderante, y eso para él suponía un cierto hándicap. El nuevo paso era poseedor de un componente emocional propio de la plástica pasionaria hispana, muy arraigado en la piedad popular y en el desfile de Miércoles Santo. Pero a su vez, el artista deseaba ser fiel a él mismo y consideraba que la técnica debía circunscribirse a los nuevos postulados de la escultura figurativa.

Y para conjugar estos dos aspectos, González Moreno incide en el sentimiento dramático prefigurado fundamentalmente en los rostros, especialmente en los de las dos mujeres, de bella apariencia, pero que reflejan un gran dolor a través de sus rasgos fisiológicos (Ramallo, 2008, 44) (Fig. 6). Sin embargo, las actitudes declamatorias quedan al margen, de manera que el equilibrio y la mesura de raigambre clásica está latente en la configuración y carácter de todo el conjunto, como así manifiesta el elegante y sobrio Cirineo (Fig. 7), que, a su vez, expresa cierta sorpresa al dirigir su mirada a Cristo y observar como aquel que va a ser martirizado manifiesta piedad y misericordia por aquellas que lloran por él.



Fig. 6. Juan González Moreno. *Mujer de Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Adrián Baeza García].

Fig. 7. Juan González Moreno. *Cirineo de Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Adrián Baeza García].

Esa dualidad, la contraposición de actitudes pausadas por un lado y gestos que muestran gran emoción y expresividad por otro, es uno de los grandes logros de González Moreno, pues alcanza el equilibrio preciso entre ambos aspectos a fin de conseguir su objetivo ya remarcado con anterioridad, es decir, ser fiel a su propio entendimiento de la escultura y, al mismo tiempo, continuar con la tradición de la emotividad hispana aplicada de manera precisa para mantener el equilibrio compositivo. De este modo se manifestaban los sentimientos precisos en toda obra de raigambre religiosa y pasionaria dejando espacio a la medida, al orden e inclusive a la introspección meditativa más que a la mera emotividad.

Todo ello queda de manifiesto en la figura del Nazareno, de rodillas, girado hacia las mujeres y el niño en un gesto que podía resultar impetuoso, más propio de la pasión barroca, pero que González Moreno sabe plasmar con la contención expresiva propia de su ya dilatado quehacer escultórico. Ello enlaza con un rostro cuya mirada expresa un dolor más moral que físico, incidiendo en la naturaleza divina de Cristo que, a su vez, queda resaltada por la rica estofa de su vestimenta, dorada sabiamente por el artista a fin de incidir en dicha condición; si bien, utiliza un esgrafiado de técnica muy personal, dotando a la superficie escultórica de una calidad evidente y sobre la cual la luz se desliza de manera suave, realzando los matices volumétricos de las formas (Fig. 8).



Fig. 8. Juan González Moreno. *Cristo de Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Adrián Baeza García].

Con estos grandes conjuntos para la Archicofradía de la Sangre, este escultor viene a demostrar que, incluso en un campo tan limitado en cuanto a la inserción de valores artísticos de vanguardia como es el de la imaginería religiosa, fue capaz de contribuir a la modernización de la tradición clásica de la escultura, formando parte de esa tendencia plástica denominada mediterraneidad y que tanta incidencia tuvo en la escultura figurativa del siglo XX. Su estilización de las formas, actitudes serenas, protagonismo del modelado y naturalismo sensible como consecuencia de su observación y estudio de la figura humana y la realidad circundante, hacen de este artista una figura paradigmática dentro del desarrollo artístico del Levante Español.

Bibliografía

- Belda, C. (1999). Juan González Moreno, el nuevo rostro del pasado. En C. Belda Navarro (ed.). *Juan González Moreno, 1908-1996* (pp. 11-20). Murcia: Consejería de Cultura y Educación.
- Cabañas, M. (1996). La Mediterraneidad en el Arte Español del siglo XX. *Hispania*, 192, 115-134.
- Fernández, J.A. (2016). Algunos matices para el estudio de González Moreno. En E. Spiteri Sánchez y Manuel Gómez Llorca (coord.). *San Pedro, 50 aniversario de la refundación de la hermandad* (pp. 78-85). Jumilla: Cofradía Beso de Judas, Excmo. Ayuntamiento de Jumilla
- González, C. (1999). *Guerra Civil en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Hernández, E. y Belda, C. (1991). El arte en la pasionaria cartagenera. Imagen sacra, la retórica de la pasión. En C. Ferrándiz Araujo y Á. García Bravo (eds). *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena*, Tomo II (pp. 737-832). Cartagena: Asamblea Regional de Murcia.
- Llorente, A. (1995). *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- López, J.F. (2014). *González Moreno, el clasicismo renovado*. Cartagena: Real e Ilustre Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno.
- Marzo, J.L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- Piñera, M.D. (2019). Juan González Moreno: modelos y retratos a partir de su legado. *Murgetana* (141), 129-149.
- Ramallo, G. (2007). *Francisco Salzillo*. Madrid: Arco Libros.
- Ramallo, G. (2008). Juan González Moreno, un escultor para temas de la Pasión. En G. Ramallo Asensio (ed.). *González Moreno, recóndito sentimiento* (pp. 36-45). Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deportes.
- Ureña, G. (1981). La escultura franquista espejo del poder. En A. Bonet Correa (ed.). *Arte del franquismo* (pp. 77-112). Madrid: Ediciones Cátedra.

Zambudio, A. (2019). El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno. En *Actas del II Congreso Internacional de Escultura Religiosa (Crevillente, 2018). Summa Studiorum Scvltoricae, In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola* (pp. 765-780). Crevillente (Alicante): Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Zambudio, A. (2020). *La escultura religiosa en Murcia al margen de Francisco Salzillo Alcaraz: desde los orígenes decimonónicos hasta las postrimerías del siglo XX* [tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

El efecto Guggenheim en la creación de redes internacionales de museos

The Guggenheim effect on the creation of international museum networks

LUZ MARÍA GILBERT GONZÁLEZ  0000-0001-5714-6172

lm.gilbertgonzalez@edu.gva.es

Instituto de Educación Secundaria Los Montesinos-Remedios Muñoz.

Recibido: 18 de febrero de 2022 · Revisado: 27 de junio de 2022 · Aceptado: 17 de julio de 2022

Resumen

La creación de nuevas sedes de los museos más importantes del mundo es un claro testimonio de la transformación en la gestión y en la estructura de este tipo de organizaciones dentro del fenómeno de la globalización. En este artículo trataremos de analizar el contexto en el que se ha producido este modelo de museo, sus particularidades, cuáles han sido las razones de su éxito, así como el estudio de diferentes ejemplos. En concreto, la Fundación Guggenheim que se ha convertido en un paradigma en la Historia del museo del siglo XXI con sus respectivas iniciativas repartidas por distintos países con características económicas, territoriales, sociales y culturales muy diversas.

Palabras clave: Política museológica; Cooperación de museos; Análisis de redes.

Identificadores: Fundación Guggenheim.

Topónimos: Europa.

Periodo: 1937-2021.

Abstract

The creation of new headquarters of the most important museums in the world is a clear testimony of the transformation in the management and structure of this type of organization within the phenomenon of globalization. In this article we will try to analyze the context in which this model of museum has been produced, its particularities, what have been the reasons for its success, as well as the study of different examples. Specifically, the Guggenheim Foundation has become a paradigm in the history of 21st century Museums with its respective initiatives spread across different countries with very diverse economic, territorial, social and cultural characteristics.

Keywords: Museum policy; Museum cooperation; Network analysis.

Identifiers: Guggenheim Foundation.

Place Names: Europe.

Period: 1937-2021.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GILBERT GONZÁLEZ, L. M. (2022). El efecto Guggenheim en la creación de redes internacionales de museos. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 239-259.

Introducción: posmodernidad, globalización e hibridación

Las novedades en las infraestructuras del museo a finales del siglo XX no han sido un simple cambio de imagen o de representación simbólica. Verdaderamente, lo que acaeció fue una renovación en profundidad y en toda regla de la propia esencia del museo. A partir de los años setenta la entidad fue cuestionada por su concepción cerrada y conservadora, lo que provocó una enorme crisis de identidad que hizo tambalear sus propios cimientos, y se llegó a poner en tela de juicio su legitimidad como servicio público.

Los museos fueron así transformados por una gran *volonté de modernisation* que, de manera casi paradójica, ocurrió durante el periodo de la posmodernidad. Este hecho fue reconocido, por ejemplo, por estudiosos como Ballé y Poulot, en su obra *Musées en Europe. Une mutation inachevée*, y que se materializó en una expansión y extensión del fenómeno museístico a nivel mundial. Es decir, una vez que se produce la ruptura con el museo moderno es cuando el ente museal inicia su verdadera modernización. En palabras de Choay, “la permanencia del nombre oculta en realidad una transformación rápida que constituye una revolución comparable a la que en el Quattrocento hizo emerger la colección, antecedente del museo” (Choay 1994: 16).

Los años posteriores a esta aclamación significaron el comienzo de lo que se ha conocido como *boom museístico*. Una imparable invasión y diversificación del museo, llevada a cabo por un doble proceso que favoreció la pluralidad de concepciones tipológicas. Por un lado, la creación de museos con nuevas áreas o contenidos y, por otro, la especialización de las entidades a través de una concretización de las temáticas (Ballé, 1996: 308). Toda una hibridación y simbiosis reflejada en una multiplicidad museológica que obligó a definir nuevos parámetros para un concepto de *museo* mucho más híbrido, flexible y abierto.

Dentro de este “nuevo museo” también se produjeron importantes cambios internos en cuanto a sus modelos de gestión y financiación, tomando como referente a Norteamérica. Estas transformaciones fueron una respuesta muy clara al fenómeno de la globalización que, en el caso de estas instituciones, tuvieron que luchar entre dos fuerzas que actuaban de forma diferente: una, la homogeneización global en los modelos de préstamo, de ideas, el uso de las tecnologías y las exposiciones itinerantes, y, dos, se dirigía hacia un tipo de diferenciación en el que se establecía un ambiente cada vez más competitivo y cada vez más internacionalizado que dependía del mercado (Macdonald, 2006: 378).

¿Y qué quiere decir todo esto? Que se produjo una intensificación de las relaciones y los movimientos en el plano inter y transnacional, disminuyendo fronteras y aduanas, pero propiciando más formas de hibridación productiva y comunicativa que en el pasado (García Canclini, 2001: 16). En el caso de los museos consistió en reconvertir sus estructuras organizativas para adaptarlos a los nuevos entornos, introduciendo nuevas

técnicas de índole organizativa y económica. Así estas entidades comenzaron a adoptar muchas funciones de otros entes dedicados al ocio, incluyendo su uso como lugares para eventos, educación, compras y el consumo visual; al mismo tiempo, trataron de diferenciarse de otras entidades culturales, principalmente, de otros museos y centros de cultura, a través de la especialización temática. Ambos procesos reflejaron, según Recnatus, formas de *hibridación institucional* (2006: 386). Un fenómeno que buscaba reinsertar el museo en nuevas condiciones de producción y mercado, con la finalidad de atraer a más visitantes y conseguir una mayor inversión y capital para poder seguir funcionando activamente y dar respuesta a una sociedad global y de masas que demandaba sus servicios.

A partir de esta visión economicista, la globalización definió todas las facetas del museo de manera que cambió de forma radical su organización y su “modo de ser”. Los museos fueron arrastrados por un movimiento de interconexión constante y total desde todos los niveles de la organización. En virtud de esta nueva lógica de contacto, las formas de relacionarse con el territorio donde se asentaron también cambió y el concepto de *escala* resultó modificado, puesto que los límites entre lo global y lo local se alteraron considerablemente.

Aparece así un ambiente predisposto a superar la relación tradicional existente entre identidad, cultura y territorio, dejando aflorar nuevas experiencias que favorecieron un intercambio mucho más rico de información, de comunicación y de recursos, a través de nexos de cooperación entre museos en forma de redes y sistemas. Básicamente se trataba de estructuras organizativas para regular sistemas de transacciones –teniendo en cuenta determinados objetivos– y que aseguraban una mayor estabilidad a sus elementos constitutivos (Gomes Domínguez, 2000: 360-361). Una forma de gestión y de mediación ante intereses y conflictos, y un medio desde el cual sistematizar toda una serie de flujos formales e informales operativos en los museos.

El museo entre territorio, identidad y cultura

La palabra *territorio* –del latín *terra*– remite a cualquier extensión de la superficie terrestre habitada por grupos humanos y delimitada (o delimitable) en diferentes escalas: local, municipal, regional, provincial, nacional o supranacional. Se trata del espacio estructurado, objetivo y valorizado, ya sea instrumentalmente (bajo el aspecto ecológico, económico o geopolítico), y/o culturalmente (bajo el ángulo simbólico-expresivo). Frecuentemente, esta valorización no se reduce a una apreciación meramente subjetiva o contemplativa, sino que adquiere el sentido activo de una intervención sobre el territorio para mejorarlo, transformarlo y enriquecerlo (Giménez, 1996:10-11).

De hecho, las reconfiguraciones geográficas han sido centrales en la transformación económica y cultural contemporánea. La reestructuración de las economías capitalistas –asociada a la reforma del papel del Estado-nación– fue la causa principal de los cambios geográficos. Por un lado, la reorganización del orden económico internacional

modificó la naturaleza y el papel de las urbes, dando lugar a enfrentamientos directos con las corporaciones transnacionales y estimulando la competencia mundial entre ciudades para ganar el favor de las empresas. Y, por otro lado, se produjo una consolidación de los bloques supra-nacionales, tales como la Unión Europea (ahora más fragmentada con el Brexit), y una nueva relevancia de los territorios sub-nacionales, tanto de las regiones como de las localidades.

Concretamente, en el espacio museológico todos estos cambios se manifestaron en una alteración de sus elementos en el sistema macro –a escala mundial/universal– y se impulsaron modificaciones que afectaron al micro-sistema del museo, repercutiendo en el espacio donde de forma permanente se asienta tanto a nivel económico, urbano como social. Pero, además, en él también repercutió los procesos de descentralización y deslocalización del ámbito económico gracias al nacimiento de las llamadas *empresas globales*, que operan como si el mundo o las grandes regiones de este fueran una sola entidad (Stacey, 1998: 222). Un modelo organizativo de expansión que ha pasado a ser imitado por aquellas entidades museológicas con capacidad de apertura hacia las fuerzas del mercado más competitivo. Cada vez aparecen nuevas sedes en grandes ciudades o en sitios lejanos a los habituales intercambios culturales.

La Fundación Salomon Guggenheim inició en 1988 este acercamiento del museo a las grandes *corporations* o multinacionales con la construcción de una red de entidades que se ha ido extendiendo por todo el planeta, aunque con diferencias sustanciales. Siguiendo la lógica de las economías de escala, el crecimiento en el número de sedes aumenta el espacio para exposiciones temporales y para la exhibición de obras antes relegadas a depósitos y almacenes. La centralización del trabajo reduce el coste del personal, también se disminuyen los costos por los préstamos y los seguros de las obras de arte ante desplazamientos, con el consiguiente aumento de la rentabilidad de la organización. La operación es completada con una potente estrategia de comunicación que difunde en el mundo la imagen del museo a través de una arquitectura espectacular o muy particular que se ensalza como su seña de reconocimiento (Ribaldi, 2005: 30).

Con esta ideología, la red bajo el nombre *Guggenheim* se convirtió en el primer modelo museológico de expansión global en abrir una sede en un país extranjero (anteriormente lo hizo la Tate, pero dentro del territorio de Reino Unido). En particular, el Guggenheim-Bilbao ha tenido mucha repercusión en el panorama europeo y marcó un punto de inflexión en la historia de los museos. Fue el primer museo transnacional del país, nacido de un particular consorcio mixto que unió distintas entidades públicas del País Vasco con la fundación privada norteamericana (Fig. 1).



Fig. 1. Vista general de la fachada lateral del Museo Guggenheim de Bilbao. [Fuente: CC BY-3.0-ES 2012/EJ-GV/Irekia-Gobierno Vasco/José M^a Blanco].

La alianza también supuso un salto cuantitativo en la creación de equipamientos dedicados al arte contemporáneo en España, formulando una especie de red o *network* de esta tipología de museos y centros de arte –aunque sin serlo en verdad– por todo el territorio: Centro de Arte José Guerrero de Granada (2000), Artium en Vitoria (2002), Domus Artium en Salamanca (2002), el MARCO de Vigo (2002) y el MUSAC de León, algunos de ellos en forma de planes de regeneración urbana y de fomento del turismo cultural de las ciudades.

La personalidad de este tipo de empresas con afán multinacional se impuso como forma de gestión en otros museos reconocidos mundialmente para mover sus colecciones y dar así mayores beneficios a las instituciones que serían amparadas bajo una misma “marca”. Los grandes museos nacionales de Europa comenzaron en el siglo XXI a crear sus propias redes de expansión, como las iniciativas de los franceses Centro Pompidou y el Museo del Louvre o el Hermitage de San Petersburgo.

No obstante, en todos los casos que después analizaremos, además de intereses por parte de las entidades siempre ha habido un detonante de impulsar dicho territorio, ya sea para reactivarlo o potenciarlo de forma económica, social o cultural; porque como asegura Prats, “cuando abordamos el concepto de red de museos, la consideración de territorio es imprescindible con independencia de su dimensión y ubicación” (2007:

70). Es decir, son dos términos que están ligados, ya que antes de abrir una nueva sede hay un estudio en profundidad del lugar, de su identidad, viabilidad y de sus características territoriales.

Una nueva configuración organizativa: las redes de museos

Los fenómenos de la globalización y la mundialización han llevado a superar los ámbitos nacionales, construyendo otras formas de organización que llegan a sobrepasar los continentes y los lugares físicamente reconocibles, rompiendo los límites fronterizos para conectar, unir y superar distancias en el globo terráqueo. Por ello, cada vez más, los museos operan tanto dentro de su propia red mundial de intercambio de material y colaboración, y fuera de los límites históricamente establecidos de la producción social y cultural. Al hacerlo, desafían y restablecen las relaciones entre la cultura, identidad y nación (Recnatus, 2006: 382).

Esta es la razón por la que los sistemas museológicos nacionales se han visto alterados a través de la modificación de sus estructuras organizativas tradicionales, respondiendo a las reconfiguraciones geográficas producidas en su realidad histórica actual y que dan fe de los últimos cambios producidos en la era globalizada: la pérdida hegemónica del Estado-nación, la exaltación de la identidad local frente a la homogeneización cultural, la explosión de los circuitos internacionales y la búsqueda de formas de identidad supranacionales.

El ejemplo más evidente de esta transformación son las redes de museos. Agrupaciones organizativas que se diferencian del sistema de museos, aunque a primera vista pueda parecer que son dos concepciones iguales. Según Castells, el vocablo *red* desempeña un papel central en su caracterización de la sociedad en la era de la información y alude a un conjunto de nodos interconectados. Las redes son: “estructuras abiertas, capaces de expandirse sin límites, integrando nuevos nodos mientras puedan comunicarse entre sí, es decir, siempre que compartan los mismos códigos de comunicación (por ejemplo, valores o metas de actuación)” (Castells, 1998: 506-507). Se disponen horizontalmente o al menos permiten la conexión de sus diferentes nodos o sujetos en términos de igualdad, autonomía y corresponsabilidad, siendo también equitativa o distributiva la recepción de beneficios de todo tipo.

Por el contrario, el sistema vendría a diferenciarse de la red en la existencia de regímenes de dependencia, casi siempre jerárquicos, entre sus componentes que suponen la presencia de un líder o cabecera que ha ideado el propio sistema. En el sistema prevalece el objetivo y en la red, los componentes, tal es así que el primero está predefinido por varios elementos interdependientes expresamente escogidos para responder a una finalidad global; y el segundo son conexiones “en construcción” cuyo fin, aunque mantenido globalmente, puede acoger sucesivas alternaciones puntuales o rectificaciones

eventuales (Lameiras-Campagnolo y Campagnolo, 2002: 26-27). Esto es, ambos comparten la existencia de protocolos o normas de actuación conjunta, pero, mientras que en el sistema estarían decididos e impuestos, en la red son fruto del acuerdo y el compromiso y son susceptibles de asumir los cambios que este imponga a causa de una nueva configuración u otras alteraciones (Grau Lobo, 2006: 19-20). Por tanto, otro rasgo que los diferencia está relacionado con la movilidad de sus fronteras: el sistema está dotado de un límite y de un propósito concebido *a priori*; en cambio, la red consta de una frontera alterable y de una finalidad ideada parcialmente en su génesis y precisada en el transcurso de su funcionamiento. Además, las redes, al diseñarse como estructuras en evolución, es más difícil predecir su futuro y esto tiene consecuencias en la medición de los resultados (Maggi y Dondona, 2006: 71).

En particular, los objetivos de una red de museos se orientan principalmente hacia las entidades que la componen y directamente al público en cuanto consumidor primario del patrimonio cultural, entendiendo a la red como sistema dinámico que estimula el crecimiento de cada uno de los participantes y, por tanto, el crecimiento de la propia macroestructura. Desde esta perspectiva, una red museística no es solo una organización de museos, sino una institución que, al igual que sus participantes individuales, tiene su propia identidad –expresión de las diferentes culturas que la componen– y donde la comunicación es el elemento principal. Otra característica es que, en la práctica, a veces es necesario que haya una “cabeza” que coordine al resto de entidades, e incluso puede haber un trabajo u organización en red entre museos sin que exista institucionalmente la configuración estructural¹.

En este ambiente de metamorfosis museológica, las experiencias de redes y sistemas de museos ofrecen multitud de propuestas que se prestan a dos indicadores: un enfoque económico que busca una mejora de la capacidad competitiva y la rentabilidad de las organizaciones museísticas, capitaneado por museos de prestigio internacional a los que dedicaremos nuestro estudio. Y otro enfoque más orientado a la cultura organizativa de la institución, que busca la colaboración de museos para aumentar sus potencialidades culturales y patrimoniales, como puede ser el caso de las redes de pequeños museos locales.

En España, encontramos ejemplos de todo tipo. Con la descentralización y los Estatutos de Autonomía, los gobiernos regionales asumieron el poder del patrimonio monumental y de aquellos museos de interés para su territorio. A partir de ese momento, las comunidades autonómicas aprobaron leyes de museos y/o de patrimonio que, en muchos casos, incluían la creación de redes y sistemas de museos de ámbito regional y local con una gran heterogeneidad de tipologías. Por ejemplo, el Sistema Gallego de Museos, el Sistema Regional de Museos de la Comunidad de Madrid, el Sistema de Museos de Navarra, el Sistema Nacional de Museos de Euskadi, el Sistema Valenciano de

1 Entrevista a Clara Frayão Camacho –subdirectora del Instituto de los Museos y de la Conservación del Ministerio de Cultura de Portugal, entre 2005 y 2009, y una de las fundadoras de la Red Portuguesa de Museos-. Encuentro en el Museo Gulbenkian de Lisboa, el 12 de mayo de 2011.

