

eISSN 2445-4567 • Edita: Departamento de Historia del Arte • Universidad de Granada • 2024

cuadernos de
arte
UNIVERSIDAD DE GRANADA

N.º 55 • 2024



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

Presidente

President

Rafael López Guzmán, Universidad de Granada, España

Director

Director

Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Universidad de Granada, España

Editores adjuntos

Associate Editor

Dra. D.^a María Isabel Cabrera García

Dr. D. Miguel Ángel Espinosa Villegas

Dr. D. José Manuel Rodríguez Domingo

Dr. D. Miguel Ángel Gamonal Torres

Dra. D.^a Ana María Gómez Román

Dr. D. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

Comité asesor

Advisory Board

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

Evaluadores

Referees

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

Contacto de la Redacción

Editorial Office Contact Info

CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Universidad de Granada

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

18071 Granada.

e-mail: cuadarte@ugr.es

Distribución

Distribution

Editorial Universidad de Granada (EDUG)

Antiguo Colegio Máximo

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

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

Foto de cubierta

Cover image

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

Número 55 (2024)

Enero-Diciembre 2024 | 455 páginas

Sumario Contents

Dossier Surrealismo / Dossier Surrealism

- 7-8 CARMEN SOUSA PARDO E IRENE VALLE CORPAS
Surrealismo, 1924-2024. La persistencia de su memoria
- 9-22 JÉSICA DOMÍNGUEZ MUÑOZ, IGNACIO AMILIVIA PARDO
Preludio del giro performativo en el primer surrealismo francés
Prelude to the performative turn in early French surrealism
- 23-38 CARMEN SOUSA PARDO
Estrellas de mil puntas. Señales físicas del genio en el surrealismo
Thousand-pointed stars. Physical signs of genius in surrealism
- 39-57 ANA ISABEL GALVÁN GARCÍA DE LAS BAYONAS
Curiosas y voraces: Rebeldía femenina a la luz del surrealismo
Curious and voracious: Female rebellion in the light of surrealism
- 59-79 ANA ISABEL GUZMÁN MORALES
Un ritual vanguardista: Maruja Mallo y sus primeras pinturas e ilustraciones
An avant-garde ritual: Maruja Mallo and her early paintings and illustrations
- 81-100 MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA
La gnosis feminista de Leonora Carrington
Leonora Carrington's Feminist Gnosis
- 101-115 ARANTXA ROMERO GONZÁLEZ
Escritura, imagen y animalidad. Cuerpos interespecie en Unica Zürn
Writing, Image and Animality. Interspecies Bodies in Unica Zürn
- 117-137 IRENE VALLE CORPAS
Las manos en el Surrealismo: *mode d'emploi*
Hands in Surrealism: mode d'emploi

- 139-156 GABRIEL CABELLO
Las astucias del “estupefaciente imagen”. Pervivencias del surrealismo en Buñuel y Giacometti
The ruses of the “narcotic image”. Survivals of surrealism in Buñuel and Giacometti

Artículos originales / Research Papers

- 157-167 IVÁN PANDURO SÁEZ
Arte y mecenazgo en el Cuzco: la iglesia de San Blas a finales del siglo XVII
Art and Patronage in Cuzco: The Church of San Blas at the End Of the 17th Century
- 169-187 ALVAR LABRADOR SIERRA
Anticlericalismo, iconoclastia y destrucción del patrimonio: la comarca de Motril (1936)
Anticlericalism, iconoclasy and destruction of heritage: the region of Motril (1936)
- 189-205 LARITZA SUÁREZ DEL VILLAR SUÁREZ
El olor del alma. Análisis estético del filme Perfume: la historia de un asesino
The smell of the soul. Aesthetic analysis of the film Perfume: the story of a murderer
- 207-226 JOSÉ IGNACIO MAYORGA CHAMORRO
El buril alado de Anna Heylan, águila de altos vuelos*
The Winged Burin of Anna Heylan, a High-Flying Eagle
- 227-244 ANGÉLICA GARCÍA-MANSO
Iconografía del saqueo y del cautiverio en R. Monvoisin: Andrómaca como intertexto
Iconography of Pillage and Captivity in R. Monvoisin: Andromache as an Intertext
- 245-264 ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO
Las estrategias compositivas del pintor granadino Diego Sánchez Sarabia (1704-1779)
The Compositional Strategies of the Grenadian Painter Diego Sánchez Sarabia (1704-1779)
- 265-285 MIKEL CARO BLÁZQUEZ
Anita Delgado y Federico Beltrán Massés: conexiones entre modelo y pintor
Anita Delgado and Federico Beltrán Massés: Connections Between Model and Painter
- 287-327 JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ
Zaragoza y la difusión del artesonado en España a finales del siglo XV: Valladolid, Guadalajara, Granada y La Calahorra
Zaragoza and the Spread of Coffered Ceilings in Spain at the End of the 15th Century: Valladolid, Guadalajara, Granada and La Calahorra

- 329-355 CARLOS VÍLCHEZ VÍLCHEZ
La estructura medieval en la zona que separa la Alcazaba y la zona palatina de la medina de la Alhambra y los cambios sufridos a finales del siglo XV y el siglo XVI
The Medieval Structure in the Area that Separates the Castle (Alcazaba) and the Palatine Area from the City (Medina) of the Alhambra and the Changes Suffered at the End of the 15th Century and the 16th Century
- 357-378 PABLO NAVARRO MORCILLO
Antonio Sosa. La búsqueda como formación de un artista (1974-1987)
Antonio Sosa. Search as development strategy of an artist (1974-1987)
- 379-394 SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE-MARTÍNEZ
Devolver el tiempo a la mirada. Contraimágenes y atencionalidad frente a la dispersión tecnológica
Bringing time back to the gaze. Counter-images and attention in the face of technological distraction
- 395-413 MIREIA BERENGUER AMAT, ALICIA CORNET ARILLA
El retrato más inquietante pintado por Fortuny
The most disturbing portrait painted by Fortuny