Museos, la Red Insular de Museos de las Islas Baleares y la Red de Museos de Identidad y Centros de Interpretación (Extremadura). Cada uno de ellos con sus características y particularidades.

Las sedes y proyectos de la Fundación Guggenheim

El magnate del cobre y coleccionista norteamericano, Salomon Guggenheim, creó en 1937 una fundación para promocionar el arte moderno. Unos años después encargó al arquitecto Frank Lloyd Wright la construcción de un museo en la Quinta Avenida de Nueva York. Este fue su primer espacio para exhibir unas doscientas obras de Picasso, Miró, Giacometti y Pollock, entre otros. A esta institución se unió el Palacio Venier dei Leoni (Venecia) con una importante colección de pinturas del siglo XX, ya que en 1961 Peggy Guggenheim, sobrina del mecenas, decidió donarla con la condición de que siguiera en dicha ubicación en la ciudad italiana. Hasta su inauguración, en 1980, la colección continuó aumentando, y hoy es uno de los museos más representativos de Europa (Fig. 2).



Fig. 2. Colección Peggy Guggenheim en el Palacio Venier dei Leoni, Venecia. Fotografía de la autora.

Sin embargo, la entidad que marca un antes y un después es, sin duda, el Museo Guggenheim de Bilbao. Abierto en 1997, tras años de negociaciones con los organismos públicos vascos, y cuyo arranque se debió al deseo de la fundación de crear una

nueva sede en el Viejo Continente, descartando las opciones de hacerlo en Venecia y Salzburgo. Desde ese momento, pasará a la historia como “laboratorio de un museo como reactivador económico y museo globalizado”, a pesar de que fuera una estrategia financieramente costosa, con un alto riesgo operativo y reducido ratio de éxito (Plaza et al., 2010). Por el contrario, ha sobrepasado cualquier expectativa no solo por el elevado número de visitantes, sino también por el importante impacto económico, social y cultural para la ciudad y para todo el País Vasco. Esto ha significado que sea difícil cuantificar la cantidad de artículos, libros y otras publicaciones acerca de este tema y los innumerables estudios que se han realizado teniendo como fundamento esta iniciativa pionera, pues fue el segundo museo que se utilizó en el mundo como dinamizador económico, tras la Tate de Liverpool en 1988.

El valor principal del museo, según su director –Juan Ignacio Vidarte–, es que no se había hecho antes, era algo nuevo y diferente: comparte elementos de la red como los rasgos de identidad, los proyectos y, en determinadas ocasiones, la colección; pero, en contraposición, tiene su patronato y una fundación con sede en Bilbao que es soberana a la hora de decidir en temas de programación, presupuestos, etc. De hecho, el programa de exposiciones se genera desde el equipo curatorial bilbaíno, aunque en su gestación se discuten los proyectos con los *curators* de Nueva York y Venecia para que tengan la máxima calidad y encajen con la filosofía del resto de museos Guggenheim (Pulido, 2017).

En esta entidad, tanto la inversión para su construcción como para crear la colección han sido cien por cien públicas. El edificio es propiedad de las tres instituciones que lo financiaron (Gobierno Vasco, Diputación de Vizcaya y Ayuntamiento de Bilbao) y está cedido a la fundación del museo para que lo gestione. La colección se ha ido creando con las aportaciones del Gobierno Vasco y la Diputación de Vizcaya, que tienen una sociedad que es la propietaria de las obras. Respecto a la gestión, el museo ha conseguido un modelo de funcionamiento que garantiza su sostenibilidad gracias al origen de sus recursos.

Aproximadamente una tercera parte provienen de subvenciones de instituciones públicas: Gobierno Vasco, Diputación de Vizcaya y Ayuntamiento de Bilbao; los otros dos tercios proceden de recursos que o bien genera el propio museo o bien son aportados por la enorme red de apoyo social que tiene: casi 1700 amigos, más de 120 empresas que contribuyen de forma permanente, dentro de los cuales están tres patronos estratégicos (Iberdrola, BBVA y BBK). Las aportaciones privadas y los recursos que genera el museo se destina a la gestión y a la programación de exposiciones. El presupuesto está en torno a los 26 y 27 millones de euros; por tanto, la autofinanciación es de un 70%, lo que implica que está dentro de un modelo sostenible, según afirma Vidarte (Pulido, 2017).

Sin embargo, la marca o nombre Guggenheim no es garantía de éxito. Algunos de sus proyectos han fracasado. En 1992, Arata Isozaki concibió un nuevo centro para la colección entre Broadway y Prince Street en SoHo (Nueva York), pero la escasez de público

llevó primero a reducir su espacio de exhibición para abaratar costes y finalmente tuvo que cerrar en 2002. Un mes después de la inauguración de Museo Guggenheim Bilbao, abrió al público en Berlín otra sede con la colaboración del Deutsche Bank, propietario de una importante colección de arte. Finalmente, esta iniciativa fracasó y en 2013 la entidad bancaria reabrió como Kunsthalle, un espacio cultural donde mostrar proyectos de artistas contemporáneos y exposiciones de su propia colección.

Algo similar ocurrió con el Museo Guggenheim-Hermitage de Las Vegas que, tras siete años de actividad, cerró sus puertas en 2008 al no cumplirse con las expectativas de esta fusión entre el museo neoyorkino y el de San Petesburgo. Poco después, ambas instituciones volvieron a unirse en la capital lituana para impulsar el turismo cultural a través del nuevo Museo Guggenheim-Hermitage Vilna con un diseño de la arquitecta Zaha Hadid que debía abrir en 2011, pero se vio envuelto en un escándalo de corrupción ilegal.

Y es que, a pesar de que en la historia de la fundación ha habido luces y sombras en la apertura de sedes por todo el mundo, esta no ha dejado de diseñar nuevos espacios expositivos y museos. De hecho, hay dos nuevos proyectos. El primero, el Guggenheim Abu Dabi (Emiratos Árabes), en la Isla de Saadiyat, con un edificio que está construyendo Frank O. Gehry –arquitecto de la sede de Bilbao– y que se espera abrir en 2025, convirtiéndose en el más grande de toda la red. Además, tiene la particularidad de estar centrado en el arte contemporáneo de Oriente Medio, pero competirá con el Museo del Louvre. Este último con un contenido completamente diferente, aunque situado en la misma zona desde 2017 y envuelto en un diseño espectacular del arquitecto francés Jean Nouvel.

La segunda iniciativa, y la más interesante por el vínculo que tiene y tendrá con Bilbao, es el Guggenheim Urdaibai. En 2008, el patronato del museo bilbaíno propuso a la fundación y a las instituciones vascas llevar adelante una ampliación del museo “en discontinuidad”, es decir, sin reproducir la actuación ya realizada en la capital. Por ello, la propuesta concibe un nuevo museo a unos cuarenta kilómetros que, además de las actividades propias de una pinacoteca, se convierta en un centro artístico y cultural basado en la reflexión, la formación, la investigación y el debate en un entorno medioambiental único. Asimismo, incluye una residencia para artistas e intelectuales donde puedan desarrollar sus creaciones y fomentar iniciativas vinculadas al mundo del arte por toda la comarca (Pérez Iglesias, 2010: 63, 65 y 67).

La idea es unir dos sedes; una en la antigua fábrica de Cubiertos Dalia (Gernika) y la otra en los astilleros de Murueta, ambas conectadas por una vía verde de unos cinco kilómetros en la única reserva de la biosfera declarada en 1984 en Euskadi. A lo largo de este recorrido –que se espera que los visitantes hagan a pie–, se encuentran una serie de testimonios patrimoniales de gran interés y belleza, además de las impresionantes vistas por el paraje de Urdaibai. Se trata, por citar algunos, del antiguo puerto local de Gernika con restos arqueológicos conservados en el Museo Arqueológico de Bizkaia, la Cueva de Santimamiñe, el poblado romano de Forua, las marismas, la ría, el Urdaibai

Bird Center, así como la tejera y el propio astillero de Murueta donde finaliza el camino (Fradua, 2001) (Fig. 3 y Fig. 4).

Fig. 3. Vista aérea de la Reserva de la biosfera de Urdaibai (País Vasco). [Fuente: CC BY-3.0-ES 2012/EJ-GV/Irekia-Gobierno Vasco/Mikel Arrazola].



Fig. 4. Astilleros Murueta, futura sede del Museo Guggenheim Urdaibai (País Vasco). [Fuente: CC BY-3.0-ES 2012/EJ-GV/Irekia-Gobierno Vasco/Mikel Arrazola].



En este proyecto todavía queda mucho por hacer y se espera que no ocurra como la instalación de las Colonias, que en 2008 se desvaneció debido al alto coste en plena crisis económica. Ahora con el Guggenheim Urdaibai se buscan dos elementos nuevos y esenciales frente al resto de sedes y espacios de la fundación: producción artística y sostenibilidad. Asimismo, se ha incluido en los diferentes borradores que las administraciones públicas han presentado para captar fondos europeos; concretamente, opta a 81 millones de euros del Mecanismo de Recuperación y Resiliencia de la Unión Europea,

aunque la inversión estimada ascendería a 127 millones de euros. Una de las condiciones para percibir dicha cantidad es que las actuaciones tienen que finalizarse en 2026 (Redondo, 2021).

Más allá del Guggenheim: otras redes internacionales

Muy vinculado a la Fundación Guggenheim está el Museo del Hermitage de San Petersburgo (Rusia), declarado como museo estatal en 1917. Posee una enorme colección de obras de arte desde antigüedades griegas y romanas hasta piezas tanto de arte occidental como oriental. A principios del siglo XXI comenzó su deseo de expandirse por todo el planeta y algunos de estos proyectos –de los que hemos hablado en el apartado anterior– los ha llevado conjuntamente con la institución norteamericana.

Tobelem (2007: 287) denomina a esos dos museos globales como *organizaciones culturales de mercado* (OCM). Para él, estas son un número muy reducido de instituciones en el mundo que se caracterizan por la dependencia del museo hacia el mercado y cuya audiencia no tiene por qué ser necesariamente internacional. Según donde estén situados el perfil de su público es más turístico o local.

En ambos casos, la relación de sus museos y espacios culturales no son ni filiales ni franquicias. Son gestionados por personas jurídicas de cada lugar al igual que las infraestructuras. Bajo la marca Hermitage o Guggenheim se desarrollan los contenidos y las exposiciones de cada sede, pero su gestión es autónoma e independiente. Es decir, no son una mera repetición dentro de la misma red, aunque la inspiración de este tipo de descentralización en instituciones culturales sí proviene del ámbito empresarial. Más bien se trata, en algunos casos, de la creación de *spin-offs*, proyectos u organizaciones que surgen a partir de otra entidad existente.

Desde principios del siglo XXI, el Hermitage ha llevado a cabo una fuerte política de expansión. La inició con un museo en la Somerset House de Londres en el año 2000, que en 2007 cerró para crear la Fundación Hermitage-Italia con sede primero en el Castillo de los Este en Ferrara y tras cinco años de actividad pasó a Venecia (2013) donde se encuentra actualmente. Se trata de un centro de estudios e investigación dirigido a catalogar las obras italianas del museo y organizar muestras en el país.

Después abrió su primera sede en suelo ruso en Kazán (2005) como centro de exposiciones temáticas. A ella le siguió el de Ámsterdam (2009) en el edificio Amstelhof, de estilo renacentista y creado como residencia para ancianas. Continuó con su sede en la ciudad carelia de Víborg (2010) con una programación expositiva que cambia cada seis meses. A esta le siguió la sede en nuestro país con la Colección del Museo Ruso, en 2015, ubicada en la antigua Real Fábrica de Tabacos de Málaga. Y, en 2019, su entidad en Omsk (Siberia). La idea del presidente Vladimir Putin, desde 2013, es seguir abriendo más sucursales por todas las regiones de Rusia, no solo del Hermitage en Yekaterimburgo (Urales), Vladivostok (Lejano Oriente) y Kaluga (parte europea del país), sino de otros museos importantes rusos, con el objetivo de que las obras de arte no queden relegadas

en depósitos y sótanos y puedan ser disfrutadas por la población (Kishkovsky, 2019). También se encuentra entre sus planes futuros la apertura de otra sede en territorio chino, así como otra en España. Las negociaciones en este último están entre Barcelona, nuevamente Málaga y Madrid.

Pero, sin duda, quien dio el primer paso de abrir sedes, aunque dentro del mismo país, fue la Tate. Hoy cuenta con cuatro espacios repartidos por Reino Unido que reciben una dotación económica anual del gobierno, puesto que se gestionan a través del Departamento de Cultura, Medios de Comunicación y Deportes.



Fig. 5. Detalle de la antigua torre de la central térmica Bankside, hoy convertida en la Tate Modern, Londres. Fotografía de la autora.

La Tate Britain abrió en 1897 en el edificio de la antigua prisión de Millbank (Londres) con una colección de arte británico desde 1500 hasta la actualidad. En 1988, aparece una nueva sede en Liverpool –*Tate of North* como se conoció este proyecto– dedicada a mostrar el arte moderno y atraer a un público más joven gracias a un activo programa educativo. Se ubicó en un viejo almacén del muelle que fue rehabilitado por James Stirling, que mantuvo casi intacto su aspecto exterior. Cinco años más tarde se inaugura la sede St. Ives, en Cornualles, con obras de artistas británicos modernos y contemporáneos, pero vinculados a la zona. Allí la institución Tate también gestiona desde 1980 el Museo y Jardín de Esculturas de Barbara Hepworth. Y, en el año 2000, con el fin de impulsar el área londinense de Southwark, se situó en la antigua central térmica Bankside la Tate Modern como una galería de arte internacional con obras desde 1900 hasta hoy (Fig. 5). La remodelación de este edificio industrial fue realizada por los suizos Herzog y De Meuron al igual que la ampliación en 2016, que se conoce con el nombre de *Blavatnik* en honor al apellido del filántropo que hizo la principal donación económica para su construcción.



Fig. 6. Vista parcial de la fachada oeste del Centro Pompidou de París. Fotografía de la autora.

Similares directrices han seguido dos de los tres museos franceses más importantes: el Centro Pompidou (inaugurado en 1977) y el Louvre (abierto en 1793), ambos de carácter estatal y situados en París. El Pompidou se situó sobre el solar del mercado de

Les Halles para revitalizar esa zona deprimida del centro de la ciudad. Renzo Piano y Richard Rogers levantaron un edificio de aspecto industrial donde instalaron la colección del casi olvidado Museo Nacional de Arte Moderno, el Ircam (Centro de investigación musical y acústica), la Biblioteca Kandinsky –con un fondo documental del propio museo– y una enorme biblioteca pública. Se buscaba establecer un espacio interdisciplinar que en muy poco tiempo se convirtió en uno de los museos más visitados de Francia con una colección de unas cien mil obras sobre el arte de los siglos XX y XXI, siendo una de las más completas del mundo de ese periodo (Fig. 6).

Para mostrar a un mayor número de público estas valiosas obras, en el año 2010 se creó una nueva sede en la ciudad de Metz, a unos trescientos kilómetros de la capital, con el fin de organizar entre tres y cuatro exposiciones anuales que solo se exhibieran en ella de la colección del Museo Nacional de Arte Moderno. Fue construido por el arquitecto japonés Shigeru Ban y compuesto por tres galerías de arte, un teatro y un auditorio dentro de un gran hexágono. Aunque se concibió como una institución “hermana” al Pompidou-París y es independiente en sus decisiones, sí se hizo un guiño a su fecha de apertura al tener 77 metros de altura la flecha de metal que corona el edificio.

Para Baudelle y Krauss (2014), la forma en que se llevó a cabo el proyecto simboliza una renovación en la cooperación entre el centro administrativo (la capital) y la periferia (región), cuya misión principal era facilitar el acceso a la cultura a la población a través de la descentralización. La excesiva concentración de museos y espacios culturales en París había generado desigualdades, y la zona de Lorena se había enfrentado a altas tasas de desempleo en sus industrias manufactureras tradicionales y en el sector militar, de ahí que agentes locales, como el alcalde Metz, creían que la iniciativa podía generar efectos económicos colaterales, mejorar la cohesión social, la identidad y la imagen de la ciudad, basándose en ejemplos existentes como el Guggenheim de Bilbao y las sedes de la Tate en Liverpool y St. Ives.

En 2015, se abrió el Centro Pompidou Málaga frente a la bahía con una arquitectura en forma de cubo, convirtió en la primera sede fuera de Francia. El acuerdo con el ayuntamiento malagueño consistió en que los espacios estuvieran destinados a albergar exposiciones semipermanentes con una duración de unos dos años y otras muestras temporales, todas ellas basadas en la colección de la institución parisina por la que se pagaría anualmente un millón de euros.

Más alejada está la última sede abierta en 2019. Se trata del Museo West Bund, en Shanghái (China), obra del británico David Chipperfield. La finalidad de esta institución es crear un espacio cultural interdisciplinar gracias a la formación de profesionales, exposiciones de la colección Pompidou y otras muestras temporales en consonancia con el contexto local de la zona.

Si hablamos del Museo del Louvre, este cuenta con una sede en Lens que se sustenta principalmente de las colecciones y obras maestras que se exhiben en la entidad parisina, con la intención de reactivar la zona norte de Francia que quedó deprimida por la crisis de la industria del carbón, el textil y el acero. Obra de la firma de arquitectos

SANAA, abrió sus puertas en 2012 y está concebida como un *cultural hub* al servicio de la región². El punto de partida fue la declaración, en 2003, del exministro de Cultura –Jean-Jacques Aillagon– a favor de la reubicación parcial de las instituciones culturales fuera de París, especialmente, del Louvre (Fig. 7). Todo ello formaba parte de un plan con el que poder acercar a toda la ciudadanía del país galo la inmensa colección de arte bajo el compromiso de una renovación social y económica del territorio a través de la cultura y la educación.



Fig. 7. Jardín acristalado con esculturas francesas. Interior del Museo del Louvre (París). Fotografía de la autora.

Se eligió Lens por la accesibilidad ferroviaria y vial, su ubicación en el corazón de una región densamente poblada y dentro de la megalópolis europea –lo que podría permitir la llegada de visitantes extranjeros–, la ausencia de un museo de referencia y el intento de apoyar el sacrificio de la población minera revitalizando una ciudad en

2 Al igual que el Pompidou-Metz su programa es de exposiciones semipermanentes.

total decadencia; de ahí que se construyera sobre una mina en desuso propiedad del consistorio.

Otra de las novedades más importantes fue la cantidad de actores públicos que intervinieron económicamente. Fue un modelo basado en el principio de financiación compartida y cuyo principal financiador fue el Consejo Regional Nord-Calais con un 59% de participación, el 20% del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), el 12% por entidades locales como el ayuntamiento, el 5% de patrocinadores privados y el 4% del Estado central (Baudelle y Kraus, 2014).

Al principio, el Louvre-París quería convertir esta sede en un departamento exclusivo, pero la presión de las autoridades regionales y locales obligó a reconducir en ese aspecto el proyecto, y hoy el museo de la periferia goza incluso de mayor autonomía que el Pompidou-Metz. Asimismo, el nivel de financiación del Louvre-París a la sede regional es muy bajo, pero presta sus colecciones y su nombre sin ningún requisito económico, en contraste con el modelo de negocio, por ejemplo, del de Abu Dabi.

Muy cerca de él, en Liévin, se construyó el Centro de Conservación del Louvre (2019), un gran almacén para custodiar parte de los fondos patrimoniales y facilitar su protección, así como talleres para la restauración, a pesar de que recibió muchas críticas de los conservadores del museo por su lejanía de la capital. Sin embargo, un hecho que supuso un impulso decisivo fue la crecida del río Sena, en junio de 2016, que obligó al Museo del Louvre a cerrar sus puertas durante unos días para una evacuación preventiva, trasladando las reservas del sótano y planta baja a los pisos superiores (Rubio, 2016)³. Fuera de Francia, su propuesta más ambiciosa es el Louvre Abu Dabi, en la Isla de Saadiyat. Inaugurado en 2017, cuenta con una colección de unas setecientas obras desde la Prehistoria hasta la actualidad junto con otras trescientas prestadas por entidades públicas colaboradoras como el Museo de Orsay, el Museo Nacional de Arqueología, el Palacio de Versalles y el Centro Pompidou, entre otros, a las que se suman unas cien obras maestras procedentes cada año del Louvre de París. En este caso, el acuerdo es por el uso de su nombre, el préstamo de obras, la organización de exposiciones y asesoramiento durante treinta años.

Esta fiebre de crear nuevos espacios expositivos y museísticos nacidos de un museo “matriz” o “madre” también está repercutiendo en nuestro país, aunque cada uno con características diferentes y en ningún caso se puede hablar de la configuración de redes. Se trata del Museo Thyssen, el Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El Museo Thyssen de Madrid es una institución gestionada por una fundación con un patronato bajo el control estatal desde 1992. Unas setecientas obras se exponen en el Palacio de Villahermosa, al que se le sumó un anexo en 2004 donde se exhibe parte de la colección de la baronesa. En 1993 se trasladaron una serie de pinturas al Monasterio de Pedralbes (Barcelona), pero la falta de visitantes obligó a instalarlas en el Museo Nacio-

3 Informaciones que también aparecieron en “El Louvre cerrará mañana para evacuar las obras ante la crecida del río Sena”, *elDiario.es*, 2 de junio de 2016.

nal de Arte de Cataluña. El Museo Thyssen de Málaga ha tenido mayor suerte y hoy es uno de los espacios culturales más visitados de la ciudad. Abierto, en 2011, en el palacio de Villalón cuenta con una colección de pintura española y andaluza de los siglos XIX y XX, cedida al consistorio por un periodo de veinticinco años. Y, en 2017, se inauguró la primera sede fuera del territorio español en el antiguo Hostal Valira de la localidad de Las Escaladas (Andorra), también bajo el nombre de la baronesa.

La existencia de unas cien piezas provenientes del Museo del Prado en los fondos del Museo de Bellas Artes de Málaga, ha llevado a la Junta de Andalucía a plantearse la posibilidad de abrir, en el palacio de la Aduana, una extensión de la pinacoteca. Es una opción complicada, puesto que dicho lugar se baraja como lugar para reubicar las más de dos mil obras de la colección malagueña que hasta el año 1997 estaban en el Palacio de Buenavista, hoy Museo Picasso.

Sí está prevista la creación de un centro asociado del MNCARS en el antiguo edificio del Banco de España en Santander, cuya fecha de apertura se baraja para finales de 2023. El núcleo principal es el Archivo Lafuente, una colección privada documental y artística de la Historia del Arte del siglo XX en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos, que fue cedida al Museo Reina Sofía. Una de las particularidades es que contará con una plataforma en el patio central que adaptará el espacio en función de cada exposición con doce posibles configuraciones del mismo.

Conclusiones

Como se puede observar en la tabla, a modo de resumen, son muchas las iniciativas que se han llevado a cabo en las últimas décadas, teniendo aquí solo en cuenta algunos de los grandes museos. Pero lo cierto es que encontramos infinidad de iniciativas en otras instituciones que pueden incluso tratarse de museos regionales y locales. La creación de redes nos habla de un nuevo modelo de gestión con el fin de adaptarse al contexto político, económico y social de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. En algunos casos, se busca la expansión de la entidad, un mayor rendimiento económico y/o un mayor acercamiento a la sociedad. En otros casos, se busca la supervivencia del propio museo, una forma de reducir costos e intercambiar recursos.

Sin duda, el Museo Guggenheim de Bilbao es el que más impacto ha tenido de todas las iniciativas. Como se ha querido demostrar en este artículo, significó el verdadero nacimiento de la construcción de redes y sistemas de los principales museos internacionales, dentro de los cuales se repiten algunas premisas: una arquitectura impactante, proyectos ambiciosos que desean conectar con el nuevo territorio donde se asientan, el establecimiento de una interconexión de colaboraciones. Y, en definitiva, al ser consideradas las principales pinacotecas y museos del mundo, su nombre repercute en que sea un reclamo para su asentamiento en otros lugares (Fig. 8).

GUGGENHEIM		
Abiertos	Cerrados	En proyecto
Nueva York (1939) Colección Peggy G. Venecia (1951/1980)	G. SoHo Nueva York (1992-2001)	G. Urdaibai (País Vasco)
Bilbao (1997)	Deutsche-G. (Berlín) G.-Hermitage Las Vegas (2001-2008)	G. Emiratos Árabes G.-Hermitage de Vilna (paralizado)
HERMITAGE		
Abiertos	Cerrados	En proyecto
San Petesburgo (1917)	Londres (2000-2007) G.-Hermitage Las Vegas (2001-2008)	China
Ámsterdam (2009) Fondazione Ermitage Italia (2007)		Por toda Rusia
Rusia: Kazán (2005), Viborg (2010) y Omsk (2019)		España G.-Hermitage de Vilna (paralizado)
TATE	LOUVRE	POMPIDOU
Britain, Londres (1897)	París (1793)	París (1977)
Liverpool (1988)	Lens, Francia (2012)	Metz, Francia (2010)
St. Ives, Cornualles (1993) Modern (2000) y ampliación (2016), Londres	Abu Dabi (2017)	Málaga (2015) Sanghai, China (2019)

Fig. 8. Tabla sobre las principales instituciones internacionales que han creado su propia red de museos. Elaborado por la autora.

De hecho, este es uno de los cambios más significativos en los modelos organizativos de los museos y que también ha ido acompañado de una mayor inclusión de agentes privados en el patrocinio y financiación de los mismos. Se deja atrás la homogeneización del modelo “clásico” de museo por una mayor diversificación de fórmulas y procesos para integrar a la institución en la sociedad del presente, mostrando una enorme adaptabilidad y “resiliencia”.

Todavía es pronto para medir el posible impacto a largo plazo de los últimos proyectos creados, tanto en la regeneración urbana como en la reestructuración económica local y regional, y las posibles consecuencias respecto a la conservación y calidad de las obras de arte. No hay que olvidar que el intercambio entre los museos de la misma red implica un traslado de las piezas –la mayoría obras de arte únicas e irrepetibles–, que recorren miles de kilómetros con las consiguientes consecuencias de posibles daños en el transporte, montaje, cambios de temperaturas, etc. Si el museo se concibió para su conservación y protección no puede ser él mismo el que deteriore y acabe con los objetos que le fueron encomendados para custodiar y que son, sin duda, su razón de ser.

Sin embargo, como aspectos positivos, la creación de redes de museos permite mostrar obras que en ocasiones han estado relegadas en los almacenes o han pasado desapercibidas entre obras maestras; se intenta que las colecciones conecten con el entorno sociocultural y el territorio; se plantean y se diseñan nuevos discursos expositivos, nuevos recorridos e itinerarios y nuevas lecturas de las propias colecciones; e incluso, en algunos casos, se adquieren más obras para aumentar la colección.

Con este estudio no solo descubrimos que hay relaciones y conexiones del Museo Guggenheim-Bilbao con el resto de entidades de su red, sino también que tiene similitudes y diferencias con las otras iniciativas que se han llevado a cabo por parte de otros museos de calibre internacional. En ocasiones ha sido un éxito, en otras se ha fracasado; pero en todas ellas la inspiración la encontraron en el museo bilbaíno.

Bibliografía

- Ballé, C. (1996). La modernisation des musées: les paradoxes d'une évolution. En J.-M. Tobelem (ed.). *Musées: gérer autrement. Un regard international* (pp. 305-320). París : La Documentation Française, 1996.
- Ballé, Catherine y Poulot, D. (2004). *Musées en Europe. Una mutation inachevée*. París: La Documentation Française.
- Baudelle, G. y Krauss, G. (2014). The governance model of two French national museums of fine arts relocated in the province: *Centre Pompidou Metz and Louvre-Lens*. *Belgeo*, 1. Disponible en: <https://journals.openedition.org/belgeo/12765> [Consultada el 31-10-2020].
- Castells, M. (1998). *La era de la información: economía, sociedad y cultura. La sociedad red* (vol. 1). Madrid: Alianza Editorial.
- Choay, F. (1994). Museo, ocio y consumo: del templo del arte al supermercado de la cultura. *Arquitectura Viva* (38), 17-22.
- El Louvre cerrará mañana para evacuar las obras ante la crecida del río Sena. *ElDiario.es*, 2 de junio de 2016. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/louvre-cerraramana-evacuar-inundables_1_3968158.html [Consultada el 7-9-2021].
- Fradua, I. (2021). Guggenheim Urdaibai, un museo único para una zona única. *Deia*, 13 de junio. Disponible en: <https://www.deia.eus/cultura/2021/06/13/museo-zona-unica-unico/1127848.html> [Consultada el 31-10-2021].
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Giménez, G. (1996). Territorio y cultura. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, II (4), 9-30.
- Gomes Domínguez, Á. (2000). Turismo y política cultural urbana. En L. C. Herrero Prieto (coord.). *Turismo cultural: el patrimonio histórico como fuente de riqueza* (345-363). Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- Grau Lobo, L. (2006). Redes de museos: un ensayo de supervivencia. *Revista Museo. Asociación de Museólogos de España* (11), 17-27.
- Kishkovsky, S. (2019). Russian museums follow Putin's call for satellites in the regions. *The Art Newspaper*, 12 de diciembre. Disponible en: <https://www.theartnewspaper.com>

- com/2019/12/12/russian-museums-follow-putins-call-for-satellites-in-the-regions [Consultada el 14-8-2021].
- Lameiras-Campagnolo, M. y Campagnolo, H. (2002). O conceito de *Rede*: incidências sobre enquadramento e a coordenação das unidades museológicas portuguesas. En: *Actas Fórum Internacional Redes de Museus* (pp. 25-40). Lisboa: Instituto Português de Museus
- Macdonald, S. (2006). Globalization, Profession, Practice. En S. Macdonald (ed.): *A Companion to Museum Studies* (pp. 377-380). Oxford: Blackwell Publishing.
- Maggi, M. y Dondona, C. A. (2006). *Macchine culturali. Reti e sistemi nell'organizzazione dei musei*. Turín: Ires.
- Pérez Iglesias, Iñako (2010). La riqueza de la cultura. Del Guggenheim Bilbao al Guggenheim Urdaibai, *Hermes* (35), 62-68.
- Plaza, B. et al. (2010). Arte y Economía, un matrimonio de conveniencia: el Museo Guggenheim en Bilbao. *Scripta Nova*, XIV (35). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-335.htm> [Consultada el 14-8-2021].
- Prats, C. (2007). Redes de museos en Cataluña: territorio e identidad. *Mus-A. Revista de los Museos de Andalucía* (8), 66-75.
- Pulido, N. (2017). Vidarte: “El Guggenheim Bilbao no es una franquicia ni una sucursal, es un museo autónomo”, *ABC Cultura*, 13 de agosto. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-vidarte-guggenheim-bilbao-no-franquicia-sucursal-museo-autonomo-201708130138_noticia.html [Consultada el 23-7-2021].
- Rectanus, M. W. (2006). Globalization: Incorporating the Museum. En S. Macdonald (ed.). *A Companion to Museum Studies* (pp. 381-397). Oxford, Blackwell Publishing.
- Redondo, M. El Museo Guggenheim mira a Urdaibai con una vía verde entre Gernika y Murueta, *Deia*, 7 de junio de 2021. Disponible en: <https://www.deia.eus/cultura/2021/06/07/guggenheim-quiere-ampliarse-gernika-murueta/1126522.html> [Consultada el 23-7-2021].
- Ribaldi, C. (2005). *Il nuovo museo. Origini e percorsi*. Milán: Il Saggiatore.
- Rubio, P. (2006) La crecida del Sena obliga a los museos del Louvre y Orsay a evacuar sus obras”, *Expansión*, 3 de junio. Disponible en: <https://www.expansion.com/sociedad/2016/06/03/57519dc0ca4741cc0d8b45ae.html> [Consultada el 5-7-2021].
- Stacey, R. (1998). *Pensamento estratégico e gestão de mudança: perspectivas internacionais sobre dinâmica organizacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Tobelem, J.-M. (2007). *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*. París: Armand Colin.

No se escucha, pero se “siente”: *Ubiquitous listening* en el arte contemporáneo

Not heard but “felt”: *Ubiquitous listening* in contemporary art

ÚRSULA SAN CRISTÓBAL  0000-0002-3809-9371

usancristobal@gmail.com
Investigadora independiente

Recibido: 30 de mayo de 2022 · Revisado: 7 de octubre de 2022 · Aceptado: 26 de octubre de 2022

Resumen

Los elementos sonoros cada vez tienen más presencia en el arte contemporáneo: museos y galerías resuenan gracias a estímulos audibles, que la mayor parte del tiempo tienden a pasar inadvertidos por el público. En este texto abordo el problema de esta falta de atención. En primer lugar, pongo en evidencia cómo el incremento de publicaciones y exposiciones sobre el sonido en el arte no siempre se ha traducido en una mayor atención a lo sonoro por parte de la audiencia y de la crítica especializada. Esto se aprecia particularmente en los contextos de exhibición más propios de las artes plásticas como la Bienal de Venecia, de la cual comento dos casos. En segundo lugar, abordo una herramienta teórica para el estudio de la escucha desatenta, a través de la revisión del concepto de *Ubiquitous listening* de Anahid Kassabian en el contexto de las investigaciones musicológicas. Finalmente, aplico este concepto a un caso de estudio: la performance (279) *golpes* de la poeta y artista guatemalteca Regina José Galindo, mostrando cómo el sonido colabora a construir el impacto emocional de la obra.

Palabras clave: Arte contemporáneo; musicología; performance.

Identificadores: Regina José Galindo.

Periodo: Siglo XX; Siglo XXI.

Abstract

Sonic elements are increasingly present in contemporary art: museums and galleries resonate thanks to audible stimuli, which most of the time tend to go unnoticed by the audience. In this text I address the problem of this lack of attention. In the first place, I highlight how the ever-growing numbers of publications and exhibitions on sound art has not always translated into greater attention to sound on the part of the audience and specialized critics. This is particularly noticed in exhibition contexts more typical of visual arts, such as the Venice Biennale, of which I comment on two cases. Second, I address a theoretical tool for the study of inattentive listening, through a review of Anahid Kassabian's concept of *Ubiquitous Listening* in the context of musicological research. Finally, I apply this concept to a case study: (279) *golpes*, a performance art piece by Guatemalan poet and artist Regina José Galindo, showing how sound helps build the emotional impact of the work.

Keywords: Contemporary art; musicology; performance art.

Identifiers: Regina José Galindo.

Period: 20th century; 21th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

SAN CRISTÓBAL, U. (2022). No se escucha, pero se “siente”: *Ubiquitous listening* en el arte contemporáneo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 261-276.

Sonidos que pasan inadvertidos

Que las denominadas artes plásticas nunca han sido completamente mudas es algo que varias investigaciones han abordado (Ariza, 2003; Kahn, 1999; Kahn & Whitehead, 1992; Licht, 2007). Desde las vanguardias históricas hasta nuestros días, encontramos un número importante de prácticas artísticas que apelan a la vista y a los oídos del público, especialmente a través de formatos como el videoarte, la instalación y la *performance*. Algunas de estas prácticas que desde hacía décadas venían considerando el sonido como su eje central comenzaron a agruparse bajo el término de arte sonoro, y a partir del año 2000 se han sucedido exposiciones en instituciones como el MoMA, el Whitney Museum, el Centro Pompidou, el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney o la Fundación Juan March, donde se han abordado tanto la historia como las tendencias actuales. Incluso el prestigioso Turner Prize fue entregado en 2010 a una obra de arte sonoro de la artista escocesa Susan Philipsz¹, lo que parecía confirmar el reconocimiento institucional de esta práctica².

No obstante, ni el mayor interés por el sonido en las humanidades (Drobnick 2004), ni el reconocimiento institucional del arte sonoro se han traducido necesariamente en una mayor apertura a la escucha en el estudio del arte contemporáneo, sobre todo en sus contextos más convencionales de exhibición. Hay que tener en cuenta que no todas las propuestas artísticas que emplean sonido o música se enmarcan dentro del ámbito específico del arte sonoro. Muchos artistas utilizan el sonido como un componente más dentro de la obra y no como medio principal, y lo hacen sin referencia obligada a los discursos y teorías vinculadas al arte sonoro. Es en estos casos donde la asidua presencia de lo sonoro no parece suscitar un interés proporcional por parte de la audiencia, tal como lo menciona el comisario Caleb Kelly: “Sound is now an integral aspect of art, from installation to screen-based, performance-based and participatory practices, yet its presence is too often ignored” (Kelly, 2011:13). Este argumento vuelve a aparecer en publicaciones destinadas al videoarte, otro formato donde el aspecto sonoro suele ser relevante: “the more video art spreads through galleries, the more it is disposed for public, group perception, the more it is as much about hearing as it is seeing and the more we do not hear this, at some deeper level” (Hegarty, 2015).

Cabe destacar que la problemática descrita por Kelly y Hegarty se da tanto a nivel del público general como a nivel de la crítica especializada, algo que queda en evidencia en algunos eventos artísticos de relevancia internacional. Para ilustrarlo voy a consi-

1 Algunas de las exposiciones destacadas: ‘Volume: Bed of Sound’ (The Museum of Modern Art, New York, 2000), ‘Sonic Boom’ (Hayward Gallery, Londres, 2000), ‘Bitstreams’ (Whitney Museum of American Art, New York, 2001), ‘Art>Music’ (Museum of Contemporary Art, Sydney, 2001), “Sonic Process” (Centre Georges Pompidou, Paris, 2002), “Sounding Spaces” (I.C.C., Tokio, 2003), “Her Noise” (South London Gallery, Londres, 2005), “Soundings: A Contemporary Score” (The Museum of Modern Art, New York 2013), “Escuchar con los ojos: Arte Sonoro en España 1961- 2016” (Fundación Juan March, Madrid, 2016).

2 En 2019 una otra pieza de arte sonoro de Lawrence Abu Hamdan estuvo entre las cuatro ganadoras del premio. Más información en https://elpais.com/cultura/2019/12/03/actualidad/1575393053_813450.html Consultado el 19/04/22.

derar brevemente dos casos de obras premiadas en la Bienal de Venecia a distancia de veinte años.

En 1997 la performance multimedia *Balkan Baroque* de Marina Abramović recibió el León de Oro en la 47 Bienal de Venecia. La obra abordaba el genocidio y la limpieza étnica en la desaparecida Yugoslavia, a través de una instalación audiovisual (tríptico de video con sonido) y una acción en vivo realizada en el sótano del pabellón italiano. Abramović se sentaba sobre una enorme pila de huesos de res frescos y los iba limpiando uno a uno durante 4 días. Mientras realizaba esta operación, a ratos tarareaba canciones populares que recordaba de su infancia, y a ratos lloraba. Al mismo tiempo, el tríptico de video que rodeaba la pila de huesos mostraba, en el centro, a Abramović vestida con una bata blanca y gafas a la manera de una doctora, y en los laterales, a las figuras del padre y la madre. En el video central la artista relataba la sádica historia de cómo se crea la rata-lobo en los Balcanes, cuyo propósito sería obligar a un animal a asesinar a los de su misma especie. Finalizado el relato, Abramović se quitaba la bata blanca quedando ataviada solo con un vestido negro y un pañuelo rojo que agitaba mientras bailaba frenéticamente al ritmo de una canción. La interacción entre el video, la acción y los sonidos del público producía un interesante ambiente sonoro que transitaba entre las sensaciones de absurdo, crueldad y arrepentimiento, lo que contribuía al impacto dramático de la performance en su conjunto³.

Sobre esta obra se han escrito innumerables reseñas, críticas y análisis, y llama la atención que en todas esas páginas sólo se mencione el sonido de manera marginal (Pejić, 2002; Stiles, 2016). Quienes han escrito sobre la obra por lo general se han limitado a constatar la presencia de la música y el sonido, sin preocuparse si quiera por identificar las canciones que formaban parte de la pieza. Lo que los elementos sonoros pudiesen aportar a la performance, no parece ser un argumento a considerar por la crítica⁴.

En 2017 el León de oro de la Bienal de Venecia fue para la performance *Faust* de Anne Imhof, obra representante del pabellón alemán. La pieza abordaba temas como el control, la individualidad extrema y la sexualidad post-género a través de gestos que transitaban entre el erotismo, la violencia y la indiferencia. Un grupo de *performers* situados en un espacio de arquitectura de reminiscencias nazi interactuaban con diversos objetos de aire fetichista (jabones, toallas, vaselina, algodón, colchones de látex negro, cables, etc.) y realizaban diferentes acciones, entre ellas cantar. Además, había dos perros dóberman enjaulados, cuyos ladridos retumbaban en el espacio expositivo durante la acción. El sonido y la música eran elementos importantes en esta obra, pero la mayoría de las reseñas publicadas o no dicen nada (Machado, 2017:183), o lo mencionan de manera anecdótica (Fullerton, 2017; Velasco, 2017; Zedda, 2017). ¿Cómo colaboraba el sonido con la expresión conceptual de la obra? ¿Cuál era su rol a nivel

3 Véase un fragmento de la documentación audiovisual de la acción en: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/doc/marina-abramovic/balkan-baroque-registratie-biennale-di-venezia/6849> (Consultado el 10/02/22).

4 Para un comentario de los sonoro en esta pieza y en las obras de juventud de Abramović, véase (San Cristóbal, 2021).

performativo? ¿Qué inquietudes artísticas se manifestaban a través del trabajo sonoro? Son preguntas que nadie parece plantear, ni siquiera la propia comisaria del pabellón alemán Susanne Pfeffer, quien solo se limita a mencionar la presencia del sonido en la obra de Imhof (Smolik, 2017).

Los dos casos citados muestran la persistencia en el tiempo de un mismo problema: la escasa consideración de lo sonoro como parte integral de una pieza de arte contemporáneo, en un evento tradicionalmente reservado a las artes plásticas. No obstante, en los 20 años que separan ambas obras han proliferado las publicaciones en los ámbitos específicos de la historia del arte y de la museología, que problematizan la escucha y la presencia del sonido en las obras y en el espacio expositivo (Bubaris, 2014; Daniels & Naumann, 2015a, 2015b; Draxler, 2009; Rainer et al., 2009; Wiens & Visscher, 2019). Algunas autoras incluso han propuesto considerar el museo como un espacio audiovisual (Voegelin, 2014:120) o bien como un espacio históricamente multisensorial (Classen, 2017; Howes, 2014; Pascual-Leone & Levent, 2014), perspectivas que ciertamente contribuirían a enriquecer la interpretación de casos como los arriba citados. Sin embargo, parece que la aparición de estos discursos no ha bastado para revertir la tendencia a pensar la performance como una experiencia puramente visual, cuando en realidad se trata de una experiencia multisensorial. Como consecuencia, se puede decir que la capacidad de escuchar las obras de la creación contemporánea, que no son consideradas arte sonoro, sigue siendo una asignatura pendiente.

¿A qué puede deberse esta aparente falta de interés? Hay al menos dos argumentos recurrentes al respecto: a) la supuesta preeminencia de la vista por sobre el oído en la cultura occidental y en las Humanidades (Kahn y Whitehead, 1992:4; Drobnick 2004; Kelly 2011), y b) la aparente dificultad para describir el sonido (Kelly 2011). Sin embargo, ambos planteamientos han sido cuestionados. En el primer caso, Marta Quiñones ha argumentado que la presunta hegemonía de la visión ya no puede ser considerada un marco de referencia ni siquiera para abordar la historia de los sentidos. Johnatan Sterne también se encarga de relativizar esta idea: “Even if sight is in some ways the privileged sense in European philosophical discourse since the Enlightenment, it is fallacious to think that sight alone or in its supposed difference from hearing explains modernity” (Sterne, 2003:2). Como demuestra el autor, una parte importante de las tecnologías desarrolladas durante el siglo XX estaban destinadas al sonido y la oralidad (gramófono, radio, etc.).

En cuanto a la supuesta dificultad para describir lo sonoro, autores como Kelly han expresado:

“one cannot look at sound in a book; the sound of a particular installation cannot be photographed and retained as a document. Critics from a visual art background often have trouble describing sound; their lexicon does not include an ongoing dialogue with audio concepts” (Kelly, 2011:13).

La verdad es que tanto la fotografía como la grabación no son más que testimonios parciales de las obras que reproducen, por lo que resulta cuestionable considerar que la fotografía tiene un rango documental más fiable. Además, el planteamiento de Kelly sugiere que se trata de un problema para describir con palabras. Pero ¿sólo podemos representar la realidad sonora a través del lenguaje verbal? ¿Acaso las prácticas artísticas no nos están mostrando otras alternativas posibles?