Reseñas / Reviews

- R1-4 EUGENIA AFINO GUÉNOVA
M. Elizabeth Boone, “The Spanish Element in Our Nationality”: Spain and America at the World’s Fairs and Centennial Celebrations, 1876–1915. University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2020, 272 pp., 20 láminas de color/80 b&n, US\$99.95 (tapa dura), ISBN: 978-0-271-08331-5. También disponible en versión digital.
- R5-9 JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Barengi, Mario (Ed.). *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d’arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*. Milán: Electa, 2023, 240 pp., 414 ilus. ISBN 978-8892824492.
- R11-13 JAVIER HERRERA VICENTE
Ágreda Pino, Ana María: *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 2022. 422 pp. ISBN: 978-84-19024-09-1.
- R15-18 JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO
Castroviejo López, José Manuel y Cansino González, José Ignacio. *Farfanerías: Vida y obra de Manuel López Farfán*. Sevilla: Consejo de Bandas de Música Procesional de Sevilla, 2023, 500 pp., ils. ISBN: 978-84-09-49222-0
- R19-22 JAVIER TENEDOR TENEDOR
García Lirio, Manuela. *Museos y colecciones universitarias de Arte en España y Latinoamérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2022, 308 pp., 54 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-7013-1.

- R23-26 ANA MARÍA QUESADA ACOSTA
Dardel Coronado, Magdalena. *Murales no albergados. Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2021, 175 pp. ISBN: 978-956-6048-72-5
- R27-28 MARÍA AURORA MOLINA FAJARDO
Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera de la casa en la Granada Moderna. Repartimiento, usos y costumbres*. Granada: Universidad de Granada, 2023, 374 pp., 56 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-7134-3
- R29-31 ANTONIO S. RÍO VÁZQUEZ
Guerrero, Salvador y Medina Warmburg, Joaquín (eds.). *Lo construido y lo pensado. Correspondencias europeas y trasatlánticas en la historiografía de la arquitectura*. Madrid: Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU), 2022, 648 págs., 15 x 22 cm. ISBN: 978-84-09-41163-4
- R33-36 DESIRÉ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ
Serrano de Haro, Amparo. *Vida de Remedios Varo*. Santiago de Compostela: EILA Editores, 2019, 239 pp. ISBN: 978-84-120-0682-7
- R37-39 IVÁN PANDURO SÁEZ
FERRER DEL RÍO, ESTEFANÍA. *El primer marqués del Cenete: Cultura y coleccionismo bibliográfico para un noble del Renacimiento*. Ulleye, 2021, 460 pp., 95 b/n ils. ISBN: 978-84-122272-6-0

Tesis doctorales y trabajos fin de máster

Relación de tesis doctorales y trabajos fin de máster 2023/2024

Surrealismo, 1924-2024. La persistencia de su memoria

El 15 de octubre de 1924 se publicaba el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, inaugurando así un movimiento que produciría una auténtica revolución artística y conceptual de tan largo alcance que para muchos fue el eje central a partir del cual pivota buena parte del arte y la cultura de todo el siglo XX.

Entre los propósitos que movían a esta camarilla de artistas e intelectuales que se dieron el nombre de surrealistas se contaban la superación de las barreras que separan lo artístico de lo cotidiano, la vida psíquica de la fenoménica, la imaginación, el sueño o los fenómenos físicos y corporales de la creación así como las fronteras que dividían a los individuos de las cosas y al yo de los múltiples otros que lo habitan. Entre sus anhelos se contaban la liberación de las diversas capas, conscientes e inconscientes, que hacen al sujeto. Las personas –se lamentaban los surrealistas en su diagnóstico de la alienación moderna– habían sido reducidas a un cuerpo fantasmal y maquinal, eran incapaces de mantener un trato con su mundo circundante que no estuviere mediado por el hechizo cadavérico de la mercancía. La salida de este estado de cosas pasa por la creación de un nuevo tipo de materialismo de inspiración antropológica y corporal, donde la experiencia del hombre con el mundo y sus objetos estuviere cargada de acciones embriagadas que contribuyesen a hacerlo despertar del letargo de la alienación.

Es innegable que tras este empeño subyace un programa político. Pero, ante todo, late una nueva manera de concebir las imágenes o el deseo, de entender qué es un artista, qué interés tienen los objetos cotidianos, qué significa la materialidad del lenguaje o cuál es la relevancia del cuerpo, la sexualidad o la subjetividad. Sembrando estos interrogantes, el surrealismo transformó nuestro entendimiento de la vida *tout court*. Así pues, este movimiento produjo un vuelco imposible de ignorar para muchos de los grandes autores –e, indudablemente también para ellas– de la cultura occidental, venidos de disciplinas de muy diversa índole. A uno u otro lado del Atlántico, el impacto del surrealismo puede rastrearse desde la historia del arte a la filosofía política, desde el psicoanálisis al cine, desde los estudios del cuerpo a aquellos del género, la literatura, la etnografía y un vasto etcétera –por no nombrar aquellos campos del saber armados más recientemente y que, sin embargo, se inspiran en los hallazgos de este movimiento (la historia de los afectos o la antropología cultural)–. De ahí que no sean pocos los autores que se refieren al surrealismo más como un sistema de pensamiento (poético y político a una vez) que como una simple corriente estética.

En virtud de ello y a pesar de las continuas proclamaciones de muerte que se le han querido atestiguar –fue Maurice Nadeau en 1945 quien quiso firmar la primera– a lo largo de todo este siglo, el surrealismo ha encontrado continuidad en distintos escenarios y su pervivencia en la actualidad es innegable. Son muchas las vidas posteriores en las

que ha sabido amoldarse a circunstancias cambiantes para seguir articulando modos de pensar y producir realidad o alternativas a la dominante. Su trascendencia queda evidenciada en estas cuestiones, convirtiéndose así en uno de los objetos de estudio clásicos del mundo contemporáneo.