Muchas veces se tiende a abordar lo sonoro como si se tratara de una realidad invisible e intangible, destinada exclusivamente al oído y que solo puede ser documentada y representada a través de la grabación. El sonido como experiencia vibracional y la importancia del tacto en la construcción de la subjetividad musical han sido abordados por autoras como Laura Marks (Marks, 2002), Brian Massumi (Massumi, 2002) y Sally Trower (Trower, 2012). Se pueden añadir los casos de artistas que han trabajado a partir de la presencia física del sonido: la percussionista sorda Evelyn Glennie suele relatar cómo aprendió a relacionarse con el sonido a través de su vibración; los artistas Yoshimasa Kato y Yuichi Ito han experimentado con la capacidad de las vibraciones sonoras para modelar materiales orgánicos⁵; y la artista sonora sordomuda Christine Sun Kim ha desarrollado distintas estrategias para apropiarse del sonido a través de imágenes, instalaciones y acciones⁶. Estos ejemplos nos demuestran que algunas de las ideas que concebimos en torno al sonido y la escucha tienen que ver con un tipo de percepción normativizada y excluyente, que en ocasiones no nos permite considerar otras maneras de experimentar, describir y representar lo sonoro.

Considerando estas críticas, quizá la falta de interés por lo sonoro mencionada más arriba no se deba tanto a la hegemonía de lo visual ni a la ausencia de competencias específicas para describirlo, sino a una cuestión de atención. Cuando nos enfrentamos a una pieza de arte contemporáneo que presenta algún componente sonoro, solemos aplicar un tipo de escucha diferente de la que se aplicaría en ámbito musicológico, y que se parece mucho más a la escucha que ejercitamos en la vida cotidiana. Se trata de una escucha desatenta e inconsciente que, sin embargo, produce un efecto en la audiencia. Para comprender cómo contribuye este tipo de escucha a nuestra relación con ciertas piezas de arte contemporáneo es necesario considerar algunas herramientas teóricas. Aquí es cuando se tornan relevantes los conceptos de *ubiquitous music* y *ubiquitous listening* definidos por Anahid Kassabian. En los párrafos que siguen aportaré una revisión de este concepto para luego aplicarlo a un caso de estudio: la performance *Golpes* de Regina José Galindo.

Ubiquitous listening

En el libro *Ubiquitous Listening : Affect, Attention, and Distributed Subjectivity* (2013), Kassabian señala que nuestra cotidianidad está marcada por la ubicuidad de la música:

5 Véase la pieza *White Lives on Speakers* (2007) en <https://www.youtube.com/watch?v=Dw9fpEaQkKU> Consultado el 19/04/22.

6 Véase una muestra del trabajo de la artista en <http://ghebaly.com/work/christine-sun-kim/> Consultado el 19/04/22.

se emite desde todas partes, desde altavoces camuflados en el espacio público hasta dispositivos situados en nuestra propia ropa, como bolsillos para auriculares, IPod, etc. Además, coexiste con otros fenómenos acústicos del ambiente, disolviendo jerarquías entre música y sonido. Esta ubicuidad implica un tipo de escucha caracterizada por una falta de atención que, sin embargo, activa en nosotros una respuesta afectiva:

“That *listening*, and more generally input of the *senses*, however, still produces *affective* responses, bodily events that ultimately lead in part to what we call emotion. And it is through this listening and these responses that a nonindividual, not simply human, *distributed subjectivity* takes place across a network of music media” (Kassabian, 2013: xi)

Kassabian ilustra el funcionamiento de este tipo de escucha a través de un ejemplo con el que fácilmente podemos identificarnos: al oír la música de un anuncio de telefonía que aludía al poder de las comunicaciones para unir a familiares dispersos por el mundo, a la autora se le llenaban los ojos de lágrimas. Ella fue rápidamente consciente del nivel de manipulación y de clichés presentes en el anuncio, pero la respuesta afectiva inicial fue incluso más rápida. En otras palabras, la *ubiquitous music* actúa sobre nosotros a través del afecto (*affect*), entendiendo por tal: “the circuit of bodily responses to stimuli that take place before conscious apprehension.” (Kassabian, 2013:XIII).

Este tipo de escucha que nos afecta de manera inconsciente ha sido abordada por la musicología en relación al cine clásico de Hollywood (Flinn, 2001; Gorbman, 1987; Kassabian, 2001) y más recientemente en el estudio de las músicas ambientales y de su correspondiente escucha ambiental (Fabbri et al., 2008; García Quiñones et al., 2008; Martí, 2002) donde algunos autores plantean que la escucha desatenta sería una convención bien establecida socialmente, al menos desde la década de 1930 gracias a la presencia creciente de la radio en el ámbito doméstico (Goodman, 2010). En este contexto, una de las aportaciones de Kassabian es su énfasis en la dimensión afectiva de esta escucha y su influencia en la subjetividad. Según la autora, los sonidos ubicuos posibilitan un tipo de conexión entre sujetos. Esta sería una de las condiciones de la denominada *distributed subjectivity*.

Kassabian define este concepto como su propia versión de un fenómeno que ha sido descrito como “cyborg” por Donna Haraway, “network” por Manuel Castells o “rizoma” por Deleuze y Guattari. La autora señala que la *distributed subjectivity* se construye en y a través de nuestras respuestas ante determinados actos de cultura, como pueden ser la música o la televisión. Se trataría de una subjetividad no individual, que se articula como un campo donde la información fluye y conduce a una respuesta afectiva:

“Distributed subjectivity is, then, a nonindividual subjectivity, a field, but a field over which power is distributed unevenly and unpredictably, over which differences are not only possible but required, and across which information flows, leading to affective responses. The channels of distribution are held open by ubiquitous musics. Humans, institutions, ma-

chines, and molecules are all nodes in the network, nodes of different densities” (Kassabian, 2013: xxiv).

Las *ubiquitous musics* cumplirían un rol preponderante en este entramado, comportándose como los “canales de distribución” (Kassabian, 2013: xxiv). Para la autora “Distributed subjectivity suggests a vast field, rather than a group of subjects or an individual subject, on which various connections agglomerate temporarily and then dissolve again. This field is significantly constructed through and with music” (Kassabian, 2013: xxvi). Esta concepción de una subjetividad no individual nos invita a repensar la relación entre quien investiga y su objeto de estudio. Kassabian propone pensarlos a ambos como parte del vasto campo de la *distributed subjectivity*, un campo que no es ni exclusivamente individual, ni social en términos reduccionistas. Una de las consecuencias de esta subjetividad sería cerrar algunas de las brechas que caracterizan el ámbito académico: “distributed subjectivity is a way of closing the gaps that plague us—gaps between ourselves and our objects, between ourselves and our students, between ourselves and a whole range of others” (Kassabian, 2013: xviii).

Volviendo a la escucha, es necesario recordar que la *ubiquitous listening* no solo se da en presencia del *muzak* y en espacios públicos, sino que caracteriza nuestra relación con productos audiovisuales y artísticos de todo tipo (series, cine, videojuegos, instalaciones, etc). Esta escucha suele ser criticada negativamente en parte por influencia de ciertos cánones musicológicos más tradicionales, donde la escucha tiende a ser concebida en términos polarizados: escucha atenta *versus* escucha distraída. Adorno fue uno de los principales promotores de la escucha consciente, vinculada al análisis musical y al conocimiento estructural de la música, una escucha que se oponía a la desatención propia del buen burgués (Adorno, 1976). Si bien este modelo ha sido cuestionado desde dentro de la musicología (véase Subotnik, 1996), aún se advierte su persistencia. Estudios sobre tipologías y nociones de escucha en música demuestran cuán arraigada se encuentra la dicotomía entre escucha atenta y desatenta⁷. Autoras como Marta Quiñones ponen en evidencia cómo la noción de escucha atenta ha estado vinculada a una idea de racionalidad que excluye las emociones (Quiñones, 2015:50). Autores como Nicholas Cook han optado por distinguir entre escucha musical y escucha musicológica. La primera buscaría la gratificación estética y la segunda el establecimiento de hechos y la formulación de teorías, tal como lo plantea Nicholas Cook

“If by ‘musical listening’ we mean listening to music for purposes of direct aesthetic gratification, then we can use the term ‘musicological listening’ to refer to any type of listening

7 En un estudio de corte sociológico, el musicólogo noruego Lars Lilliestam revisa una serie de tipologías de la escucha en textos sobre música, desde Adorno hasta estudios recientes. Uno de los elementos que más llama su atención, es lo arraigada que se encuentra la tendencia a plantear la escucha en términos polarizados: “It is interesting to note that the type of classification that Rösing advocates, “attentive” and “inattentive” listening, commonly expressed in terms like “active” versus “passive” listening or “concentrated” listening versus “background listening”, has become a kind of cultural public property that is not associated with any particular scholar or scholarly line” (Lilliestam, 2013: 12).

to music whose purpose is the establishment of facts or the formulation of theories” (Cook, 1990:152).

Por una parte, cabe preguntarse hasta qué punto la gratificación estética se encuentra separada de la formulación de teorías. Por otra, el autor parece cambiar el nombre de los términos manteniendo parte importante del contenido, ya que la escucha musicológica tal como Cook la presenta, se aproxima bastante a la idea de escucha racional, que en este caso se impone como instrumento de estudio.

La escucha atenta y racional ha sido considerada durante años como un modelo a aplicar en toda investigación musicológica. Pero cabe interrogarse: ¿Este ideal se adapta a las características de todos los objetos de estudio actuales? La *ubiquitous listening* nos confronta con el problema de la atención en relación a la escucha en el contexto actual. Kassabian señala que la atención se ha vuelto un bien escaso. Las cuotas de información y de productos culturales disponibles superan nuestra capacidad de consumo. Ante esta abundancia apabullante, la atención se vuelve fragmentaria y se aleja del ideal de las Humanidades de una atención focalizada y prolongada. Muchos productos culturales han sido creados expresamente para este tipo de atención, lo que para Kassabian supone un complejo desafío para la investigación: “How can one study something to which one does not pay attention? How can one understand how people engage music inattentively through scholarly attention?” (Kassabian, 2013: XXI). La *ubiquitous listening* nos permite abordar ciertos hábitos de escucha actuales, pero por sobre todo nos invita a cuestionar la concepción dicotómica de la escucha y la atención.

El concepto de *ubiquitous listening* puede ser una herramienta útil para analizar lo sonoro en el arte contemporáneo por tres razones principales:

1. Es un tipo de escucha que considera toda la información acústica presente en el entorno (música y sonido) y que funciona como fondo sonoro, cuyo protagonismo es esencial a pesar de no ser evidente para la audiencia. Esto se aprecia en la conformación de ciertas video instalaciones y performances, donde los estímulos sonoros desempeñan un rol importante, aun cuando la audiencia no siempre sea consciente de ello. A menudo este rol es dejado de lado porque los elementos sonoros no constituyen el medio principal de la obra expuesta.
2. Permite ir más allá de la condena a priori de la escucha distraída y se centra en los efectos que lo sonoro ejerce sobre el público. Como se verá más adelante, algunas obras de performance art recurren al sonido para generar un impacto emotivo en la audiencia, algo que termina influenciando incluso la interpretación que se hace de la obra.
3. Por último, la propia Kassabian ha aplicado el concepto al estudio de piezas de vídeo arte experimental armenio. A través del estudio de obras de Diana Hakobyan, Sonia Balassanian y Tina Bastajian, ilustra cómo los elementos sonoros y musicales pueden generar ciertos afectos compartidos entre los miembros de la

audiencia, aun cuando no compartan los mismos códigos culturales ni interpreten la obra de la misma manera (Kassabian, 2013:20-32).

En este texto, no pretendo proponer un tipo de escucha específica para el arte, lo que me interesa es centrarme en el impacto afectivo que los elementos sonoros pueden ejercer sobre el público. Estos afectos se manifiestan a través de sensaciones como el horror, el rechazo o la incomodidad, entre otras, y son experimentadas por la audiencia en un primer momento. Si logramos ser conscientes de cómo el sonido y la música nos afectan, seremos capaces de interpretar no solo el rol de lo sonoro en el entramado de la obra, sino también de los procesos de intersubjetividad que se activan en la audiencia y que en ocasiones influyen en los discursos sobre la obra. Intentaré profundizar en estos mecanismos a través del comentario de una performance.

(279) golpes

La poeta y artista guatemalteca Regina José Galindo es una figura bien conocida por su trabajo con la performance. Su obra ha sido expuesta en Europa y América, y ha dado lugar a una serie de escritos donde se destaca el empleo de su cuerpo como herramienta de denuncia de la violencia de género y de la violencia política (Amich, 2017; Blanco, 2018; Goldman, 2006; Shtromberg, 2015).

La performance (279) *golpes* fue realizada para la 51 Bienal de Venecia en 2005, donde fue galardonada con el León de oro. La artista ha descrito la pieza en los siguientes términos: “Encerrada en un cubículo, sin que nadie pueda verme, me doy un golpe por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio del 2005. Amplifico el sonido, para que sea escuchado desde afuera del cubículo” (Galindo, s.f.). Si bien esta performance ha sido ampliamente citada, escasos escritos aportan detalles sobre cómo se desarrolló la acción en vivo. Emilia Barbosa es una de las pocas autoras que refiere información específica sobre el contexto de presentación, aún cuando no declara explícitamente si se basa en algún testimonio o si ella misma fue testigo del evento. De acuerdo a su relato, la artista se azotaba con un látigo y la audiencia podía escuchar los sonidos de los golpes y de sus lamentos, pero no podía ver más que una pared iluminada del cubículo, mientras el resto del lugar se encontraba a oscuras (Barbosa, 2014, p. 60). Para la autora, Galindo renuncia a la exposición visual de la agresión sobre el cuerpo femenino en un intento de criticar la espectacularización de la violencia ejercida por los medios. Esta idea abre ciertas interrogantes: ¿Acaso la amplificación del sonido no contribuye también a una espectacularización de la violencia a través de lo audible? ¿Hasta qué punto reemplazar la dimensión visual por la sonora implica una apreciación crítica?

La acción de Galindo logra implicar emocionalmente al público gracias al sonido, haciendo que la respuesta emocional pase al primer plano. Escuchar los golpes ejercía un afecto inmediato en la audiencia: experimentaban horror y rechazo ante unos soni-

dos que reenviaban a una violencia de la que la artista ha sido testigo y de la que podría ser una víctima potencial, dadas las alarmantes estadísticas de violencia de género en Guatemala⁸. Se trataba además de un sonido realizado en directo, donde lo efímero del golpe parecía evocar a su vez lo efímero de la existencia de las mujeres asesinadas en la memoria colectiva. Basándose en una distinción de Diana Taylor (Taylor, 2003), Barbosa señala que los sonidos de la voz en la performance de José Galindo pueden ser considerados como archivo y como repertorio:

“As archival material, it functions as a testimonial element, a personal non verbal narrative of pain and abuse that immediately provokes a response in the spectators. Similar to a visual projection, it illustrates and represents the victims’ pain with a significant level of shock, and it may contribute to a permanent record of an acknowledged reality. As part of a repertoire, because of its ephemeral character as a live performance event, it is an act of transfer between the performer and the audience. Metonymically, Galindo’s voice stands for the body of evidence of feminicide in Guatemala and acts out of disarticulation. Her moans and cries are instrumental in tormenting the spectators and eliciting sympathy and attention. No one in the room can remain indifferent to the constant ‘presence’ and ‘suffering’”. (Barbosa, 2014:66).

Siguiendo a Barbosa, los gritos de Galindo actúan en parte como testimonio, al mismo tiempo que buscan una reacción en la audiencia a través del *shock*: evocan el sufrimiento de las víctimas para que no sean olvidadas, a través de un impacto emocional efímero que permitiría una suerte de transferencia entre la performer y su audiencia. El sonido ejerce un afecto inmediato sobre el público (horror y rechazo), antes de que pueda realizar cualquier otro tipo de reflexión consciente, tal como lo describía Kassabian. En esta obra se aplica la idea de *ubiquitous listening* porque para el público el sonido en sí no es tan importante como el reenvío que este hace a la violencia. Por ejemplo, la descripción de Barbosa no se refiere en profundidad a la voz de Galindo ni al tipo de amplificación (¿Cómo eran sus gritos? ¿Graves, agudos, desgarrados? ¿Había algún tipo de ecualización o efectos en el micrófono?), pero sí al impacto emotivo que este producía y que la autora es capaz de interpretar desde la teoría de la performance. Además, la audiencia experimenta el horror ante la violencia aún sin conocer detalles específicos sobre la gravedad de la violencia de género en Guatemala. El impacto del sonido genera momentáneamente una subjetividad compartida, que prescinde de competencias específicas por parte de la audiencia. Esto no significa que el público comparta el mismo punto de vista ni que vaya a salir transformado de la performance. El impacto emocional producido por la inmediatez de la acción, no necesariamente se traduce en el desarrollo de una conciencia crítica a largo plazo. A veces el *shock* emocional impide abordar la pieza críticamente y evidenciar sus contradicciones⁹.

8 Ese año 2005 el número de víctimas se habría elevado hasta 518. En la actualidad las estadísticas se mantienen. Alrededor de 500 mujeres son asesinadas anualmente en Guatemala. Véase (Grupo de Apoyo Mutuo, 2008).

9 El *shock* puede provocar un fuerte impacto en la audiencia, pero no necesariamente la invitará a reflexionar. Por otra parte, hacer sentir al público culpable o bien partícipe de una realidad aberrante, no siempre contribuyen a un

Las ideas propuestas por Kassabian se pueden complementar con el concepto de *subject position* propuesto por Eric Clarke (Clarke, 1999, 2005). El autor hace un uso bastante libre de un término de la teoría cinematográfica, para destacar su relevancia tanto en los estudios culturales como en musicología. Clarke lo describe como la manera en que la construcción de un film provoca una respuesta particular en la audiencia. Aplicado a la música, se definiría como: “The way in which characteristics of the musical material shape the general character of a listener’s response or engagement (involved, repelled, indifferent)” (Clarke, 2005:91)¹⁰.

Clarke señala que la *subject position* establece un punto intermedio entre dos polos: la idea de que cada perceptor construye su propio significado completamente individual e impredecible (relativismo de la teoría de la respuesta del lector), y la idea de que el significado está enteramente contenido dentro de las estructuras objetivas de la obra misma (determinismo del estructuralismo rígido) (Clarke 2005, 93). El autor cita como ejemplo una secuencia de la película *The Piano* de Jane Campion. La escena transcurre en la playa, donde se encuentra el piano que la protagonista Ada ha tenido que abandonar. Vemos a Ada tocando mientras su pequeña hija juega alrededor. Escuchamos la música de Michael Nyman y la cámara da vueltas alrededor de Ada, mostrándonos su expresión de placer y felicidad al tocar. Todo el dispositivo audiovisual nos conduce a interpretar la música como una expresión de libertad para la protagonista. Esto no significa que toda la audiencia comparta este punto de vista. De hecho, si una persona se siente molesta ante una visión tan idealizada de la música, su opinión no hace más que confirmar la presencia del dispositivo audiovisual que intenta inducir una respuesta.

Aplicado al ámbito del arte contemporáneo, *subject position* se podría definir como la manera en que los elementos que componen una obra (sean sonoros, visuales, táctiles, olfativos o gustativos) inducen una particular respuesta por parte de la audiencia. Estos elementos nos afectan (en el sentido mencionado por Kassabian) incluso cuando no seamos conscientes de ello, y en algunos casos influyen en la interpretación que hacemos de una obra. En el ejemplo de Galindo, todos los elementos de la obra (el espacio a oscuras, la pared blanca iluminada, el sonido de los golpes y los gritos) nos conducen a experimentar horror y rechazo ante la violencia de género. Sin embargo, nuestra lectura puede ir más allá y evidenciar las contradicciones presentes en la obra, como por ejemplo el hecho de que para denunciar la violencia se recurra a su espectacularización a través de la amplificación del sonido. Un aspecto que puede conducirnos a una reflexión mayor sobre las tensiones de lo político en la performance de principios del siglo XXI.

Aquí emerge un aspecto que me parece fundamental para el análisis de piezas de arte contemporáneo: en lugar de caer en las interpretaciones dicotómicas que aclaman

cambio real de actitud. Jacques Rancière se ha referido a estas y otras paradojas del arte político. Véase (Rancière, 2008).

10 El desarrollo del concepto de *subject position* en la teoría cinematográfica es más complejo de lo definido por Clarke, y está relacionado con la revisión de teorías psicoanalíticas y post estructuralistas en relación a la experiencia del espectador. Véase (Bordwell, 1999).

o rechazan una pieza de acuerdo al *shock* emocional que produce en la audiencia, una labor más fructífera desde la teoría y la crítica sería reflexionar sobre el mecanismo que la hace funcionar. Es decir, tener en cuenta cómo los elementos que la conforman y el contexto en que se presentan, favorecen ciertas interpretaciones y nos hacen descartar otras. Considerar las características del sonido durante una performance es tan relevante como evaluar la significación política del espacio en que se desarrolla, y proceder de este modo nos puede llevar a discutir problemáticas más amplias presentes en las prácticas artísticas actuales.

Conclusiones

Tendemos a escuchar el arte contemporáneo de manera similar a como escucharíamos el hilo musical de una tienda o el diseño sonoro de un film. Esto supone replantear nuestras ideas en torno a la escucha y la atención, yendo más allá de una discusión dicotómica entre escucha atenta y desatenta. En este sentido, el concepto de *ubiquitous listening* se muestra como una herramienta útil para comprender cómo nos afecta emocionalmente aquella música que escuchamos de manera distraída, evitando una valoración peyorativa *a priori* de este tipo de escucha inconsciente.

Al abordar el rol del sonido en el caso de la performance (279) *golpes* de Galindo, se puede apreciar que el *shock* emocional que éste produce da lugar a una serie de contradicciones relacionadas con la espectacularización de la violencia. Para abordar estas problemáticas es necesario ir más allá del primer impacto emocional y apreciar cómo los elementos presentes en la obra y en el contexto de exhibición conducen a una cierta interpretación.

Esta indagación abre diversas inquietudes a nivel metodológico y que permiten marcar líneas de trabajo a seguir. En primer lugar, el problema no es cómo debemos escuchar el arte contemporáneo sino cómo vamos a estudiar los efectos que produce en la audiencia. Se puede analizar en detalle la banda sonora y las características acústicas de una pieza de vídeo arte o el ambiente sonoro de una performance, pero ello no necesariamente nos ayudará a comprender cómo esos sonidos afectan a quien escucha. Por lo tanto, se hace necesaria una metodología interdisciplinaria que tenga en cuenta aspectos vinculados a la percepción y la recepción de estas obras.

En segundo lugar, es necesario tener en cuenta la multisensorialidad. En este texto me he centrado en los aspectos audibles, sin embargo, las piezas que he citado generaban experiencias multisensoriales y no solo audiovisuales, lo que supone un desafío para la investigación. Para abordar esta cuestión, tal vez el debate no debiera estar centrado solo en criticar la primacía de la vista por sobre el oído en occidente, sino en comprender que tanto el arte del siglo XX como el arte actual apelan a los sentidos en su conjunto. De esta manera, sería interesante plantear cómo desde la investigación musicológica se pueden desarrollar estrategias que permitan abordar la multisenso-

rialidad, explorando incluso otros formatos de comunicación que no residan exclusivamente en el texto escrito.

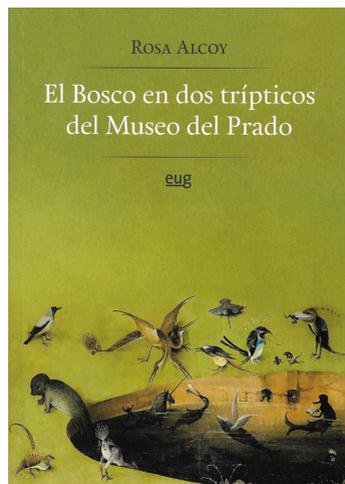
Bibliografía

- Adorno, T. W. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. The Seabury Press.
- Amich, C. (2017). The Limits of Witness: Regina José Galindo and Neoliberalism’s Gendered Economies of Violence. En *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times* (pp. 91–104). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59810-3_8
- Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Barbosa, E. (2014). Regina José Galindo’s Body Talk: Performing femicide and violence against women in 279 golpes. *Latin American Perspectives*, 41(1), 59–71. <https://doi.org/10.1177/0094582X13492131>
- Blanco, J. R. (2018). Regina José Galindo o el cuerpo como nación. *Boletín de Arte*, 0(30–31), 519–532. <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4390/4101>
- Bordwell, D. (1999). Contemporary Film Studies and Vicissitudes of Grand Theory. En D. Bordwell & N. Carroll (Eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (pp. 3–36). University of Wisconsin Press.
- Bubaris, N. (2014). Sound in museums – museums in sound. *Museum Management and Curatorship* 29(4), 391–402. <https://doi.org/10.1080/09647775.2014.934049>
- Clarke, E. (1999). Subject-Position and the Specification of Invariants in Music by Frank Zappa and P. J. Harvey. *Music Analysis*, 18(3), 347–374.
- Clarke, E. (2005). *Ways of Listening: an Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford University Press.
- Classen, C. (2017). *The Museum of the Senses : Experiencing Art and Collections*. Bloomsbury Academic.
- Cook, N. (1990). *Music, Imagination, and Culture*. Oxford University Press.
- Daniels, D., & Naumann, S. (Eds.). (2015a). *Audiovisuology, A Reader, Vol. 1: Compendium*. Verlag Walther König.
- Daniels, D., & Naumann, S. (Eds.). (2015b). *Audiovisuology, A reader, Vol. 2: Essays*. Verlag Walther König.
- Draxler, H. (2009). How Can We Perceive Sound as Art? The Medium and Code of the Audible in Museum Environments. En C. Rainer, S. Rollig, D. Daniels, & M. Ammer (Eds.), *SEE THIS SOUND. Promises in Sound and Vision* (pp. 26–31). Lentos Kunstmuseum Linz; Walther König.

- Fabbri, F., Sterne, J., Martí, J., Kassabian, A., Quiñones, M. G., Stockfelt, O., de Marta, E., & Quiñones, G. (2008). *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Orquesta del Caos.
- Flinn, C. (2001). *Strains of Utopia : Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton University Press.
- Fullerton, E. (2017). In London, Anne Imhof Talks About Her Kicking, Screaming Venice Biennale Hit 'Faust' | ARTnews. Artnews. <http://www.artnews.com/2017/05/30/in-london-anne-imhof-talks-about-her-kicking-screaming-venice-biennale-hit-faust/> [Consultado el 22/05/2022]
- Galindo, R. J. (s.f.). *Regina José Galindo*. <http://www.reginajosegalindo.com/279-golpes/> [Consultado el 22/05/2022]
- García Quiñones, M., Fabbri, F., Boschi, E., Lasén, A., & Cruces, F. (2008). Modelos y Contextos de la Escucha. In R. Gómez Muns & R. López Cano (Eds.), *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Goldman, F. (2006). *Regina José Galindo Interview*. BOMB Magazine. <https://bombmagazine.org/articulos/regina-jos%C3%A9-galindo/> [Consultado el 22/05/2022]
- Goodman, D. (2010). Distracted Listening: On not Making Sound Choices in the 1930s. In D. Suisman & S. Strasser (Eds.), *Sound in the Era of Mechanical Reproduction* (pp. 15–46). University of Pennsylvania Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies : Narrative Film Music*. BFI Pub.
- Grupo de Apoyo Mutuo. (2008). *Informe Mujer Guatemala 2008-2016*. <http://www.albedrio.org/htm/otrosdocs/comunicados/GAM-Mujer2008-2016.pdf> [Consultado el 22/05/2022]
- Hegarty, P. (2015). *Rumour and Radiation: Sound in Video Art*. Bloomsbury Publishing.
- Howes, D. (2014). Introduction to sensory museology. *Senses and Society*, 9(3), 259–267. <https://doi.org/10.2752/174589314X14023847039917>
- Kahn, D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. MIT Press.
- Kahn, D., & Whitehead, G. (1992). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-garde*. MIT Press.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing Film : Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge.
- Kassabian, A. (2013). *Ubiquitous Listening : Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. University of California Press.
- Kelly, C. (2011). *Sound*. Whitechapel Gallery.

- Licht, Alan. (2007). *Sound Art : beyond Music, between Categories*. Rizzoli International Publications.
- Lilliestam, L. (2013). Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People. *Volume I*, 10(1), 109–110. <https://doi.org/10.4000/volume.3733>
- Machado, C. (2017). 57a Bienal de Arte de Venza: Otimismo como instrumento de silenciamento. *Concinnitas*, 2(30), 175–187.
- Marks, L. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
- Martí, J. (2002). Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión. *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*, 6. https://digital.csic.es/bitstream/10261/38548/1/JMarti-2002-TRANS%20-%20M%C3%BAsicas%20invisibles_%20la%20m%C3%BAsica%20ambiental%20como%20objeto%20de%20reflexi%C3%B3n.pdf [Consultado el 22/05/2022]
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement Affect and Sensation*. Duke University Press.
- Pascual-Leone, A., & Levent, N. (Eds.). (2014). *The Multisensory Museum Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Rowman & Littlefield.
- Pejić, B. (2002). Balkan for Beginners. In L. Hoptman & T. Pospiszyl (Eds.), *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since 1950*. (pp. 325–339). The Museum of Modern Art.
- Quiñones, M. G. (2015). *Historical Models of Music Listening and Theories of Audition Towards an Understanding of Music Listening Outside the Aesthetic Framework* [Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona].
- Rainer, C., Rollig, S., Daniels, D., & Ammer, M. (Eds.). (2009). *See This Sound: Promises in Sound and Vision*. Lentos Kunstmuseum Linz; Walther König.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La fabrique éditions.
- San Cristóbal, Ú. (2021). Cuerpo, límites y autobiografía: Una aproximación a lo sonoro en la obra de Marina Abramović. *II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de La Imagen En Movimiento: Identidad y Patrimonio 20 -22 Octubre 2021*. Universitat Politècnica de València, 69–83. <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ESHID/ESHID2021/paper/viewFile/12845/6536>
- Shtromberg, E. (2015). *Amnesty and Justice for All: The Art of Regina José Galindo*. Los Angeles Review of Books. <https://lareviewofbooks.org/article/amnesty-justice-art-regina-jose-galindo/#!> [Consultado el 22/05/2022]
- Smolik, N. (2017). *Anne Imhof “Faust” at German Pavilion, Venice Biennale Interview to Susanne Pfeffer*. Mousse Magazine. <http://moussemagazine.it/anne-imhof-faust-german-pavilion-venice-biennale-2017/> [Consultado el 22/05/2022]

- Stiles, K. (2016). *Cloud with its shadow: Marina Abramovic*. In *Concerning Consequences: Studies in Art, Destruction, and Trauma*. University of Chicago Press.
- Subotnik, R. R. (1996). *Deconstructive Variations : Music and Reason in Western Society*. University of Minnesota Press.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Trower, S. (2012). *Senses of Vibration. A History of the Pleasure and Pain of Sound*. Continuum.
- Velasco, D. (2017). Personal Touch. David Velasco on Anne Imhof's Faust at the German Pavilion, Venice. *Artforum International*, 56(1). <https://www.artforum.com/print/201707/david-velasco-on-anne-imhof-s-faust-at-the-german-pavilion-venice-70466> [Consultado el 22/05/2022]
- Voegelin, S. (2014). Soundwalking the Museum: A Sonic Journey through the Visual Display. En N. Levent & A. Pascual-Leone (Eds.), *The Multisensory Museum Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* (pp. 119–130). Rowman & Littlefield.
- Wiens, K., & Visscher, E. de. (2019). How Do We Listen to Museums? *Curator: The Museum Journal*, 62(3), 277–281.
- Zedda, M. P. (2017). Biennale di Venezia. Il Padiglione tedesco. *Artribune*. <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/05/biennale-venezia-padiglione-tedesco-anne-imhof/>[Consultado el 22/05/2022]



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Alcoy, Rosa. *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado*. Granada: Universidad de Granada, 2020, 476 pp., ilus. ISBN: 978-84-338-6666-0.

CARMEN POBLETE TRICHILET

Carmen.PTrichilet@uclm.es

Universidad de Castilla-La Mancha

El ensayo elaborado por Rosa Alcoy en torno a la pintura de Jerónimo Bosch en el libro *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado*, publicado en 2020 por la Universidad de Granada, nos adentra en el conocimiento profundo del lenguaje artístico de uno de los pintores cuya obra ha despertado mayor inquietud, fervor y análisis en el panorama de la Historia del Arte española y europea. Un interés que se inició desde el mismo momento en que llevó a cabo sus encargos entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI a caballo entre la tradición medieval y el naciente mundo moderno.

El texto, fruto de un arduo trabajo de investigación y análisis, ahonda en el conocimiento de El Bosco como pintor en toda su esencia más allá del bosque de interpretaciones, análisis y críticas en torno a su universo pictórico a lo largo del tiempo mediante el estudio de dos obras capitales en su periplo vital: *El jardín de las delicias* y *La adoración de los magos*. Dos trípticos que representan sendos hitos capitales en el catálogo de obras del maestro flamenco.

La pintura es el sujeto activo que vertebra el desarrollo del libro. Rosa Alcoy plantea este enfoque de tal forma que introduce al lector en el mundo del pintor de Den Bosch en toda la extensión de la palabra. Lo que deja al margen de las interpretaciones que se apartan de la pintura para darle un significado, aunque sin perder de vista apuntes valiosos de sus autores. Es decir, llegar a entender la producción pictórica del maestro, más allá de las teorías que lo presentan como un fanático religioso o un autor indescifrable. La obra que reseñamos ahonda en una temática sobre la que existe una extensa historiografía, sin perder de vista los diferentes análisis de los que su figura ha sido objeto de estudio durante siglos.

Desde el inicio se nos presenta a un pintor innato, instruido, exigente en su trabajo, que consigue crear un lenguaje original en un marco histórico-artístico complejo en un

momento de ferviente cambio, en el que resuelve de manera innovadora los desafíos que se le plantean para transmitir la propia trayectoria vital del ser humano. Un artista que proviene de una familia de pintores, que va a tener un taller propio y un buen número de seguidores. Su lenguaje pictórico une la influencia de la tradición medieval y los avances de artistas de otras latitudes europeas, como las italianas. Así mismo, se hace eco del ambiente cultural de un territorio en el que aparecen figuras como Erasmo de Rotterdam. Un lugar que se convertiría en escenario de la lucha entre católicos y reformados en el futuro.

Se nos dibuja el perfil de un hombre libre frente a las imposiciones, amo de sí mismo, que participa del entorno en el que desarrolla su vida y sabe cómo promocionar su trabajo. Un pintor que pone ante el espectador una realidad en proceso de metamorfosis y que nos hace pensar y repensar aquello que tenemos delante: crítico, pero no impenetrable. La pintura es un dispositivo en el que vierte el mundo del que son fruto. Esto es lo que haría el autor nacido en el importante centro comercial de Bosque del Duque, actual Brabante norte. Es decir, partir del arte para estudiar la realidad en la que se imbrica su obra. Proceso creativo, influencia, entornos, datación, interpretaciones o fortuna crítica, entre otros, son los aspectos que se abordan en sus páginas.

El planteamiento del libro parte de una introducción que expone el contexto personal y artístico del pintor por igual, así como nos introduce en los elementos de su discurso pictórico. A continuación, la autora aborda cada uno de los trípticos analizados desde un enfoque en el que sean las propias obras las que nos hablen. Es ahí donde encontramos el trabajo crítico con los aportes realizados por los estudiosos que la preceden, siempre manteniéndose fiel al razonamiento más lógico en torno a las hipótesis más plausibles sobre cada una de las afirmaciones. En sendas obras el pintor nos habla del comportamiento humano y de su proceso de caída y posterior salvación por medio de la Pasión. Para este fin, El Bosco se sitúa a la distancia suficiente para analizar la sociedad de la que es parte, con cierta perspectiva, como si fuera un espectador externo.

La profesora Alcoy entabla una conversación con la primera de las obras, el tríptico del *Jardín de las delicias*, de fuera hacia dentro de la misma. Nos encontramos ante un mundo que se crea y que, al abrir los batientes, nos enfrenta a una tabla central en la que se plasma la metamorfosis del ser humano con el paso del tiempo, consecuencia directa de la posibilidad de elección de este. El ser capaz de optar, es decir, la idea del pensamiento libre se manifiesta en el incauto Adán y, por lo tanto, también en el pecado. Lo que pone en relieve el deseo de libertad del hombre, que no de la mujer, en tiempos de El Bosco. Así, el ser creado por Dios pasa del escenario primigenio concedido por la divinidad a un Infierno en el que se hace presente la figura del traidor, Judas. Todo ello, a partir de unas propuestas innovadoras en las que no existe un relato único para el espectador que entra en contacto con la obra.

Al mismo tiempo, las múltiples referencias explicadas por la autora nos permiten conocer el imaginario con el que trabajó el artista a la hora de encajar los elementos que componen ambos trípticos y que la lleva a redirigir la mirada sobre algunos as-

pectos, véase por ejemplo el análisis que realiza en torno a la cuestión del género en la obra. Aspecto que la lleva a poner sobre la mesa una interpretación en la que sería Adán y no la figura de Eva quien observa, consciente de su caída a consecuencia de sus decisiones, frente a las de historiadores anteriores que otorgaban a la mujer, culpable de inducir a su compañero al Pecado Original, un protagonismo que no tendrían las féminas en la época del pintor, y que, sin embargo, sí que estaba en la mentalidad de los autores que realizaron dichas afirmaciones.

En el caso del segundo de los trípticos, *La adoración de los magos*, cuyo estudio sigue al del *Jardín*, el recorrido propuesto por la autora es la inversa: de la obra abierta al tríptico cerrado. El Bosco nos vuelve a poner ante los comportamientos del ser humano. La Locura y la representación del llamado cuarto rey cobran un peso muy importante para representar el simbolismo de dicho mensaje. Elementos a los que dedicará buena parte de su estudio en este apartado, dedicado a la segunda de las obras tratadas.

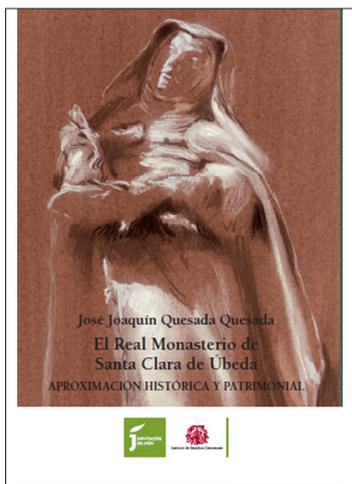
El pintor enfrenta a locos y cuerdos, a sabios e ignorantes y también a necios seguidores de quienes no atajan su propia necedad. *A priori* estamos ante una obra en la que plasma un tema ampliamente tratado en la pintura: la Epifanía. Sin embargo, Bosch nos pone de manifiesto, de nuevo, el proceso de caída y salvación humanas a través de la Pasión de Cristo, al que hallamos representado en el símbolo de Santa Inés, localizado en el batiente derecho de la obra abierta o el tratamiento que hace del paisaje. Aunque el espectador ya conoce el desenlace de ante mano por medio del tema de la *Misa de San Gregorio*, que el maestro sitúa en el exterior del tríptico.

Si algo destaca del profundo análisis de la profesora de la Universidad de Barcelona es el continuo trabajo crítico de preguntas que invitan al razonamiento acerca de cada una de las dos pinturas y la reflexión en torno a las hipótesis interpretativas que aporta la autora a lo largo de todo el ensayo. Al prolijo material bibliográfico lo acompaña un ingente número de ilustraciones a todo color de cada una de las obras analizadas, que complementan el discurso en su desarrollo a lo largo de todo el libro.

Las más de cuatrocientas ilustraciones que se incluyen entre el texto, de forma sobradamente justificada, obedecen el propósito de mostrar al lector aquello que la autora está referenciando en su exposición. Hecho que permite no solo seguir la argumentación de cada uno de los apartados en los que se divide cada una de las partes del texto, sino entablar también por parte del lector ese diálogo con la obra, llevando la mirada hacia donde la autora quiere trasladar la atención en cada momento y cuyo hilo conductor se mantiene desde la introducción hasta el epílogo que cierra el libro. Un viaje a través del bosque de citas del pintor e interpretaciones históricas que permite al lector llegar a la claridad de la esencia del pintor: de lo global al detalle y viceversa.

Se trata, en definitiva, de un trabajo que prueba el ingente conocimiento de la materia de estudio por parte de su autora en trabajos que abarcan desde finales de los años ochenta del siglo pasado hasta la actualidad, más intensamente desde el año 2006, al igual que se percibe su pasión por el maestro de Brabante. Aspecto que es palpable desde el inicio de un libro en el que la autora integra el conocimiento adquirido a lo largo

de más de una década de estudio en torno a la figura de El Bosco y que, si bien resulta una lectura densa debido a la profundidad de su análisis, acaba por presentarnos un diálogo entre historiadora y obra pictórica. Todo ello nos invita a la reflexión sobre el modo de trabajar para con la obra artística en su conjunto, realizando un aporte sugerente y de peso en torno a una temática profusamente estudiada en la Historia del Arte español.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Quesada Quesada, J. J. *El Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda. Aproximación histórica y patrimonial*. Diputación Provincial de Jaén. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2020, 302 pp., 141 ils. en color. ISBN: 978-84-92876-68-6.

FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ

ffernan@ujaen.es
Universidad de Jaén

El Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda no es la primera obra con la que nos sorprende José Joaquín Quesada Quesada, doctor en Historia del Arte, pues en el pasado año 2019 ya nos llamó la atención con su trabajo *Iglesias de Úbeda y Baeza* (Córdoba: Almuzara). No es baladí que Quesada ejerza su labor docente en un Instituto de Educación Secundaria de Begíjar (Jaén), municipio cercano a dichas ciudades Patrimonio de la Humanidad. El desarrollo de sus líneas de investigación sobre iconografía religiosa, y en concreto las avanzadas a partir de su tesis doctoral *Iconografía franciscana en la provincia de Jaén: del siglo XIII a la desamortización de 1836*, leída en la Universidad de Jaén en el año 2017, le ha llevado a profundizar en una de las primeras fundaciones franciscanas de Andalucía, el monasterio de clarisas de Úbeda, cuyos orígenes se remontan al siglo XIII. Como consecuencia, en su riquísima arquitectura se yuxtaponen elementos mudéjares, góticos, renacentistas y barrocos, y en su patrimonio mueble piezas de gran valor como por ejemplo pinturas del siglo XVII.

Debemos destacar cómo el libro pone en relevancia algunas piezas de enorme interés que han sido recientemente puestas en valor por el doctor Quesada. Entre ellas destacamos cinco tablas que están dispersas por diversas colecciones privadas firmadas por Alonso de Villanueva y divulgadas en la revista *Archivo Español de Arte* (2016)¹ o una obra inédita de Miguel Jerónimo de Cieza, *La cena en casa de Leví*, publicada en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (2015)².

La obra está preludiada por una bella evocación sobre los recuerdos de niñez del escritor Juan Pasquau (1918-1978). El que fuera cronista oficial de Úbeda nos relata lo

1 El artículo, escrito junto con Clara Beltrán Catalán, se titula: “Los primitivos de Santa Clara de Úbeda: Aproximación formal e iconográfica, fortuna crítica y vicisitudes de un patrimonio disperso”.

2 En concreto nos estamos refiriendo al artículo “Una obra inédita de Miguel Jerónimo de Cieza en el Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda: La cena en casa de Leví”.

que imaginaba de pequeño detrás de los muros del monasterio y la realidad observada en una visita durante la edad adulta. A continuación el prólogo, compuesto por Miguel Ángel León Coloma, profesor titular del área de Historia Moderna de la Universidad de Jaén y director de la tesis de José Joaquín.

Para analizar tanto el continente como el contenido nuestro autor divide la obra en cuatro partes: historia de Úbeda y del monasterio de clarisas, arquitectura y espacios, programas de pintura mural y, por último, pintura y escultura. La primera nos aproxima a la historia no solo del monasterio, sino también de Úbeda, y eso a pesar del hándicap que produce la práctica desaparición de su archivo conventual durante la Guerra Civil española, complementando estas lagunas con fuentes indirectas. En la ciudad se adentra por medio de su toma por el reino de Castilla, el papel de las órdenes mendicantes desde su conquista o el origen del primitivo monasterio y su traslado. Sendas páginas dedica a la visita de Isabel I en 1487 y a la capilla tardo gótica de los Salido como uno de los enterramientos más emblemáticos del edificio, para terminar con el análisis de la Úbeda conventual de los siglos XVI y XVII, dentro de la cual se desarrollaría nuestro monasterio, con especial atención al Renacimiento y a la Contrarreforma. El autor realiza un necesario análisis del urbanismo de Úbeda como ciudad conventual, matiz que ha quedado en la actualidad diluido debido a las desamortizaciones del siglo XIX y a la radiante arquitectura palaciega del Renacimiento, que eclipsa el significativo legado monacal de la urbe.