Por todo ello, en este año, cuando se cumple el centenario de su fundación, *Cuadernos de arte* se une a los múltiples homenajes que se rinden al movimiento desde distintas partes del mundo. La celebración de un siglo de Surrealismo nos lleva a repensar sus aportaciones clave, a interrogarnos sobre cómo ha sobrevivido y en qué ha mutado desde que floreciese a principios del siglo XX; nos emplaza, finalmente, a reivindicar la viveza de su presencia hoy, en nuestras vidas, y la actualidad de su sistema de pensamiento. A través de la influencia que ha ejercido en determinados intelectuales, artistas, movimientos sociales y en la propia memoria colectiva, nos proponemos repensar las raíces surrealistas desde sus influencias posteriores.

Cuenta de la vigencia que los estudios sobre el surrealismo siguen presentando nos da la amplia acogida que ha tenido esta propuesta de *Cuadernos de arte* por investigadores de alto nivel. A través de sus textos ahondaremos en su memoria, dilatada, y mezclada con el tiempo, tal como la presentaba Salvador Dalí. Revisaremos algunos de las artistas consagradas al movimiento que aún precisan ser objeto de nuevos estudios, como fueron Maruja Mallo, a quién redescubriremos en las palabras de Ana Isabel Guzmán Morales, y Leonora Carrington, autora a la que dedica sus páginas María del Carmen Molina Barea. También descubriremos figuras que han quedado algo orilladas por la crítica pero que revisten gran interés, como es el caso de Unica Zürn, a quien Arantxa Romero dedica su contribución. Asimismo, a través de los estudios de Irene Valle Corpas sobre el papel que desempeñan las manos en el surrealismo o Carmen Sousa Pardo mediante el análisis de estrellas surrealistas nos acercaremos a iconografías aún poco abordadas. Ahondaremos también, para salvar las faltas de la historiografía tradicional, en los vínculos entre masonería y vanguardia, gracias a las palabras de David Martín López. En el mismo sentido, Gabriel Cabello desvela correspondencias entre Luis Buñuel y Alberto Giacometti no evidentes a primera vista pero prolongadas en el tiempo y sin duda ineludibles para comprender cabalmente el ideario de movimiento. Por último, los textos de Jéscica Domínguez Muñoz e Ignacio Amilivia Pardo y Ana Isabel Galván García de las Bayonas se plantean relecturas animadas por debates contemporáneos de actos y actitudes clásicas del surrealismo que ofrecen buenos testimonios de la continuidad del movimiento no solo como una estética sino también como un sistema de pensamiento.

CARMEN SOUSA PARDO E IRENE VALLE CORPAS

Preludio del giro performativo en el primer surrealismo francés

Prelude to the performative turn in early French surrealism

JÉSICA DOMÍNGUEZ MUÑOZ¹  0000-0002-3367-8403

IGNACIO AMILIVIA PARDO²  0009-0006-3343-8254

jesicadm@ugr.es · amiliviapardoignacio66@gmail.com

¹Universidad de Granada

²Investigador independiente

Recibido: 24 de febrero de 2024 · Aceptado: 14 de mayo de 2024

Resumen

Las particularidades expresivas del teatro y la *performance* se han venido filtrando en las artes plásticas desde las vanguardias. Ello se ha traducido en la pérdida de la pretendida autonomía ontológica de la obra, haciéndose manifiesta su dependencia respecto del espectador. En el preludio de este cambio de paradigma, movimientos como el surrealismo comienzan a crear no solo objetos sino también experiencias estéticas o acontecimientos. El presente artículo revisa la relación del surrealismo con lo teatral y lo performativo para dar cuenta de su presencia transversal tanto en el imaginario como en la producción artística surrealistas.

Palabras clave: Teatro; surrealismo; filosofía del teatro; *performance*; deambular; Gradiva; vanguardia; André Breton; París; siglo XX.

Abstract

The expressive particularities of theatre and performance have been filtering into the visual arts since the avant-garde. This has resulted in the loss of the supposed ontological autonomy of art, making its dependence the spectator manifest. In the prelude to this paradigm shift, movements such as surrealism began to create not only objects but also aesthetic experiences or events. This article reviews the relationship of surrealism with the theatrical and the performative in order to account for its transversal presence in both the surrealist imaginary and in surrealist artistic production.

Keywords: Theatre; surrealism; philosophy of theater; performance; wandering; Gradiva; avant-garde.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Domínguez Muñoz, J., y Amilivia Pardo, I. (2024). Preludio del giro performativo en el primer surrealismo francés. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 9-22.

Introducción

Desde principios del siglo XX las particularidades expresivas del teatro y la *performance* se han venido filtrando en buena parte de la producción del arte contemporáneo, creando múltiples porosidades entre los muros de los nichos en que el pensamiento moderno había encerrado a las disciplinas artísticas. Ello se ha traducido en la pérdida de la pretendida autonomía ontológica de la obra de arte, que ahora únicamente es en presencia del espectador. En el preludio de este cambio de paradigma, los movimientos de vanguardia, entre ellos el surrealismo, comienzan a crear no solo objetos sino también experiencias estéticas o acontecimientos.

El presente artículo se enmarca en el período de preparación, gestación y primer desarrollo del surrealismo francés, que abarca los años 20 y buena parte de la década de los 30 hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Mayormente, nuestro trabajo viene motivado por las siguientes preguntas: ¿qué papel desempeñaron el teatro y la *performance* dentro del surrealismo francés? ¿Llegó a erigirse un teatro que en rigor pudiera adjetivarse como surrealista? Respecto a esta segunda cuestión, ciertamente parece que no podemos hablar de un teatro propiamente surrealista pero, al mismo tiempo, percibimos una fuerte presencia de lo teatral diseminado en las distintas formas de afrontar la creación artística, en buena medida, por el afán de asimilar el arte a la vida y explorar vías creativas alternativas.