La segunda parte nos lleva al examen de la arquitectura del edificio, que se inicia con el análisis de la “teoría de la arquitectura” franciscana a partir de relatos hagiográficos de San Francisco de Asís y Santa Clara de Asís, equiparando a la santa con una “piedra”, mediante un sencillo símil arquitectónico. Continúa el autor con los espacios conventuales a través del tiempo, desde el primer edificio en el siglo XIII hasta el traslado de la orden a finales del siglo XIV a unas casas particulares enajenadas y donadas por la Monarquía, que mediatizarán las construcciones posteriores. La superposición de espacios y tiempos están presentes en la fachada, las portadas, la iglesia con su capilla mayor, los retablos, los coros, el claustro y el palacio, fruto de una práctica arquitectónica condicionada no solo por la estética, sino también por la disponibilidad de ingresos.

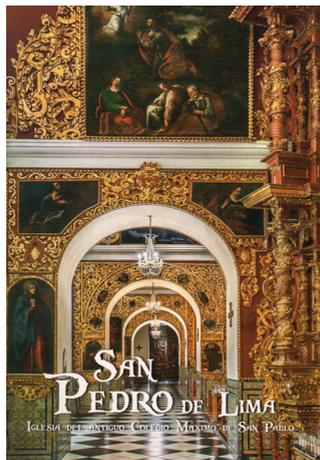
Los programas iconográficos de la pintura mural ocupan la tercera parte, analizando el primitivo presbiterio o antiguo cementerio de monjas, el coro alto y el dormitorio, lugares donde resalta una importante muestra de pintura mural tan característico de los cenobios franciscanos. La ornamentación pictórica, con profundo contenido simbólico y narrativo, cumple a la perfección su función de cubrir amplios espacios eludiendo una simple ornamentación. El programa plasma exquisitamente los ideales de la vida monástica y el sentido de las predicaciones, resaltando los santos más significativos para la orden.

La última parte de la obra la dedica a las devociones e iconografías dentro de la pintura y la escultura, y eso a pesar de la gran pérdida patrimonial que se desarrolló durante la Guerra Civil Española o a las ventas acaecidas a principios del siglo XX por

las propias monjas. La muestra artística dedicada a la vida de Cristo la divide en infancia, imágenes exentas del Niño Jesús, escenas evangélicas, la Pasión y la Resurrección; y en iconografía mariana: la Inmaculada Concepción, diversas advocaciones marianas, la Dolorosa, el santoral y la espiritualidad franciscana, santas y santos. Termina la obra con una extensa bibliografía que ha servido a su autor como apoyo para la confección de la obra, y que permite a los lectores ampliar en la temática.

Un aliciente para la edición es la portada. Tomada de una obra titulada *Escultura de Santa Clara del Monasterio de Úbeda* que fue realizada por el artista Paco Montañés, oriundo de Alcalá la Real, en el año 2018.

El Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda. Aproximación histórica y patrimonial ofrece un estudio muy pormenorizado de dicho cenobio desde su fundación hasta la actualidad, tanto en su patrimonio mueble como inmueble. La obra constituye una inmejorable ocasión para adentrarnos en la ciudad conventual que en otro tiempo fuera Úbeda y a uno de sus monasterios más primitivos, tanto de su iglesia como de la clausura, gracias al inestimable trabajo del doctor Quesada Quesada.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Mujica Pinilla R., et al. (coord.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú, 2018, 331 pp. 360 ils. color, 91 b/n, 2 tablas. ISBN: 978-9972-837-32-6.

CÉCILE MICHAUD

cmichaud@pucp.edu.pe

Pontificia Universidad Católica del Perú

Fiel a una larga tradición de publicaciones sobre arte peruano, el Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú, a través de su colección *Arte y Tesoros del Perú*, dedicó en el año 2019 un nuevo *opus* a uno de los recintos religiosos más importantes de América del Sur: la iglesia jesuita de San Pedro de Lima. *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo* ofrece al lector un conjunto de ensayos ampliamente documentados, de la mano de renombrados autores peruanos y extranjeros, que permiten comprender, desde varios enfoques, la inmensa relevancia del Colegio Máximo de San Pablo en la época colonial.

Después de una documentada y sentida introducción de José Enrique Rodríguez Rodríguez S.J., actual Párroco de la iglesia San Pedro, que relata la historia de los jesuitas en la provincia peruana desde su llegada a Lima en 1568 hasta su expulsión en 1767, y aborda las distintas destrucciones que sufrió el recinto en siglos posteriores, se inicia la primera parte del libro, titulada “San Pedro, centro de la misión jesuita”. Compuesta por textos dedicados a la historia de la misión jesuita, pero también a la arquitectura de la iglesia y a su importante botica, tiene un gran valor contextual, pues permite sentar las bases conceptuales para la segunda parte del libro, dedicada a las principales manifestaciones plásticas presentes en el recinto.

Jhon O'Malley S.J. inicia este recorrido con su artículo “Los jesuitas: orígenes de las misiones, escuelas y cultura”, en el cual esboza los contornos de la esencia misionera de la vocación jesuita, antes de analizar en qué esta orden se distingue de las otras: El cuarto voto de fidelidad al Papa, que intrínsecamente integra el deber de misión, las libertades de las cuales goza el Superior General en cuanto a nominaciones, las abundantes comunicaciones, y finalmente la formalización de la educación son, según el autor, las claves para entender las especificidades de la orden jesuita. Es al último aspecto

que O'Malley dedica el resto de su ensayo, mostrando cómo los jesuitas estuvieron a la vanguardia de la educación, no solamente por las nuevas áreas del conocimiento que tocaron, sino también por la decisión de formar a jóvenes laicos y quizá, sobre todo, por el carácter multidisciplinario de sus enseñanzas. Una orden moderna y culta, acorde con el entorno humanista en el cual vio la luz.

Juan Dejo Bendezú S.J., en su texto “La misión jesuita en el Perú (siglos XVI-XVIII)” dialoga con el texto anterior al abordar también la vocación educativa y misionera de la orden, pero haciendo énfasis en la primacía de la segunda dimensión, que el autor trata desde los Ejercicios Espirituales. Para ello, enfatiza las particularidades de la espiritualidad ignaciana: contemplación en la acción, importancia de la imagen y de la imaginación, con la “composición del lugar”. El autor deja también en claro cómo el Colegio Máximo de San Pablo fue el centro neurálgico para la creación de todas las misiones y de los otros colegios en la Provincia peruana. La última parte del texto es de particular interés al poner el énfasis en el inmenso trabajo lingüístico operado por la orden, desde la publicación de catecismos en las principales lenguas vernáculas hasta la enseñanza de estos idiomas en el Colegio Máximo. Gracias al rico tejido de reflexiones ofrecidas por el autor, aparece nuevamente la orden jesuita como un modelo único en cuanto a sus prácticas religiosas, sus actividades educativas y pastorales, entre vida contemplativa y vida activa.

Pedro M. Guibovich Pérez, en su ensayo “El ministerio educativo jesuita en la Provincia del Perú”, expone la influencia de la acción educativa de la Compañía, especialmente la del Colegio Máximo en la sociedad virreinal limeña. Después de detallar la variedad de instituciones que desarrollaron los jesuitas en todo el territorio, recalca el rol que tuvo la Compañía en los primeros tiempos de la imprenta en el Virreinato del Perú. El Colegio Máximo fue en efecto la cuna de la imprenta en Lima, al haber sido el primer lugar en el cual se instaló hacia 1580 el taller de Antonio Ricardo, primer impresor del Virreinato, quién ejerció bajo el impulso de la Compañía. En esta misma línea, Guibovich da a conocer las fuentes primarias existentes sobre lo que fue la Biblioteca del Colegio limeño, y las distintas etapas que ésta tuvo que vivir, enfatizando al igual que sus colegas, también desde las actividades teatrales y los textos de algunos grandes letrados jesuitas, la importante huella que dejó la orden en la sociedad colonial.

Gauvin Alexander Bailey, en “La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima” destaca el vínculo arquitectónico de la iglesia del Colegio Máximo con el Gesú de Roma, detallando las polémicas existentes al respecto y aportando nuevas reflexiones. El artículo, acompañado entre otros de un excepcional plano del Colegio datado de 1624, permite seguir el proceso de evolución en la construcción de las tres iglesias sucesivas, sometidas a varios sismos a lo largo de la historia. Muestra cómo las reconstrucciones de la fachada a fines del siglo XIX y en el año de 1945 convirtieron la tercera iglesia en un edificio de estilo heteróclito, ajeno a su identidad visual inicial. Al llamar nuestra atención sobre estos cambios sucesivos, el autor esclarece cómo el cambio de gusto y

de mentalidad estuvo un impacto directo en la apariencia de la fachada de la hoy iglesia de San Pedro.

El último texto de la primera parte, de Fernando Héctor Roca Alcázar S.J., “La Botica de San Pedro”, nos hace descubrir una dimensión familiar a muchas órdenes pero globalmente poco estudiada: los conocimientos botánicos y el comercio de plantas medicinales. Nos recuerda cuán importante fue el Colegio Máximo para ello. Ahí se preparaban las plantas no solamente para atender a pacientes limeños, sino que se mandaban a otros colegios o doctrinas de la Provincia, o incluso a Europa, especialmente la corteza del árbol de la quina, planta andina universalmente conocida por curar la malaria. Una tabla procura resumir la extensa relación de insumos de plantas utilizadas, detalladas en un inventario datado en 1770 y por tanto correspondiente a los inventarios realizados después de la incautación de bienes de la Compañía.

La segunda parte del libro, titulada “Arte y espacio sagrado”, está enteramente dedicada a las artes visuales. Inmersos en un excepcional derroche de fotografías, los tres últimos ensayos nos ofrecen un paseo inédito por la iglesia de San Pedro a la par que abren, gracias a sus innovadores contenidos, numerosas perspectivas de investigación.

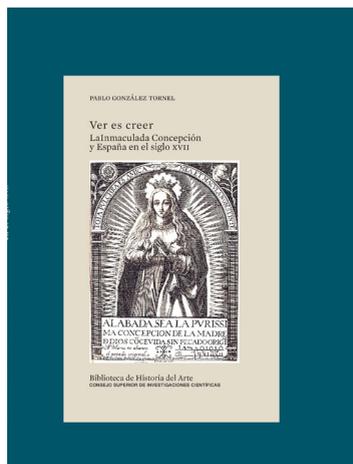
En “Retablos y devociones para el Salomón de las Indias. De la máquina barroca al teatro de la memoria”, Ramón Mujica Pinilla aborda el conjunto retabístico de la iglesia de San Pedro desde un enfoque claramente marcado por la antropología de la imagen, lo que ofrece perspectivas de sumo interés para la comprensión transversal de las relaciones entre materialidad, intenciones culturales y destinatarios multi-étnicos, en un contexto de intensa teatralidad posttridentina. Paralelamente, el autor detalla la historia y el contexto de creación de cada retablo, contextualizando el uso de ciertas estatuas en procesiones: convertidas en estatuas animadas, rompen aún más las barreras entre lo natural y lo sobrenatural –*per visibilia ad invisibilia*–, algo muy propio del Barroco y por supuesto de la espiritualidad sensorial ignaciana. Por otro lado, Mujica alude a la riqueza legendaria de la iglesia de San Pablo, cual Templo de Salomón indiano y espejo de la Jerusalén celestial. Finalmente, de Santa Rosa a Antonio Ruiz de Montoya, el autor nos presenta documentos visuales vinculados al deseo de los místicos de llegar a la santidad por medio de herramientas mnemotécnicas, que el autor asocia luego al “teatro de la memoria” ofrecido al feligrés por medio de los retablos para activar su “vista de la imaginación” y así penetrar la ansiada Jerusalén celestial.

Luis Eduardo Wuffarden, en su ensayo “La pintura y los programas iconográficos”, nos permite conocer por primera vez un conjunto de pinturas que a simple vista del transeúnte se pierden en la profusión decorativa de la iglesia o no están accesibles al público. De especial interés son sus atribuciones de pinturas de los siglos XVII y XVIII provenientes de la llamada escuela limeña, poco investigada en comparación con la pintura cuzqueña de aquellos siglos. Por otro lado, a través de los encargos realizados por los jesuitas a pintores europeos, el autor nos muestra la iglesia del Colegio Máximo como cosmopolita, en contraposición a la iglesia de la Compañía en Cuzco, conscientemente pensada para contener obras de impronta andina. De Bitti a Diego de la Puente,

Bartolomé Román o Juan Valdés Leal, los jesuitas del Colegio Máximo siempre buscaron rivalizar con las otras órdenes para embellecer su recinto gracias a las obras de estos artistas, pero supieron también aprovechar el talento de pintores locales como Cristóbal Lozano. Wuffarden logra mostrar cómo los jesuitas, a lo largo de los siglos, crearon a consciencia una iglesia artísticamente moldeada según su espiritualidad y sensibilidad estética.

Last but not least, el artículo de Rafael Ramos Sosa, “Ver con la vista de la imaginación. La escultura: entre el ícono y la belleza” nos permite descubrir varias obras escultóricas de excepcional calidad, y sino difícilmente observables de cerca, al tratarse mayormente de esculturas exentas en retablos. Ramos Sosa, por su profundo conocimiento de la plástica peninsular del siglo XVII y pese a una escasa documentación, logra atribuir varias piezas hasta ahora anónimas, mostrando nuevamente la vena profundamente cosmopolita y globalizada de las dinámicas culturales jesuitas. Además, el autor asocia las obras identificadas en la iglesia limeña con otras creaciones de estos escultores en diversas ciudades europeas, lo cual resulta especialmente estimulante para investigaciones posteriores. También muy sugerente es la reflexión que desarrolla Ramos Sosa sobre lo que podríamos llamar una consciencia artística jesuita: en este caso, la hipótesis de que los jesuitas limeños encargaron su *Cristo de la Buena Muerte* a Juan de Mesa en vez de su maestro Juan Martínez Montañés, porque éste último, más allá de su inmenso renombre, poseía una factura más serena que su alumno, cuyos conocidos efectos dramáticos respondían por tanto mejor a las expectativas de la Compañía. A través de este caso como de otras reflexiones, el autor demuestra cómo la escultura, por su carácter tridimensional y polícroma, se revela idónea para los fines didácticos, ejemplares y devocionales de la imagen promovidos por la espiritualidad ignaciana, constituyéndose en un instrumento de persuasión y de conexión con lo divino particularmente eficaz en este esfuerzo de “ver con la vista de la imaginación”.

El libro *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo* constituye un hito en la historiografía jesuita, de la Lima colonial y del arte del Virreinato del Perú. Los ensayos, enriquecidos por un exhaustivo aparato de notas, las fotografías ya mencionadas y una nutrida bibliografía, dialogan orgánicamente, permitiendo al lector atento generar relaciones entre el conjunto de informaciones y reflexiones que se le ofrece, en una mirada decididamente multidisciplinaria. El Colegio Máximo de San Pablo aparece entonces más claramente que nunca, bajo esta nueva luz, como el gran centro cultural, intelectual, educativo, científico y artístico que fue, recordándonos lo que los jesuitas, en la Ciudad de los Reyes como en tantos otros lugares, fueron y aun son capaces de dar al mundo.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Pablo González Tornel, *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021, 245 pp., 59 ils. color. ISBN: 978-84-00-10815-1.

GAETANO GIANNOTTA
giannott@uji.es
Universitat Jaume I.

Desde que en 1904, en su discurso pronunciado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, Marcelino Menéndez Pelayo declaró que la afirmación del misterio de la Inmaculada Concepción es la unívoca manifestación del trascendentalismo católico de la estética del Barroco español, los estudios sobre las múltiples relaciones entre el dogma concepcionista y España se han multiplicado sobremedida. Sólo para citar algunos hitos ya clásicos e imprescindibles, piense el lector en el estudio de 1989 de Suzanne Stratton sobre la iconografía de la Inmaculada en la península, en la recopilación de investigaciones sociales, políticas, culturales y artísticas sobre la Inmaculada y España hecha en 2005 por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, y en la reciente actualización historiográfica codirigida por José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini.

Frente a estos excelentes antecedentes, el objetivo de Pablo González Tornel es claro ya desde las primeras páginas de su texto: contar la historia de la España concepcionista de otra forma, interrogándose acerca de las modalidades en que la sociedad española del siglo XVII se ha ido identificando con la Inmaculada Concepción. Para responder a este interrogante, su libro se desarrolla en torno a tres ejes fundamentales. En primer lugar, el autor se propone aquilatar histórica y socialmente el análisis de las diversas acciones destinadas a conseguir el dogma concepcionista. A la cabeza estuvieron, sin lugar a duda, las embajadas promovidas por la Monarquía Hispánica, cuyo objetivo, más allá de la consecución del dogma, fue el de fortalecer su identidad católica. No obstante, al lado de las iniciativas políticas, sobre todo por lo que respetó a la socialización de la cuestión, revistieron particular importancia los juramentos y votos que variadas instituciones como las cofradías y las universidades tributaron a la Inmaculada Concepción.

El segundo aspecto que caracteriza el volumen es su profundización en los procesos a través de los cuales el misterio inmaculista se implantó en toda la sociedad. Para este

fin, más allá de los citados juramentos generalizados, fueron las imágenes, la literatura y las fiestas en honor de la Inmaculada el aglutinante de los muy variopintos sectores de la sociedad española del Seiscientos que acabaron reconociéndose en la pía opinión. En tercer y último lugar, el autor apuesta por destacar continuamente el papel de personajes secundarios en el largo proceso de definición dogmática y visual de la Inmaculada Concepción. Esta atención a la microhistoria al lado de la que el autor pone hacia hechos históricamente globales, no se limita a la narración de meras anécdotas. Por el contrario, penetra en lo profundo de la sociedad y la *koiné* cultural en la cual actuaron personajes como el arzobispo de Sevilla Pedro de Castro, el fraile Bartolomeo Pettorano o el clérigo Bernardo de Toro.

En cada página del volumen se visibilizan las fuentes primarias que sustentan la información manejadas por el autor, el cual ha dedicado muchos años de trabajo en los archivos más directamente vinculados con la pía opinión: el Archivo Histórico Nacional, el Archivo General de Simancas, la Biblioteca Nacional Española y el Archivo de la Obra Pía de España en Roma, añadiendo a estos los archivos de Valencia, Murcia y Sevilla que le han permitido proporcionar a su examen del tema interesantes visiones locales. Sus análisis historiográficos e hipótesis de investigación están sustentados por una considerable bibliografía en la cual destacan los títulos producidos precisamente en la época examinada. De hecho esta monografía se constituye como el punto de llegada de una investigación que, como el propio autor declara, comenzó a raíz de una exposición que comisarió entre noviembre de 2017 y abril de 2018 en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

El libro *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*, como expresa su título, comienza con el análisis de las relaciones históricas entre la Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica, abarcando el periodo que va de 1588, año del hallazgo de los evangelios plúmbeos del Sacromonte, a la emanación en 1661 de la bula papal que legitimaba la fiesta de la Inmaculada Concepción del ocho de diciembre. Se trata de casi un siglo que estuvo caracterizado por invenciones teológicas, constituciones de juntas, envíos de embajadores extraordinarios a Roma, dictámenes papales, etc., que paulatinamente identificaron la pía opinión y su promoción con la propia Monarquía de los últimos Habsburgo. De aquí que el análisis historiográfico desemboca en una profundización sociopolítica de la Monarquía Hispánica como Monarquía Católica y, lo que es más, Concepcionista.

En el capítulo siguiente aflora la formación histórico-artística del autor que se dedica ahora al estudio de las imágenes de la Inmaculada Concepción. Bien lejos de repetir los análisis iconográficos realizados en 1989 por Suzanne Stratton, el texto profundiza ante todo en las imágenes producidas tanto en España como en Roma alrededor de la pía opinión y de las personalidades que estuvieron más implicadas en ella, como los miembros de la congregación de la Granada (Miguel Cid, Mateo Vázquez de Leca, Bernardo de Toro y Fernando de Mata), el obispo Antonio Trejo, etc. Se dedica una inédita atención al concepto de “homogenización” de las imágenes del misterio, indispensable

para propugnar eficazmente su defensa y asentar su creencia. Del mismo modo, resulta muy relevante la aplicación de las herramientas del análisis sociopsicológico de la imagen – desarrollados por Freedberg, Belting o Trexler – a la casuística concepcionista. Gracias a su estudio, el autor ha sido capaz de demostrar cuales fueron los dos medios de carga carismática que proporcionaron a las imágenes de la Inmaculada Concepción su éxito durante el Siglo de Oro español.

El primero fue la literatura popular y el auto sacramental, objeto del cuarto capítulo del volumen. El autor detecta en una serie de coplas y pasquines, así como en famosas piezas teatrales de Lope de Vega y Calderón de la Barca los fundamentos de la popularización del misterio concepcionista, resumibles en su cariz caballeresco y su hincapié en la defensa de la virginidad y el honor de la Virgen. En el quinto capítulo pasa a analizar el segundo medio de popularización de la pía opinión y de legitimación de su traducción visual, las fiestas concepcionistas. En términos muy llanos, su éxito estribó en la identificación entre verdad de fe y realidad celebraticia. En otras palabras, la fiesta como prueba de dogma de fe. El autor demuestra, además, que la mayoría de estas fiestas del siglo XVII se configuraron como psicomaquias o batallas entre el bien y el mal que, dejando de lado los complicados términos dogmáticos de la cuestión inmaculista, fueron capaces de involucrar en su defensa a todas las capas sociales.

De esta forma el arte, la literatura y las fiestas consiguieron, según palabras del autor, conformar una de las mejores campañas de marketing de la historia, capaz de asimilar la identidad política y cultural de los españoles con la Inmaculada Concepción de la Virgen y su denodada defensa.

PINTURA MURAL DEL
RENACIMIENTO EN LA ALHAMBRA

Nuria Martínez Jiménez



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Nuria Martínez Jiménez. *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2021, 277 pp., 95 ils. a color, 4 tablas. ISBN: 978-84-17518-15-8.

JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA

jcruz@ugr.es
Universidad de Granada

La sugestiva monografía editada por el Patronato de la Alhambra y Generalife en 2021 bajo el título *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*, forma parte de los resultados científicos de la tesis doctoral de la autora, doña Nuria Martínez Jiménez, con mención internacional, leída en octubre de 2019 con la máxima calificación, lo cual de por sí avala por completo la solvencia, solidez académica y rigor con que el tema por ella ha sido abordado.

Cuenta este trabajo con un excelente prólogo firmado por su director de tesis, el catedrático de Historia del Arte don Antonio Calvo Castellón, a través de cuyo texto se perfila un completo esbozo historiográfico del conjunto de la decoración mural quinientista de la Alhambra desde las crónicas barrocas y la periegética hasta las más recientes aportaciones, quedando así señalado el extraordinario interés de la decoración de las estancias imperiales de la Alhambra en los desarrollos de la pintura mural del Renacimiento hispano, siguiendo muy de cerca las experiencias artísticas de la *bottega* de Rafael y, especialmente, las enseñanzas del gran decorador Giovanni da Udine.

La autora nos introduce en esta cuestión de forma paulatina y concienzuda, mediante un ameno viaje al lugar, al tiempo y las circunstancias. Parte de un primer capítulo dedicado a las experiencias previas en pintura mural en el recinto alhambrense, desde el periodo nazarí a las primeras transformaciones durante el reinado de los Reyes Católicos. No se trata de una introducción baladí, puesto que a través de sus páginas se remarca la complejidad de la acrópolis iliberitana como residencia regia con un altísimo grado de representatividad en su cambio dinástico, religioso y político -que es, también, un cambio de era-, lo que justifica plenamente la función del color no sólo en el mantenimiento de las viejas estructuras, sino en la adecuación de los nuevos espacios y usos.

Le sigue un segundo apartado dedicado a la construcción de los Cuartos Nuevos de la Casa Real Vieja de la Alhambra, entre 1528 y 1535. La denominación es tan ajustada y afortunada como el desarrollo del propio texto, pues nos permite comprender la presencia de las hoy llamadas Habitaciones de Washington Irving junto al Peinador de la Reina no tanto como un conjunto provisorio y circunstancial, sino como una estructura complementaria a la Casa Real Nueva -Palacio de Carlos V- en la resignificación de ambos conjuntos como un único escenario de poder, donde lo viejo y lo nuevo, lo privado y lo institucional, se interrelacionan perfectamente; todo ello, bajo la dirección del maestro Pedro Machuca, cuya figura queda engrandecida como introductor, amén de las formas renacentes, de métodos de dirección y organización del trabajo afines a dicho estilo. Asimismo, indispensable resulta la descripción del periplo italiano del emperador Carlos, entre 1529 y 1533, por Bolonia, Mantua y Génova, del que derivarán la fascinación por los nuevos programas ornamentales y la contratación, por la vía del secretario don Francisco de los Cobos (de sobra conocido su mecenazgo artístico en Valladolid y Úbeda), de los pintores Julio Aquiles y Alexandre Mayner, discípulos de Giovanni da Udine.

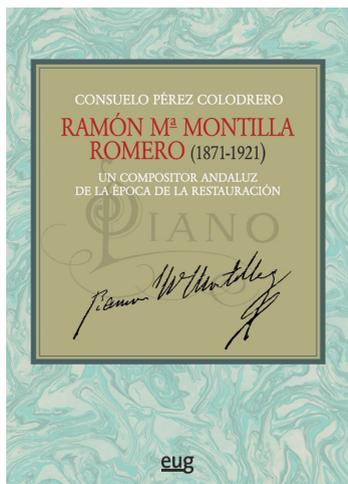
Tras estos capítulos introductorios, el tercero nos introduce de lleno en el proceso de ejecución, bajo el sugerente título: Una *bottega* de pintores en el corazón de la Alhambra. Las aportaciones de este apartado derivan de la exhaustiva consulta de los fondos documentales del Archivo Histórico de la Alhambra y del enfoque interdisciplinar, cercano a los ámbitos del artista y del restaurador de obras de arte. A la consabida maestría de Aquiles y Mayner (ya desvelada por Bertaut en 1682 y Palomino en 1724, aunque caída luego en el olvido y recuperada por Gómez-Moreno González en 1873) incorpora la participación de un nutrido grupo de ayudantes junto al italiano Nicolao de Génova, la mayoría granadinos y los tres últimos venidos de tierras giennenses, cuya participación ha sido felizmente desempolvada: Miguel Quintana, Pedro Robles, Juan Páez, Andrés Ramírez, Diego Villanueva, Antonio Sánchez Ceria y, especialmente, el joven Gaspar Becerra, que poco después completaría su formación en Italia. Asimismo, resulta encomiable el mimo con el que se han pormenorizado los aspectos técnicos, materiales, salariales y de procedimiento de este núcleo de muralistas englobado en los talleres imperiales de la Alhambra, para pasar finalmente, a la descripción histórico-artística, ajustada a la cronología de los trabajos, de la decoración pictórica de las estancias en techos y paredes: Las cuadras o salas de las Frutas (1534-1537) y el cuarto de la Estufa (1537-1546), reaprovechando en este caso una antigua torre nazarí del recinto.

La cuarta parte del trabajo profundiza en la descripción de las pinturas murales conservadas sobre todo en la Estufa imperial, más conocida como Peinador de la Reina -por desgracia las paredes de las salas de las Frutas y de los corredores se han perdido en su mayor parte, conservándose las pinturas de los techos lígneos-, de nuevo con enfoques múltiples, que van de lo estilístico a lo funcional, de lo simbólico o lo ornamental, pero que en definitiva conducen a la interpretación integrada del conjunto. Se resalta así, por ejemplo, el papel director de Pedro Machuca en la organización general y en los

repertorios temáticos, evocando las líneas de confluencia con la Estufa del cardenal Bibbiena en Roma, donde el pintor toledano intervino en 1517, y sobre cuyo esquema se sobrepone una experimentación formal ajena a Machuca, a la vanguardia de los desarrollos de los grutescos italianos de la década de 1520, de la mano de Julio Aquiles, más dedicado a los hermosos *candelieri* de los muros, mientras que Mayner se concentró sobre todo en los temas narrativos. Se recogen las últimas aportaciones historiográficas sobre el Peinador de la Reina como espacio más bien ligado al emperador, y pensado no tanto con funciones terapéuticas cuanto como confortable y cálido *studiolo*. También se explicita el riquísimo programa iconográfico de la Estufa, tanto los ciclos dedicados al mito de Faetón y a la campaña de Túnez como las alusiones a virtudes, deidades, hibridaciones: todo un compendio alegórico, mitológico e histórico en correspondencia con las fachadas del propio palacio imperial carolino, especialmente con la meridional debida al escultor Niccolò da Corte, quien, como Aquiles y Mayner, trabajara previamente en Génova. Finalmente, resulta encomiable el estudio de los repertorios vegetales y animales desarrollados tanto en la Estufa como en los *soffitti* de las salas de las Frutas, en sentidos formal, iconográfico y simbólico, por el nivel de detalle y por la diversidad de representaciones. Entre las frutas, por ejemplo, albaricoques, almendras, cerezas, ciruelas, granadas, manzanas, melocotones, membrillos, peras, limones, naranjas, higos, castañas, olivas y uvas.

Culmina el libro, en fin, con un capítulo de conclusiones con un rico apéndice documental a partir de las cuentas de nóminas de los pintores alhambreños y un amplio repertorio bibliográfico, actualizado hasta la fecha. Acompaña a esta monografía un nutrido elenco de imágenes, tanto generales como de detalle, que manifiestan el empeño y cuidado puestos en su edición.

En definitiva, una monografía de gran valor histórico-artístico, por su mirada poliédrica y rigurosa sobre el extraordinario conjunto pictórico desarrollado por Aquiles y Mayner en la Alhambra, cuya relevancia no ha hecho sino aumentar exponencialmente, por su vanguardismo formal en el contexto de su tiempo, por su imbricación con el conjunto de los talleres imperiales de Granada y por ser el punto de partida de los grandes repertorios de pintura mural del Quinientos hispano.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Pérez Colodrero, Consuelo. *Ramón M.ª Montilla Romero (1871-1921). Un compositor andaluz en la época de la Restauración*. Granada: Universidad de Granada, 2020. 232 pp. ISBN: 978-84-338-6344-7.

JUAN CARLOS GALIANO-DÍAZ

jgaliano@uco.es
Universidad de Córdoba

La publicación de la obra *La música en Jaén* (Jiménez Cavallé, 1991) supuso un punto de inflexión en la historiografía musical giennense. Su aparición situó a la periférica provincia de Jaén “en el mapa musicológico comenzando un proceso de revalorización en el contexto andaluz, español e internacional, así como un incremento del interés hacia ella por parte de investigadores” (Ayala Herrera, 2013, 82). Son numerosas las investigaciones que han visto la luz en la última década sobre el hecho musical en la provincia del Santo Reino¹, entre las que pueden destacarse las tesis doctorales de Ayala Herrera (2014) y Sánchez López (2013); la monografía de Marín-López y Gutiérrez Álvarez (2014); el dossier “Estudios sobre música y músicos en Jaén”, publicado en el *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jiménez Cavallé et al., 2020); o los dos volúmenes sobre el XXV Aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza editados por Marín-López y Mazuela-Anguita (2021) que han visto recientemente la luz en el marco de los incipientes *festival studies*.

Esa “especialización musicológica” (Ayala Herrera, 2013: 82) giennense a la que asistimos en los últimos años se pone una vez más de manifiesto con la publicación del libro de la Dra. Consuelo Pérez Colodrero², *Ramón M.ª Montilla Romero (1871-1921). Un compositor andaluz en la época de la Restauración*, cuya edición corre a cargo de la Editorial de la Universidad de Granada en el marco de la colección Patrimonio Musical. A lo largo de más de doscientas páginas, la Dra. Pérez Colodrero rescata de la “retaguardia musical” a Ramón M.ª Montilla Romero, compositor y pianista nacido en Alcaudete (Jaén) en 1871 y fallecido en Barcelona en 1921.

1 Un estado de la cuestión sobre la historiografía musical en la provincia de Jaén hasta 2013 puede consultarse en Ayala Herrera (2013).

2 Profesora del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada.

La monografía reseñada en estas líneas se inscribe en el marco de los estudios biográfico-musicológicos, tendencia historiográfica que “aunque con el surgimiento del posmodernismo muchos auguraron su liquidación, lo cierto es que [su] vigencia [...] en la actualidad es absoluta” (Marín López, 2019, 11). De hecho, la última edición del Premio de Musicología, otorgado por la Sociedad Española de Musicología en su modalidad de tesis doctorales, ha recaído *ex aequo* en un trabajo enmarcado en esta línea de investigación (Touriñán Morandeira, 2020).

Volviendo al texto reseñado, se organiza en nueve capítulos, precedidos de un apartado introductorio que aborda tanto los objetivos y estructura como un minucioso estado de la cuestión, que toma como punto de partida dos fuentes secundarias: *Revista Musical* y la indispensable *Galería de Músicos Andaluces*. La obra se completa con una coda a modo de conclusión y una serie de apéndices, entre los que pueden señalarse las fichas catalográficas de las doce piezas musicales localizadas, la transcripción de los principales relatos biográficos y necrológicas del compositor y el árbol genealógico del personaje tratado. No debemos pasar por alto el extraordinario prólogo del Dr. Martín Moreno donde, además de presentar el libro, conmemora el trigésimo aniversario de la implantación de los estudios de Musicología en la Universidad de Granada.

Los nueve capítulos a los que hacíamos referencia en el párrafo anterior quedan divididos en tres grandes bloques que van de lo general a lo particular. El primero de ellos (capítulo 1) constituye una rica panorámica de los aspectos políticos, sociales, culturales y musicales de la España de la Restauración. Si bien, en el apartado musical echamos en falta la referencia a dos de las grandes obras historiográficas contemporáneas que abordan el ente musical en este periodo histórico (González Lapuente, 2013; Carreras, 2018).

El segundo bloque (capítulos 2-8) se centra en biografiar la figura de Ramón M.^a Montilla y desarrollar su itinerante trayectoria vital. De este modo, Pérez Colodrero realiza una división en capítulos relacionándolos con el paso del protagonista por las diferentes ciudades en las que residió: sus orígenes y primeros años de vida en Alcaudete, Almería y Granada (capítulo 2); el desarrollo de sus ineficaces estudios en Derecho en las Universidades de Granada y Sevilla (capítulo 3); el inicio de su carrera musical con el malagueño Eduardo Ocón y Rivas (capítulo 4); la primera estancia internacional en París, el regreso a España (Segovia y Madrid), primera estancia en Milán y el estreno de su reconocida ópera *Vendetta Zingaresca* (capítulo 5); la vuelta de Montilla a España, concretamente a Córdoba, así como el estreno y recepción en el Teatro Real de Madrid de la ópera anteriormente mencionada (capítulo 6); el segundo periplo italiano y su paso por diferentes ciudades españolas como Madrid y Alicante (capítulo 7); y los últimos años del compositor jiennense en Barcelona (capítulo 8). De todos los capítulos mencionados merecen especial atención el 5 y 6, tanto por ocupar el grueso de este segundo bloque como por el minucioso estudio que realiza Pérez Colodrero sobre la programación, crítica y recepción de *Vendetta Zingaresca*, probablemente la obra más importante de la producción musical de Montilla.

Finalmente, el tercer y último bloque se ocupa, por un lado, de reconstruir provisionalmente el catálogo compositivo del autor³ y, por otro lado, de realizar una aproximación al estilo musical de Montilla. No obstante, en los capítulos 2-8, la autora realiza un rico y variado análisis de las obras compuestas por Montilla correspondientes a cada periodo que se conservan en la actualidad, tranzando, por tanto, una evolución estilística muy marcada por su itinerante trayectoria vital.

Además de presentar un índice detallado, el texto se enriquece de numerosas figuras, imágenes, ejemplos musicales y tablas, todos ellos recogidos en un índice, que ayudan a sistematizar el texto. Igualmente, la autora realiza una acertada división entre fuentes consultadas (hemerográficas, administrativas, partituras y libretos) y referencias bibliográficas.

El principal aspecto susceptible de mejora de cara a una posible segunda edición lo encontramos en el primero de los apéndices documentales. En la página 209 se propone la descripción de un modelo de ficha catalográfica para aplicar a las doce obras recuperadas. En ella, se menciona el *incipit* musical, sin embargo, este queda vacío en las doce tablas propuestas. Como proyección futura sería interesante realizar una edición crítica y posterior grabación de las doce obras recuperadas, cerrando así el círculo que toda investigación musicológica debe perseguir, la recuperación del patrimonio musical del archivo a la sala de conciertos. Por otra parte, cabe destacar el esfuerzo realizado por la autora al articular la monografía de este singular músico jiennense partiendo de referencias cruzadas a acontecimientos culturales, musicales, sociales, políticos coetáneos de las diferentes ciudades por las que pasó.

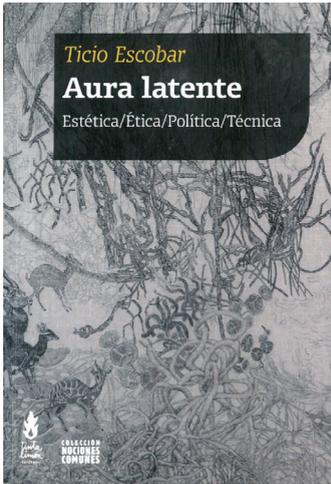
En definitiva, el extraordinario trabajo de investigación realizado por Pérez Colodrero constituye un ejemplo de recuperación de la vida y obra de un olvidado compositor andaluz perteneciente a una época fascinante de la Historia de la Música Española, como es la Restauración Borbónica, que, a menudo, se ha centrado en exceso en los grandes nombres como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla o Joaquín Turina. En suma, el volumen reseñado constituye, sin duda, un texto fundamental para toda persona interesada en la música y músicos de la periférica provincia de Jaén, una provincia de la que todavía quedan por rescatar de esa “retaguardia musical” a ilustres nombres como Pedro Gámez Laserna o Pedro Morales Muñoz, entre otros muchos.

Referencias bibliográficas

- Ayala Herrera, I. M. (2013). De la erudición local a la especialización musicológica: nuevas tendencias en la investigación de la música en Jaén. *Arte y movimiento* (8), 82-107.
- Ayala Herrera, I. M. (2014). *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas de música civiles en España (1931-1986)*. *Estudio de la provincia de Jaén*. Universi-

3 El catálogo compositivo provisional de Montilla, formado por 78 piezas, es dividido en a) obras para piano solo; b) obras para piano y violín; c) obras para cuarteto de cuerda; d) obras para orquesta; e) escena; y f) música religiosa.

- dad de Granada. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/31697> [Consultada el 20/09/2021].
- Carreras, J. (2018). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- González Lapuente, A. (2013). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 7. *La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Marín-López, J. (2019). Editorial: La biografía, o de las aporías de un género musicológico. *Revista de musicología* (42/1), 11-14.
- Marín-López, J. y Gutiérrez-Álvarez, J. A. (2014). *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén: Miserere y obras en romance de Juan Manuel de la Puente*. Sevilla: Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla.
- Marín-López, J. y Mazuela Anguita, A. (2021). *Me enamoran en Jaén. XXV Aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2 vols.
- Jiménez Cavallé, P. (1991). *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- Jiménez Cavallé, P. et al. (coords.) (2020). Estudios sobre música y músicos en Jaén. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 221.
- Sánchez López, V. (2013). *Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa*. Universidad de Jaén. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10953/856> [Consultada el 20/09/2021].
- Touriñán Mourandeira, L. (2020). *Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y vinculación con la creatividad cultural socio-identitaria*. Universidad de Santiago de Compostela. Disponible en: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/24166> [Consultada el 20/06/2022].



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Escobar, Ticio. *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021. 232 pp.

PELAYO GUIJARRO GALINDO
pelayoguijarrogalindo@gmail.com
Universidad de Granada

Ticio Escobar es uno de los curadores y críticos de arte más reconocidos del panorama latinoamericano. Se desempeñó como secretario de cultura durante el gobierno de Fernando Lugo (2008-2013) y en la actualidad es el director del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro de Asunción, Paraguay. A lo largo de su prolifera trayectoria encontramos una profunda preocupación por la cuestión del arte popular, muestra de ello son algunas de sus obras más representativas: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (1986); *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay* (1993); o *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguayo* (1999). En su último libro, *Aura latente* (2021), reúne una serie de ensayos en los que progresivamente va denunciado –preponderantemente en clave benjaminiana– el agotamiento de los presupuestos metafísicos de la estética occidental: tiempo lineal, pretensiones de universalidad, autonomía formal, etc.; para posteriormente discutir con una serie de autores contemporáneos como Didi-Huberman, Rolnik o Rancière, acerca de las latencias que albergan las obras de arte popular de las culturas indígenas como ‘horizontes emancipatorios’ capaces de alumbrar otros mundos posibles.

En el primero de los ensayos titulado: “La pequeña muerte del arte”, Escobar comienza su análisis señalando la pérdida de ‘hegemonía’ que ha experimentado en las últimas décadas la ‘estética eurooccidental’: “Ha concluido el modelo de arte basado en el culto de reliquias y fetiches creados en el ámbito eurooccidental” (p. 42). Un modelo sustentado, por un lado, en la particular Metafísica de la presencia, que diría Heidegger, que pretende capturar la ‘dinamicidad de la realidad’ petrificándola como ‘sustancias eternas y universales’ (p. 94). En este sentido, Escobar hará especial hincapié en la necesidad de desustancializar conceptos como el de ‘utopía’ (p. 107) o ‘pueblo’ (p. 118s.). De igual modo, para Escobar, una revisión de los fundamentos de la actual ‘metafísica

sustancialista’ serviría para romper con los ‘cercos disciplinarios’ que caracteriza a la ‘tensión autonomía-heteronomía formal del arte’; puesto que, siguiendo a Rolnik: “el sistema del arte, una invención de la cultura occidental moderna, ha encerrado la creación de un dominio institucional levantado entre los siglos XVIII y XIX” (p. 62).

Por otra parte, las ‘muertes del arte’ sobre las que incide Escobar tiene que ver con el concepto de Aura que desarrolla Benjamin en términos de un ‘aquí y ahora’ que cuenta con una trama singular, como, por ejemplo, pueda ser el caso del *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee (p. 144ss.). Según Escobar, la ‘lógica del capitalismo financiero global’ habría triturado – en términos tradicionales– ese aura de las obras, aliándose para ello con una industria cultural que todo lo reduce a un espectáculo fetichista de mercancías. No obstante, a partir de la lectura que realizan Deleuze y Guattari de la *litterature mineur* de Kafka (1975), Escobar plantea la presente de un aura menuda que “supone una concepción del inconsciente como campo de producción de mundos virtuales, actualizables o no por el deseo” (p. 158). Por tanto, una de las formas de hacer frente a esta dramática situación sería despertando ‘latencias’ –‘embriones de futuro’ con Benjamin– por medio del ‘montaje de Instalaciones’ – Dysposición para Didi-Huberman– en donde las imágenes puedan centellear entre las tinieblas como lo hacen las luciérnagas (p. 50).

El segundo de los ensayos que conformar el libro recibe el nombre de “Aura disidente: arte y política”. En él, Escobar prosigue cuestionando algunos de los presupuestos de la estética occidental como son la ‘temporalidad lineal’ (p. 83) o la ‘representación mimética’ (p. 71); a la par que reivindica el papel del ‘arte comprometido’ (p. 76) como forma ‘contrahegemónica’ de hacer emerger nuevos horizontes de sentido crítico-emancipatorios: “Hacer de la ausencia un principio de transformación y reemplazo de las representaciones establecidas” (p. 78). En este punto, podríamos decir que Escobar presenta –parafraseando a Boaventura da Sousa Santos– una estética de las emergencias en la que la ‘dialéctica del montaje y re-montaje’ que planteaba con Didi-Huberman (p. 101), es complementada con un espectador emancipado capaz de construir los ‘acontecimientos/eventos’ de los que nos habla Rancière (p. 120-121). Ahora bien, esta particular estética de las emergencias no podría comprenderse sin hacer referencia a la teoría de la verdad como desocultamiento (*a-létheia*) que desarrolla Heidegger (p. 68-69), desde donde la ‘Obra de arte’ es concebida como “una apertura dispuesta al acontecimiento. El *lichtung*, la figura de Heidegger, nombra un claro, un espaciamento obrado para el desocultamiento, que es siempre la aparición de una verdad sobre el fondo de su propia sustracción” (p. 197).