Consideramos que este trabajo abre nuevas posibilidades de discusión dentro de la historiografía del arte, si se tiene en cuenta que rompe con la asunción generalizada de que el surrealismo y lo teatral o performativo pertenecen a mundos bien diferenciados e incommunicados entre sí. Con objeto de demostrar sus interacciones, a lo largo del texto se analizan con especial atención el concepto de teatro de André Breton y las iniciativas artísticas del deambular surrealista, junto a la inauguración de la Galería Gradiva.

Primeros pasos del arte de acción en las vanguardias

El cuestionamiento de la naturaleza del arte, del valor del objeto y de su relación con el espectador dará como resultado expresiones híbridas, fronterizas o liminales. Los artistas vanguardistas, seducidos por los románticos ecos de la *gesamtkunstwerk* wagneriana, se interesan por la capacidad integradora del teatro, hasta que en la segunda mitad del siglo

el modelo de obra de arte total fue sustituido por la idea de obra abierta y las artes visuales practicaron la teatralidad entendida como una recuperación del cuerpo, de sus experiencias y de sus huellas, tanto por parte de los artistas como por parte de los espectadores (Sánchez, 2010: 12).

Este giro performativo en las artes, consolidado en los sesenta, ha supuesto una modificación en el estatus material y sígnico de las acciones y objetos artísticos, toda vez

que se ha pasado de la producción de objetos a acontecimientos (Fisher-Lichte, 2011). La performatividad acentúa la experiencia fenomenológica y desestabiliza las fronteras entre el espectador y la obra y entre dualismos tales como realidad/ficción o sujeto/objeto. José Antonio Sánchez (2014: 92) sintetiza así esta transformación acaecida en el arte:

En esta historia se cruzan dos núcleos semánticos del concepto «performatividad». El primero, «actuación», deriva de la crisis de la representación en el ámbito de las artes escénicas (Artaud) y de la crisis del objeto artístico en el ámbito de las artes visuales (Duchamp): actores que actúan sin interpretar papeles y artistas visuales que actúan en vez de producir obras. El segundo, «realización», deriva del abandono de la «galaxia Gutenberg» (McLuhan) y la creciente importancia de modos de comunicación no basados en el texto impreso, que pusieron nuevamente de relieve funciones de lenguaje durante siglos no suficientemente atendidas, entre ellas la presente en los enunciados realizativos (el célebre «cómo hacer cosas con palabras», de John L. Austin).

Dada la emergencia del paradigma performativo¹, desde la teoría estética se hizo necesario articular un entramado conceptual capaz de dar cuenta del mismo; a ello se han dedicado tanto la filosofía del teatro (Jorge Dubatti) como los estudios teatrales (Erika Fischer-Lichte). Para Dubatti, el teatro deriva de la noción más amplia de teatralidad, que vendría a designar una forma de organizar la mirada del otro, entendiendo aquí por «mirada» la percepción multidimensional del sujeto (física, emocional e intelectual):

Esa red o redes de miradas (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) generan y organizan la acción social en todos los planos de la vida comunitaria y sostienen el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. No hay forma de relación social sin políticas de la mirada, tanto de quien es mirado como de quien mira (Dubatti, 2020: 53).

Se infiere, pues, que la teatralidad, en tanto cualidad inherente a toda relación social, precede al teatro, que, como decimos, dimana de ella. Dubatti emplea el concepto «teatro-matriz» a fin de abarcar la totalidad heterogénea de creaciones escénicas y, dentro de este, el de «teatro liminal»² para hacer referencia a las manifestaciones ambiguas por su carácter fronterizo en relación a otras disciplinas, como puede ser la *performance* o el *happening*³.

El movimiento futurista, liderado por el poeta y dramaturgo Filippo Marinetti, fue uno de los primeros en hacer uso de la *performance* en las *seratas* realizadas en espacios

1 Seguimos aquí el estatus de paradigma que conceden autoras como Erika Fischer-Lichte o Beatriz Rizk.

2 Nos dice Dubatti que lo liminal es fruto de la tensión del campo ontológico y se erige como fenómeno fronterizo entre arte/vida; teatralidad social/teatralidad poética; teatro/otras artes, representación/no representación; etc. En esta categoría de Teatro liminal se incluye: *performing arts*, teatro performático, *happening*, *serate*, varieté, music hall, circo, intervenciones urbanas, acciones políticas como los escraches, las instalaciones con presencias corporales vivientes, teatro posdramático (Lehmann), teatro invisible (Augusto Boal), teatro ambiental, teatro rásico (Schechner), teatro en los transportes públicos, biodrama, teatro ritual (como el Misterio de Elche o el *nguillatún*, rogativa de los mapuches), etcétera (Dubatti, 2020).

3 A lo largo del texto empleamos las categorías teatrales que se exponen en este primer apartado y que pertenecen a la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti. Véase Dubatti (2020).

escénicos donde, inclusive, se llegaron a presentar obras plásticas huyendo de, o directamente despreciando, las galerías. Sostiene Ileana Diéguez (2005), siguiendo a Guillermo Gómez Peña, que la *performance* nace como un exilio, «el de los artistas plásticos que abandonaron los bellos museos, fue la salida de los recintos apolíneos donde se congelaba la obra de arte, representando la opción por el diálogo y la contaminación» (148).