A continuación, Escobar –en diálogo con Rolnik– retoma los conceptos de infrapolítica y micropolítica para referirse a la estrategia que utiliza este ‘arte contestatario’ a la hora de enfrentarse a las Necropolíticas que denuncia Achille Mbembe (p. 58s.). Nos encontramos aquí con una tensión entre estas ‘micropolíticas de la mirada’ caracterizadas por alentar la ‘pulsión creadora’ y el ‘deseo subjetivo’ frente a la banalización que llevan a cabo unas ‘necropolíticas’ que “busca instrumentalizar su impulso creador y neutra-

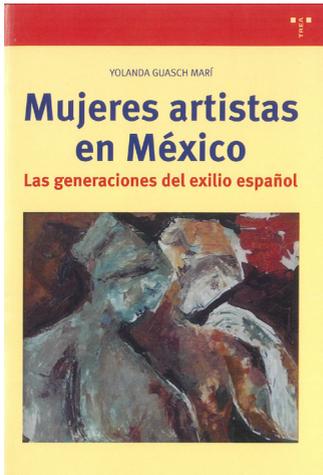
lizar su potencial poético” (p. 76). En este sentido, según Escobar lo que se encuentra en disputa es el uso de la memoria. Por un lado, encontraríamos el potencial crítico de la ‘contramemoria’ –en clave foucaultiana– capaz de romper con la temporalidad lineal del discurso oficialista y acudir al pasado como una reserva de ‘experiencias colectivas’ que –en palabras de Benjamin– pueden ser actualizadas a través del recuerdo: “apoderarse de un recuerdo tal y como este relumbra en un instante de peligro” (p. 134); mientras que, en el polo opuesto nos topamos con la mercantilización de la memoria y turistización del recuerdo propios de la industria cultural: “Esa maquinaria se ha apropiado de imágenes, formas y figuras propias de la disidencia. Se ha apropiado de ellas para banalizarlas y neutralizar su potencial crítico y creativo” (p. 65).

En el tercer ensayo: “El aura en la época de la reproductividad numérica”, Escobar explota las posibilidades trasgresoras de los actuales medios técnicos y sus imágenes digitales. Comenzará haciendo referencia a la fotografía y el cine como aquellas formas del arte propias de la modernidad, que “nace al mismo tiempo como mercancía y como posibilidad de transformar de modo radical la sensibilidad y la experiencia tempoespacial: de alterar el régimen de la representación” (p. 175). Respecto a la fotografía considera que hay que diferenciar entre la meramente ‘testimonial’, aquella que Baudelaire considera como una simple transcripción mecánica (p. 142), y la ‘fotografía con aura’ que, según Benjamin, se encerraría impregnada de la subjetividad del autor (p. 148). Destino similar habría corrido el formato cinematográfico, en el que conviven los horizontes emancipatorios abiertos por el cine de autor con el más burdo entretenimiento masivo promovido por la industria cultural: “El cine creador de lenguajes alternativos; el capaz, en sus mejores casos, de perturbar la subjetividad y desafiar la regularidad del orden simbólico con la extrañeza radical de sus imágenes y conceptos” (p. 173). Este apartado concluye enfatizando la urgencia por recuperar la ‘soberanía de las imágenes’ (p. 153), puesto que en la actualidad nos encontramos diariamente expuestos a una avalancha de ‘tecnoimágenes transnacionalizadas’ o ‘figuras-obstáculo’ que opacan el aura menuda de las auténticas ‘imágenes dialéctico-digitales’.

En el cuarto y último de los ensayos “Aura diferente: la eficacia de las imágenes en ciertas culturas indígenas” encontramos una reivindicación del ‘poder ceremonial’ como ‘pragmática social’ capaz de hacer emerger las latencias que habitan en el ‘arte popular’ como horizontes ‘micro-utópicos’ de otros mundos y subjetividades posibles: “Tales objetos devienen piezas del registro imaginario capaces, si no de revelar lo real imposible, si de acercar pistas que den cuenta de él; que iluminen, fugaces, los contornos de su ausencia irremediable” (p. 202). Si bien la interseccionalidad entre arte y política es una constante a lo largo de toda la obra, en este ensayo resulta explícita la búsqueda de un modelo de ‘desarrollo sustentable’ alternativo a las Necropolíticas del capitalismo liberal, a partir de las manifestaciones de arte indígena. Según Escobar, en las diferentes culturas indígenas de Sudamérica encontramos una matriz común de este sistema que se ha denominado ‘Buen vivir’: “En quechua se llama *sumak kawsay*; en aimara, *sumak qamaña*, y en guaraní, *tekoporá*” (p. 85-86). Una tesis tan sugerente

como atrevida, pues como haya señalado, por ejemplo, Silvia Rivera Cusicanqui (2012), se trataría solamente de una lectura pretenciosa de cierta izquierda latinoamericana que busca apropiarse de las luchas indígenas como parte de su proyecto macropolítico. Sea como fuera, como señala Escobar, en el arte popular ‘centellea’ la posibilidad de escindirnos de la razón científico-calculadora occidental consagrada tras la ‘desmagificación del mundo’ que denunciaba Max Weber: “Los imaginarios que se despliegan durante los rituales tienen efectos mágico-propiciatorios que ayudan a esquivar los peligros que acercan la expansión capitalista sobre los bosques” (p. 220).

En definitiva, en *Aura latente* encontramos una profunda crítica al aséptico formalismo propio de la tradición eurooccidental que pretende interpretar las obras de arte como meras realidades escindidas, colocadas en un plano trascendental. Por el contrario, Escobar realiza un cuidadoso alegato en defensa de la dimensión pragmática del arte, entendiendo la obra como un ‘dispositivo de combate’ capaz de crear formas sensibles que actualizan las experiencias revolucionario-emancipatorias que se encuentran en estado latente. La obra, por tanto, se trataría de un espacio de mediación o interpretación de la realidad que va más allá de lo meramente descriptivo en términos positivistas, siendo precisamente su particular carácter trasgresor el elemento distintivo, capaz de propiciar la emergencia del ‘acontecimiento’ desde los que puedan alumbrarse imaginarios emancipadores que transformen nuestro actual régimen de representación. De modo que, resulta manifiesta la relación que, a lo largo de la obra, se va trazando entre estética, ética, política y técnica, tratándose, en última instancia, de una justificación del compromiso que debe guardar el arte con la tarea de construir una contrahegemonía a partir de prácticas micropolíticas que trasciendan propiamente el campo de lo institucional. En este sentido, el ejemplo que ha explorado Escobar es el del arte popular de las culturas indígenas, con el propósito de vislumbrar nuevos ‘horizontes de sentido’ atendiendo a las epistemologías y sensibilidades de estos sujetos populares.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Guasch Marí, Yolanda. *Mujeres artistas en México. Las generaciones del exilio español*. Gijón: Trea, 2021, 430 pp., 69 ils. b/n y color. ISBN: 978-84-18932-23-6.

MANUELA GARCÍA LIRIO
magali@ugr.es
Universidad de Granada

Desde que la escritora e historiadora del arte americana Linda Nochlin planteara el interrogante *¿Why have there been no great female artists?* en el año 1971, las publicaciones sobre arte y feminismo han ido abordando una mayor producción y visibilidad entre la literatura científica. Entre otras publicaciones, podemos destacar *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), de Patricia Mayayo o *La Mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más* (1987), de Estrella de Diego. *Mujeres artistas en México, las generaciones del exilio español* de la Dra. Yolanda Guasch se suma a este listado con el propósito de dotar de una mayor visibilidad a este colectivo particular, que no solo son mujeres artistas, sino también mujeres exiliadas. Este trabajo es el resultado de una ardua investigación que ha ocupado los últimos seis años de la autora y queda reflejado en un volumen de 430 páginas, acompañado de 69 ilustraciones, 27 de ellas a color que nos ayudan a identificar el estilo artístico de cada una de ellas.

La publicación, editada por Trea, conjuga tres hitos principales que giran en torno a las mujeres artistas, el exilio y el escenario geográfico de México para centrarse en un total de 28 vidas de mujeres que compartieron mucho más que el mismo género. Más que de 28 vidas, estamos hablando de 28 familias, 28 historias que se vieron envueltas y afectadas por unos acontecimientos políticos y sociales determinados por la Guerra Civil española. Todas estas biografías tienen en común un vínculo con dos escenarios que se convierten en la simbiosis de esta publicación, España y México, cuyos orígenes y desenlaces tienen lugar en múltiples focos geográficos: Alicante, Barcelona, Madrid, Valencia o Salamanca en el caso de España o Cuernavaca y la capital del país mexicano, Ciudad de México. Entre todas estas biografías podemos distinguir a mujeres artistas nacidas y formadas en España, a mujeres artistas nacidas en España pero formadas en

México y mujeres artistas nacidas y formadas en México, pero con una fuerte influencia de la experiencia del exilio.

A través del libro, la autora establece un recorrido por perfiles tan conocidos como Remedios Varo u otros menos conocidos como las hermanas Ballester Vilaseca. Algunas trabajaron en solitario y otras fueron colaboradoras de grandes conocidos como el muralista mexicano Diego Rivera, como es el caso de la artista Mary Martín, pues así lo documenta la autora con una fotografía del archivo personal de María Luisa Vázquez Martín, al participar en el mural del Teatro Insurgentes.

Esta publicación se estructura en tres partes, una introducción, un contexto socio cultural y una selección de mujeres artistas. En la introducción, la autora realiza un barrido historiográfico que reúne todas las publicaciones relacionadas con las claves de la investigación, tomando como punto de referencia la pregunta de Linda Nochlin, que supuso el origen del feminismo en la historiografía del arte. La introducción abarca hasta las referencias más actuales, que no solo están basadas en las publicaciones, sino también en un conjunto de muestras expositivas y proyectos museográficos desarrollados en el ámbito museístico.

En la segunda parte, con el contexto socio cultural de España a México, la autora realiza un análisis de las circunstancias en las que se describen las condiciones políticas y sociales en las que se ven envueltas sus carreras artísticas. Para ello, la autora ha realizado un exhaustivo trabajo de campo apoyado de archivos, tanto públicos como privados y personales para construir, y en otros casos, reconstruir dichas biografías.

Por último, el mayor grueso de la publicación está dedicado a las artistas, pues ellas son las principales protagonistas de esta historia. Gracias a la elaboración tan minuciosa de cada una de estas biografías, las mujeres artistas han pasado de ser “mujeres del pintor” o “hija del maestro” a tener nombres y apellidos con identidad propia. Cada una de ellas está precedida de datos biográficos y una aproximación crítica a su obra, acompañadas de un listado de exposiciones documentadas, tanto de carácter individual como colectivo. El listado de las exposiciones también nos habla de los tipos de instituciones que han dado cabida a la obra de estas artistas: galerías, centros de arte y museos entre otras instituciones culturales.

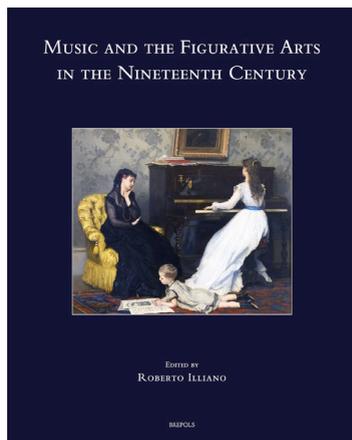
Entre ellas encontramos a pintoras, grabadoras, ilustradoras, cartelistas, diseñadoras, escritoras, muralistas, dibujantes, decoradoras, ceramistas, tejedoras, escultoras y restauradoras. Todas ellas, tienen en común su vinculación con el arte a través de distintas disciplinas. Algunas comenzaron de forma autodidacta, otras en talleres de formación, hubo quienes heredaron las dotes artísticas de sus familiares y quienes se dejaron llevar por su pasión hacia la pintura.

Todo ello queda perfectamente documentado a través de un estudio muy meticuloso como resultado de una exhaustiva investigación que ha sido arropada con una amplia y detallada bibliografía, tal y como se recoge en las últimas páginas de esta publicación.

Las 28 artistas están expuestas por orden alfabético tomando como referencia su primer apellido. Sus vidas abarcan un periodo historiográfico que oscila entre finales

del siglo XIX hasta la actualidad, ya que los lápices, pinceles y buriles de cinco de ellas siguen en activo. Entre ellas, encontramos a la hija de la poeta y dramaturga Concha Méndez, Paloma Altoaguirre Méndez, María Teresa Martín, María Teresa Olabuenaga, Lucinda Urrusti y una de las pintoras mexicanas activas más reconocidas en la actualidad, Elena Climent.

Del resto podemos decir que sus vidas se han apagado, pero su obra seguirá brillando con luz propia gracias a la labor de la Dra. Yolanda Guasch, principal responsable de rescatar la memoria de estas artistas, que hará que su obra siga estando visible y forme parte de la literatura científica y de las relaciones culturales entre España y América. En definitiva, podemos concluir que con esta publicación se cubre un vacío en la historiografía de las mujeres artistas exiliadas en México.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Illiano, Roberto (ed.) *Music and the Figurative Arts in the Nineteenth Century*. Brepols, 2020. 20 col., 10 musical. ISBN: 978-2-503-58951-0.

IVÁN PANDURO SÁEZ
ipandurosaez@gmail.com
Universidad de Granada

En algún momento a Kandinsky, hombre curioso, se le atribuye la frase *las artes aprenden unas de otras y sus objetivos a veces se asemejan*. De esta forma, esta máxima cuyo contenido se ha ido explorando con mayor o menor profundidad desde finales del setecientos, podría simplemente poner con tinta negra sobre papel blanco, en la práctica y por ejemplo, la relación estética entre el abstraccionismo del propio Kandinsky con la atonalidad schönbergiana o el ritmo medido de la música renacentista con las escenas matemáticas de Paolo Uccello. En ambos casos las experiencias convergen como si las dos artes se entremezclaran o como si fueran una sola en sus propósitos. De otra parte, no hay más que ir al vocabulario semejante de ambas disciplinas, -la visual y la sonora-, para poder evidenciar conceptos comunes como el ritmo, la intensidad o la armonía, cuestiones que si bien se repiten no siempre han sido percibidas por la historiografía o los formalismos cuadrículados.

Con estos planteamientos manifiestamente difíciles, Roberto Illiano, una de las voces autorizadas de la musicología europea, consigue reunir en un volumen los trabajos de veintiún especialistas que ahondan en las relaciones entre la música y las artes figurativas. Para esta empresa, la reconocida editorial belga Brepols ha sido la encargada de configurar el volumen, de la forma cuidada como acostumbra, en un tomo que alcanza en su conjunto más de quinientas páginas entre las que se insertan imágenes a color y ejemplos de piezas musicales que complementan a los ensayos escritos en diferentes idiomas como el inglés, el francés y el italiano.

Comienzan sus páginas con el prefacio del profesor Illiano que identifica de forma clara la temática del libro, haciendo un repaso, como si de un preludio se tratara, por la teoría musical y sus lazos históricos desde finales del setecientos con las experiencias visuales y estéticas. Tras la rigurosa presentación, se encuentran los capítulos organi-

zados en seis secciones temáticas. La primera de ellas bajo el título *The Concurrence of Musical and Artistic Aesthetics*, acoge los trabajos de Peter L. Schmunr, centrándose en las ideas musicales existentes en la pintura posimpresionista de Van Gogh y su tiempo; de James Garratt que abre el debate acerca del ambiente cultural germánico y de Mara Lacchè que regala con novedad una comparación entre el compositor del romanticismo parisino Hector Berlioz y Delacroix.

La segunda sección bautizada con el título *Music, Art and Representation* comienza con un trabajo ciertamente reseñable de Benedetta Saglietti acerca de la pintura italiana y Beethoven aportando una visión nueva en ambos ámbitos que poco se había trabajado. Le sigue otro trabajo auténtico de Florence Gétreau sobre la música festiva circense, las ilustraciones en prensa y la pintura naciente de vanguardia que empezaba a florecer en la segunda mitad del diecinueve. Tras este, Tiziana Palandrani se adentra en el terreno de la percepción sensitiva con un texto sobre Chopin y la naturaleza. Mucho más dramático e intenso, pero igual de preciso, encontramos el capítulo de Olga Jesurum que hace un repaso del abanico musical y pictórico de la primera mitad del ochocientos tomando como partida el pintor Francesco Hayez hasta la figura de Verdi. Con el mismo nexo de unión entre música, drama y pintura, acaso uno de los relatos más meticolosos y plausibles del volumen se debe al análisis de Biancamaria Brumana sobre las indumentarias que hace el diseñador textil Charles Bianchini para la representación de la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner (París, 1895). Termina la sección el trabajo de Daniela Tortora acerca de la personalidad de Puccini anotando sus miedos, debilidades e influencias posteriores estéticas.

La tercera sección *Encounters Between Composers and Painters* comienza con Alban Ramaut que traslada de forma elocuente la inspiración entre una parte del quinteto de Hector Berlioz *Los Troyanos* y la pintura *Eneas narrando a Dido las desgracias de Troya*. Tras los temas de héroes clásicos, la profesoras Paula Maurizi y Mariacarla De Giorgi investigan de forma perspicaz sobre las figuras de F. Mendelssohn Bartholdy y Wilhelm Hensel y la relación entre sus obras. Termina la sección Valeriya Zharkova apuntando la sonoridad patente de las imágenes y montaje del arquitecto, escultor y pintor ruso Victor Hartmann.

Casi como si de una exquisita monografía dentro del volumen se tratara, la siguiente sección *Liszt and the figurative arts* reúne a especialistas como Imre Kovács, Maria Teresa Arfini, Mariateresa Storino y Malgorzata Gratjer, que plantean la conexión del músico húngaro con el panorama pictórico de su siglo, siendo esta una sección atrayente por su definición y particularidad.

La coda a la secciones se nombra *Music Literature and the Figurative Arts* sumando a las intenciones visuales de todo el volumen la cuestión de la literatura. Así, comienza Cristina Santarelli con su texto sobre el pintor simbólico Moreau y los pasajes de Baudelaire en una grata sorpresa para el lector; como, al igual lo es el capítulo de la profesora María Isabel Cabrera García que abriendo el abanico hacia la atmósfera cultural española, cuestión que agrega de altura al libro, hace un excelente repaso entre la relación

de la música y las artes plásticas a finales de un ochocientos que veía en un horizonte más cercano que lejos el surgimiento de las vanguardias. Le sigue uno de los textos con más carga cromática y antropológica como lo es el de Marita Fornaro Bordolli que se acerca de forma holística al panorama cultural del Uruguay del diecinueve para dejar al último de los capítulos un aspecto más concreto acerca de la obra pictórica y escrita de Santiago Rusiñol como presenta el profesor Jordi Ballester buscando como en todo el conjunto el aspecto sensitivo entre ambas disciplinas.



Gustave Moreau. Vista del jardín de Madame Aupick, madre de Baudelaire, 1864 [Fuente: Musée National Gustave Moreau, Paris].

Tras las secciones vienen los apéndices elegidos de forma precisa como complemento a los trabajos y la sección para los resúmenes y datos biográficos de los autores que, nada baladí, ayuda al lector en el seguimiento de la trayectoria y bibliografía de los mismos. Termina el lector queriendo ver y escuchar o escuchar y ver ya que, tras su lectura imprescindible para todo aquel que quiera adentrarse en materia, queda claro que las artes, en sus objetivos, *a veces se asemejan*.

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 2021/2022

TESIS DOCTORALES

SÁNCHEZ CABRERA, Antonio. *Arte y electricidad en Europa y EEUU desde el siglo XVIII a las primeras vanguardias*. Tesis dirigida por la Dra. Esperanza Guillén Marcos.

PANDURO SÁEZ, Iván. *¡Respice Post Te! Los reales palacios de Mexico y Lima, siglos XVI-XVIII*. Tesis dirigida por el Dr. Rafael López-Guzmán Guzmán.

RODRÍGUEZ VARGAS, Manuel. *El cine como recurso didáctico para el estudio de la Historia del Arte Moderno y Contemporáneo*. Tesis dirigida por el Dr. Salvador Gallego Aranda.

CASTELLÓN VALDERRAMA, M^a Ángeles. *Historia de la Tutela de los conjuntos históricos en España*. Tesis dirigida por el Dr. José Castillo Ruiz.

SCHIAVON, Andrea. *Jeroglíficos y emblemas en la España moderna. Transmisión, teoría y práctica*. Tesis dirigida por el Dr. Rafael López-Guzmán Guzmán.

QUESADA MORALES, Daniel. *El agua y su uso doméstico. Infraestructuras hidráulicas en la Granada moderna (XVI-XVIII)*. Tesis dirigida por la Dra. M^a. Elena Díez Jorge.

TRABAJOS FIN DE MÁSTER

AMER GHADI MOHAMED. *El desarrollo de la representación figurativa en la cerámica andalusí y mudéjar (siglos VIII-XVII). Estudio comparativo*.

ARROYO LÓPEZ, David. *Propuesta de musealización y puesta en valor del yacimiento arqueológico de Cerro de la Mora (Moraleda de Zafayona, Granada)*.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, Patricia. *Descubriendo el patrimonio local. El caso de Pulianillas: Huerta de San Antón y Nuestra Señora de los Remedios*.

BLANCO GIRONA, Juan Carlos. *Modelos orientalistas en la arquitectura italiana: entre la estética otomana y neoárabe*.

CÁRDENAS KARPOVA, Natalí. *Musealización del Palacio de Dar al-Arusa y el Castillo de Santa Elena*.

CRUZ GONZÁLEZ, María de la. *Los vestigios de la Guerra Civil en el sector Albolote-Iznalloz (Albolote y Atarfe, Granada: identificación, descripción y valorización patrimonial).*

DÍAZ GARRIDO, Lucía. *El castillo de Archidona: historia y revalorización patrimonial.*

DOBLAS TORRES, Nuria Dolores. *La 'catrina' en el arte: iconografía y significación.*

GARCÉS PLANA, Saray. *Las celebraciones y festividades en el antiguo Reino de Navarra durante la época moderna.*

GARCÍA SÁNCHEZ, Gloria M^a. *Arte y patrimonio en Alfácar.*

HENARES MILLÁN, Lidia. *Entre la tradición barroca y el ideal neoclásico: los escultores Diego Márquez y Miguel Márquez.*

IGLESIAS RAMOS, Amalia. *Actividad arqueológica y la investigación sobre la cultura ibérica en la prensa especializada durante el franquismo: sus valores identitarios.*

LÓPEZ MEDINA, Celia María. *Uso histórico del agua en el término municipal de Alhama de Granada. Los sistemas de regadío tradicionales y su valor patrimonial.*

MEJÍA ORTIZ, Édgar Antonio. *El arquitecto Lorenzo Rodríguez. Datos familiares y ambiente histórico-artístico en su etapa formativa.*

ROMERO MONTILLA, Ramón Javier. *Proyecto museográfico: un nuevo museo en el espacio patrimonial sexitano.*

SOLER RODRÍGUEZ, María del Carmen. *Gestión del patrimonio de la cultura argárica en la localidad de Antas (Almería).*

SUÁREZ LÓPEZ, Silvia María. *Obras e intervenciones renacentistas en la Mezquita-Catedral de Córdoba.*

VIDAL, Florencia Cecilia. *La Alhambra: patrimonio, publicidad e iconografía femenina.*

VILLACAÑAS ORTEGA, Javier. *Los videojuegos como herramienta divulgativa del patrimonio histórico-artístico.*