Si bien es cierto que en sus orígenes, como en el caso de los futuristas, prevalecían los actos directos y hasta groseros a fin de trastornar al público, el arte de la *performance* fue progresivamente sofisticándose en forma y contenido —sin, por otra parte, perder su poder de consternación— con la incorporación del cuerpo y su plasticidad, y, en general, con la introducción de recursos más sutiles que ayudaban a generar cierta complicidad con el espectador. Se enmarcan aquí incursiones performativas como *Relâche*, una «performance multimodal», en términos de Cruz-Sánchez (2021), estrenada en 1924 e ideada por Francis Picabia⁴. La obra, que escandalizó a crítica y público, buscaba la involucración de éste y combinaba varias disciplinas: música, danza, cine, teatro, etc. En esta nueva situación, en la que aquello que tiene lugar ya no es una obra artística —según las convenciones burguesas de representación—, se da la condición de posibilidad para que el público también deje de ser público, en el sentido nuevamente burgués, esto es, un conjunto de individuos que observan lo que fuere en silencio y quietud. Pero, ¿cómo reaccionar a la incertidumbre?; es decir, ¿qué rol encarnar ante una situación nueva en la que, por consiguiente, no existen pautas sociales de comportamiento en las que apoyarse? En *Relâche* los espectadores optaron por invadir el escenario⁵.

El problema del surrealismo con el *théâtre éternel*

Al igual que ocurre con otros movimientos de vanguardia, el surrealismo y el teatro-matriz intersecan sus trayectorias en la mutua aspiración por conjugar arte y vida, lo que «implica producir un arte que tenga significación en la existencia (un arte vital), así como vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una Vida artística “artistizada”, constituida, afectada por el arte)» (Dubatti, 2020: 19). En este punto, cabe recordar que ya el dadá —«hermano mayor» del surrealismo— hizo uso de la *performance* con objeto de «zambullirse en la vida misma» (Cruz Sánchez, 2021: 40), como medio a través del cual abrir nuevas vías de expresión y comunicación con el público.

Ahora bien, en lo que al teatro se refiere, es evidente que André Breton fue incapaz de atisbar sus posibilidades fuera del canon y, por ende, lo juzga incompatible con el surrealismo. Tal y como apunta Sánchez (2002: 80), «cuando Aron, Vitrac y Artaud decidieron fundar el Teatro Alfred Jarry vio en ello una vuelta a la convención, a la li-

4 Picabia realizó el guion, la escenografía y el vestuario, y contó con la colaboración de Erik Satie para la música, Jean Börlin se hizo cargo de la coreografía y René Chair del rodaje de *Entr'acte*, un filme proyectado durante el entreacto del espectáculo en el que participaron, entre otros, Man Ray y Marcel Duchamp.

5 Tal fue la reacción de los espectadores el día del estreno, después de expresar su indignación con abucheos. A pesar de que el público no era consciente de que, de manera premeditada, formaba parte de la obra, de hecho lo hizo. Véase Cruz Sánchez (2021) y Antoine Pickels (2012).

teratura dramática y a la tradición escénica, y los expulsó del grupo». Para el *pope* del surrealismo el teatro es una disciplina plena, acabada, que ha realizado su esencia, lo cual le permite descartar por vana toda investigación o experimentación en ese campo. Y, más aún, para Breton el teatro consistiría en un hecho moralmente reprobable, como bien supo ver Gérard de Cortanze (2005), a resultas de la interposición del personaje — esto es, de una ficción— entre el «yo» del autor y el «yo» del espectador que, a su vez, se identifica con aquél:

Oh, teatro eterno, exiges que no solo para representar el papel de otro, sino incluso para dictar ese papel, asumamos su disfraz; que el espejo ante el que posamos refleje una imagen extraña de nosotros mismos. La imaginación puede hacer cualquier cosa, excepto identificarnos, a pesar de nuestra apariencia, con un personaje distinto de nosotros mismos⁶ (Breton, 1999: 4).

En palabras de Henri Béhar (1988: 60), «[...] Breton niega al creador el derecho a llevar una máscara, a dividirse, so pena de que al final la máscara se pegue al rostro y así la personalidad del ser quede distorsionada, desorientada». Ciertamente, la postura de Breton, que vincula el teatro con el engaño, recuerda en algún punto aquella que Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998) sostuvieron sobre el arte cinematográfico: «La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste, [...] adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad» (171).

En síntesis, Breton no acertó a imaginar otro teatro o, lo que es lo mismo, una serie de innovaciones que demostrarían la flexibilidad del arte escénico: 1) actuar sin interpretar a un personaje; 2) suprimir el protagonismo del texto dramático; 3) convertir al público en participante y elemento central de la obra; 4) sortear la identificación emocional del espectador con los personajes y la historia; 5) presentar más que representar. Las tres primeras innovaciones fueron teorizadas, tras ser expulsado del surrealismo oficial, por el mencionado Antonin Artaud (2001), quien entendió el teatro de forma diametralmente opuesta a Breton:

[...] desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos (36).

Como es bien sabido, la cuarta innovación fue desarrollada por Bertold Brecht valiéndose de la *verfremdung*⁷. En lo que concierne concretamente al tipo de interpretación que debían seguir los actores para adquirirla, merece la pena incluir la siguiente recomendación de Brecht, toda vez que parece tener en cuenta las palabras exactas

6 La presente y restantes traducciones han sido realizadas por los autores.

7 *Verfremdung* da nombre a la técnica teatral de efecto distanciador teorizada y puesta en práctica por Bertold Brecht con el objetivo de procurar al espectador una actitud crítica durante la representación. Véase Brecht (2023).

vertidas por Breton sobre el teatro: «El actor imitará a otra persona, pero no hasta el punto de sugerir que es esa persona, no con la intención de hacerse olvidar él mismo» (Brecht, 2023: 280). En cuanto a la quinta y última innovación, solo cabe decir aquí que dio lugar a la problematización del carácter ficcional del teatro.

En definitiva, consideramos falaz la incompatibilidad entre el teatro y el surrealismo expuesta por autores como Philip Auslander, habida cuenta de que tiene más que ver con una concepción fija, inmutable y, por ende, errónea del teatro, que con limitaciones formales intrínsecas, como sostiene Eric Sellin (1969) cuando defiende la imposibilidad de adaptar el mundo de los sueños al lenguaje dramático.

Surrealistas *performances*

En lo atinente al teatro liminal y, específicamente, a la *performance*, Pedro A. Cruz Sánchez (2021) se pregunta: «¿Hubo entre André Breton y sus correligionarios una auténtica vocación performativa que permita delimitar un «carácter» singularizado en este ámbito concreto de las artes?» (81). Como respuesta, solo podemos decir que entre los historiadores del arte no hay consenso⁸.

Es en los años previos a la publicación del Manifiesto Surrealista, cuando sus futuros integrantes flirtean con el dadaísmo y llevan a cabo una serie de *performances*. Desde que Tristan Tzara viajara a la capital francesa un 17 de enero de 1920 instalándose en el sofá de Francis Picabia, los jóvenes Breton, Phillipe Soupault y Louis Aragon, que habían fundado el año anterior la revista *Littérature*, no dejaron de implicarse en las sucesivas *saisons*, *matinéés*, *manifestations*, etc., celebradas entre 1920 y 1923. Sin embargo, los desencuentros en los distintos modos de concebir políticamente tales acciones no tardaron en llegar, lo que sumado a la solidez que había alcanzado el grupo *Littérature* y al choque de dos fuertes personalidades como las de Tzara y Breton, condujo a una definitiva ruptura⁹.

A tenor de las declaraciones ulteriores del propio Tzara (2014: 30) se colige que la experiencia dadaísta fue un primer paso natural en la construcción del surrealismo: «Es verdad que la tabla rasa, de la que hicimos el principio director de nuestra actividad, no tenía valor sino en la medida en que otra cosa debía sucederle».

Una de las actividades incluidas en la denominada *Saison Dada* de 1921 nos permite abordar un tipo de acción recurrente en formatos surrealistas posteriores. Nos referimos a la visita a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre¹⁰, con el propósito de «encauzar el nihilismo dadaísta hacia una fase constructiva, promoviendo acciones colectivas ca-

8 Sobre este asunto Pedro A. Cruz Sánchez ofrece un estado de la cuestión al comienzo del capítulo «Dadá París y la preparación del surrealismo», en *Arte y performance: una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*.

9 El alejamiento de Picabia tras el «Procès Barrès» (1921) mermó la capacidad de acción de Tzara frente a Breton, quien confiaba en superar el espíritu nihilista inherente al dadaísmo (Ibarlucía, 2020). Picabia publicó en la revista *Comoedia* el motivo del abandono del grupo: «Saben, Dadá no era serio, y fue por eso que conquistó el mundo como un reguero de pólvora; si ahora algunos se lo toman en serio, es porque ha muerto» (Cruz Sánchez, 2021: 100).

10 La visita tuvo lugar el 14 de abril de 1921 a las tres de la tarde.

paces de crear formas de participación totalmente inéditas» (Ibarlucía, 2020: 57). Esta suerte de «*happening* primitivo», que buscaba poner remedio a la incompetencia de los guías turísticos, fue anunciado en el número 19 de *Littérature* y en octavillas y panfletos repartidos entre los parisinos como el primer *tour guide* de otros tantos que vendrán¹¹. Desafortunadamente, la lluvia hizo acto de presencia y el número de asistentes, unos cincuenta, decreció paulatinamente. En el evento se entregó a los asistentes sobres con contenido diverso —escritos, retratos, billetes manipulados, dibujos obscenos¹²—; por su parte, Breton y Tzara se dedicaron a leer una serie de textos, mientras que Georges Ribemont-Dessaignes hizo las veces de guía relacionando esculturas e imágenes de la iglesia con entradas del diccionario Larousse.

Para Francesco Careri (2009), la acción a que nos referimos constituye un *ready-made* urbano que representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio, a un lugar banal de la ciudad, en vez de a un objeto. Y es que, ciertamente, resulta del todo transgresor, por un lado, deconstruir el juicio sobre lo que es o no es arte —al que va aparejado la relativización del gusto artístico—, y, por otro, alterar las modalidades tradicionales de intervención artística en el espacio urbano en tanto que esta se da en ausencia de un objeto concreto. Hemos de indicar que el inusual *contra-tour* —precedente del deambular surrealista, de la psicogeografía y de la posterior *dérivee* situacionista de fines de los años 60— fue iniciativa de Breton y su finalidad tenía que ver con el cuestionamiento de la memoria colectiva construida sobre las ciudades, sus espacios destacados y las rutas de circulación urbana.

No queremos pasar por alto que entre los asistentes a la iglesia se encontraba Roger Vitrac, quien aprovechó el acontecimiento para presentarse e integrarse en el grupo. Poeta y dramaturgo, Vitrac fue quien mejor logró trasladar al lenguaje teatral las ideas presurrealistas¹³ (Auslander, 1980). Un ejemplo de su audacia como autor lo tenemos en *Mademoiselle Piège*¹⁴, una pieza experimental en la que sitúa a los espectadores en el vestíbulo de un edificio de apartamentos desde el que pueden ver desfilar a diferentes personajes que suben y bajan en ascensor en un flujo continuo; de esta forma, el público solo es capaz de escuchar conversaciones fragmentadas y descontextualizadas a partir de las cuales trata de construir el hilo argumental de la obra. A través de esa fragmentariedad parece factible pensar que lo que Vitrac buscaba no era otra cosa que escenificar la materia de los sueños. Por su parte, en *Poison*¹⁵ —dedicada a Breton— Vitrac se adelanta al «teatro de imágenes» de Ricard Foreman y Robert Wilson, proponiendo un drama mudo que viene a demostrar «la riqueza de las imágenes derivadas de los sueños frente a los medios teatrales convencionales» (Auslander, 1980: 362); además, pone en marcha fórmulas marcadamente performativas y recobra para el espectador la agencia

11 Finalmente, el resto de las visitas planeadas (al Museo del Louvre, al parque Buttes-Chaumont y a la estación Saint-Lazare, entre otras) no se llevaron a cabo.

12 Véase Michel Sanouillet (2005).

13 Nos referimos a las obras *Mademoiselle Piège*, *Entrée Libre* y *Poison*, escritas en el año 1922.

14 Publicada en el n.º 5 de *Littérature*, en octubre de 1922.

15 Publicado en el n.º 8 de *Littérature*, en enero de 1923, aunque concluida el 4 de diciembre de 1922.

perdida con el teatro burgués. Fuera del círculo surrealista de Breton, Vitrac prosiguió con su voluntad de renovar las artes escénicas dentro del proyecto Theatre Alfred Jarry (fundado en 1926), en el que, junto a Artaud y Aron, representó obras propias de carácter rupturista utilizando recursos «del collage y del monólogo delirante, [...] el juego constante de provocación y sorpresa y el tratamiento de la relación palabra-imagen» (Sánchez, 2002: 89).

Después del cisma dadá acaecido en 1923 y poco antes de la publicación del *Manifiesto Surrealista* (1924), algunos de los integrantes del movimiento vuelven a explorar aquello que diferencia al teatro de las demás artes, a saber, el uso del cuerpo humano en el espacio (Fischer Lichte, 2014), e inician la primera de una serie de intervenciones en el espacio público. En mayo de 1924, Breton, Aragon, Vitrac y Max Morise parten desde Blois, una zona rural alejada de París y elegida azarosamente, para deambular sin un sentido determinado. En adelante, las caminatas tendrán lugar en la capital francesa, especialmente en zonas marginales, lugares aún no condicionados por los valores burgueses y su ordenación de la vida y del urbanismo (Careri, 2009: 88), espacios excluidos de la Historia. Este tipo de acciones siguen el modelo del *tour* a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre en tanto en cuanto retoma la concesión del estatus de arte a un ámbito ordinario de la realidad. Por otra parte, de manera similar a la escritura automática y al cadáver exquisito, el deambular es también una forma de automatismo en la medida que está desprovisto de direccionalidad o sentido consciente. Asimismo, según Careri (2009: 88), el deambular puede concebirse como «una especie de investigación psicológica de nuestra relación con la realidad urbana», aspecto que más adelante explorarán los situacionistas. Aquel que deambula adopta la actitud del *flâneur*, una manera anti-capitalista —entendiendo el capitalismo en un sentido amplio— de desplazarse por la ciudad que implica nuevas formas de (des)articular la mirada y de «estar» en el mundo. En su descripción del *flâneur*, Carmen Sousa (en prensa) hace hincapié en la experiencia psíquica del sujeto.

El caminar se convierte así en una práctica de introspección, frente a la imagen del laberinto metropolitano [el *flâneur*] consigue ensimismarse, y hacerlo de manera aún más profunda, perderse en ese otro laberinto interior que supone para el caminante su propia psique, su conciencia e inconsciencia.

Partiendo del cuerpo y su movimiento en el espacio, se despierta la imaginación del artista y logramos escapar del letargo existencial para toparnos con lo maravilloso, lo inesperado, al tiempo que se impugnan el disciplinamiento de las acciones humanas basado en la eficiencia taylorista (Fer, 1999) y, de forma más general, la lógica del tiempo lineal, cuantitativo y capitalizado.

El deambular atraviesa gran parte de la producción surrealista, estructura, por citar solo algunas obras literarias, la *Nadja* de André Breton, *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon y *Les dernières nuits de Paris* de Soupault. Violeta Percia (2020), estableciendo una analogía con la literatura nos dice que,

En estas experimentaciones, por un lado, el espacio del texto será desplazado por el de la ciudad, [...]. Por otro, el lugar que había ocupado la obra en tanto objeto o libro será desbordado por la noción de acontecimiento, en la deriva y la creación de situaciones (237).

El surrealismo oficial se anima a realizar este tipo de acciones —que hoy clasificamos bajo el rótulo de *performance*— y, simultáneamente, se opone al teatro, porque considera que ambas disciplinas son esencialmente distintas, a diferencia de figuras como Artaud y Vitrac, para quienes la *performance* (incluido lo que hoy significa ese rótulo) no sería otra cosa que una evolución de las artes escénicas. De esta manera, el surrealismo ha podido cumplir un papel importante en la implantación de un discurso, el de la separación entre el teatro y la *performance*, que predomina dentro de la historia del arte.

La inauguración de la Galería Gradiva

De los álbumes ilustrados para niños a los álbumes ilustrados para poetas:

GRADIVA.

En el puente que conecta el sueño con la realidad,
«recogiéndose ligeramente el vestido con la mano izquierda»:

GRADIVA.

En los confines de la utopía y de la verdad, es decir, en plena vida:

GRADIVA¹⁶.

Con estas palabras concluye el folleto realizado por Breton con motivo de la inauguración de la Galería Gradiva en mayo de 1937, la cual ofrece un buen ejemplo de la performatividad de las creaciones artísticas surrealistas.

Gradiva, cuyo nombre significa «la que avanza», es un personaje femenino extraído de la obra literaria homónima del alemán Wilhem Jensen¹⁷ a la que, pocos años más tarde, Sigmund Freud¹⁸ dedicaría una interpretación psicoanalítica que harían suya los surrealistas. Estos tomaron a Gradiva como motivo formal y literario en sus obras; se apropiaron de esta figura «para hacer de ella la musa que guía al poeta, la mujer donde se funden lo soñado y lo corpóreo, la realidad y la fantasía, la sensatez y la locura, la vida y la muerte» (Guerra, 2009: 89). En Gradiva cristaliza la fantasía masculina de la mujer capaz de sanar al hombre, despertar su deseo y promover el tránsito del sueño a la realidad y de la muerte a la vida (Mabin, 2012). Tales ideas se reflejan, además de

16 (Breton, 1937: 4).

17 El protagonista del relato es el joven arqueólogo Norbert Hanhold, quien queda fascinado por la belleza de una joven, Gradiva, representada en un relieve antiguo. Su fascinación le determina a viajar a Pompeya en busca del relieve original. Allí, entre las ruinas, se le aparece Zoe Bertgang, una joven de la que estuvo enamorado en su infancia y a quien confunde con Gradiva. El amor que sienten el uno por el otro le permite salir progresivamente de su delirio hasta sanarse por completo (Platthaus, 2007).

18 Freud plantea una analogía entre la arqueología y el funcionamiento de la mente. El sepultamiento de Pompeya es equivalente a la represión del amor que en la infancia sintió Norbert hacia Zoe. La represión, transformada en fantasía fetichista, es curada por la joven como si se tratase de un tratamiento psicoanalítico, esto es, a través de conversaciones que conducen a la comprensión del delirio (Fer, 1999).

en el nombre de la galería, en la *mise en scène* diseñada para el día de la inauguración por Marcel Duchamp, que contó con importantes aportaciones de otros surrealistas como Salvador Dalí. En este punto, resulta pertinente hacer alusión a las misivas intercambiadas entre Dalí y Breton, en las que el artista español le sugiere el uso de fuertes contrastes en la apariencia exterior de la galería con objeto de originar gran confusión y objetividad paranoica en los viandantes y asistentes (Franklin, 2018). En primer lugar, la fachada debía tener la apariencia de una carnicería; en segundo lugar, a uno y otro lado de la misma se situarían unos escaparates que exhibirían objetos y productos de lujo; y, en tercer lugar, en la parte central, como vía de acceso a la galería, se perforaría un orificio irregular al modo de René Magritte¹⁹. Duchamp, en tanto que artífice de la puerta principal, desechó finalmente la idea del perfil irregular del orificio y optó por diseñar la silueta de una pareja entrelazada —muy similar a la pintada por Dalí en 1932²⁰— que representaba a los amantes de la novela de Jensen, con vistas a añadir contenido semántico del conjunto de la exposición también en el umbral que habría de atravesar el visitante. Por medio de esta silueta-umbral²¹, los surrealistas lograron materializar la paradoja de una galería que permanecía abierta aun estando cerrada²² (Kachur, 2001).

Duchamp introdujo otras aportaciones que, en opinión de Paul Franklin (2018), han pasado desapercibidas para la historiografía, pero que nos aportan conocimiento sobre el carácter teatral que la galería exhibió en su inauguración —la cual contó, además, con una «acción» (Figura 1) llevada a cabo en la entrada y registrada por Dora Maar (Amao *et al*, 2020)—. Siguiendo a Franklin (2018), tras atravesar la silueta-umbral, Duchamp dispuso un objeto encontrado, en concreto un fuelle de tren seguido de un dispositivo fotográfico que activaba el flash de la cámara y cegaba temporalmente a los visitantes induciendo en ellos una desorientación temporal; experiencia esta todavía más desconcertante si tenemos en cuenta que la primera pieza con la que se topaban era *Le spectre du Gardénia* (1936) de Marcel Jean, para continuar después con otras de Hans Bellmer, Giorgio de Chirico, Maar, Magritte, Dalí o Picasso.

19 Dalí se refiere a obras como *La Réponse imprévue* con la que Magritte inicia en 1932 una serie de variaciones cuyo leitmotiv es una puerta cerrada con una abertura irregular.

20 *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)*, 1932. Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

21 La obra, que puede considerarse un precedente del *site-specific*, sobrevivió al cierre de la galería y estuvo durante un tiempo en el almacén de un allegado de Duchamp (Graevenitz, 1989) hasta que este le solicitó que la destruyera. Posteriormente, en 1968, Duchamp hizo una copia en plexiglas para la exposición *Doors*.

22 En las fotografías de la galería podemos observar unas rejas de ballesta en los extremos que, si bien impiden el acceso al interior, en nada protegen de las inclemencias del tiempo u otras circunstancias externas. Ello ofrece la impresión de un cierre o apertura parciales.



Figura 1. Dora Maar. *Action à la Galerie Gradiva. Groupe allongé sur le seuil de la galerie dont (Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Benjamin Péret?)* (1937). Fuente: ©Adagp, Paris. Créditos fotográficos: ©Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. GrandPalaisRmn.

Este conjunto de experiencias iniciales predispone psíquicamente al visitante para percibir y participar de una realidad *otra*. Los surrealistas tratan de que el visitante escape de su letargo; a través de la «iluminación profana»²³ se disipa la falaz impresión de vulgaridad existencial en la que el hombre moderno se cree ver inmerso y queda desvelado lo extraordinario subyacente. El tránsito de una determinada experiencia de

²³ Hacemos uso de la expresión empleada por Walter Benjamin en *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*. Véase Benjamin (1971: 303).

lo real a otra desemejante a la que se accede a través de la silueta-umbral de los amantes —con los que el visitante se identificaría hasta el punto de experimentar una transformación psíquica— recuerda a los ritos de paso descritos por Arnold van Gennep. La investigadora Antje von Graevenitz (1989) considera que Duchamp se habría inspirado en el trabajo de este antropólogo, en el que se ordenan las secuencias ceremoniales de los ritos de iniciación en tres fases: separación, transición e incorporación. Siguiendo a von Graevenitz, la separación se produciría en el momento en que el sujeto atraviesa la silueta-umbral y se aísla de la vida cotidiana, tanto en los hechos como en su imaginación; la transición haría referencia a los cambios psicológicos que afectan al sujeto y que son generados, primero, por la identificación con los personajes del relato de Jensen, y, segundo, por la contemplación del conjunto de la exposición; finalmente, la incorporación designa al sujeto transformado tras la experiencia vivida que traspasa la silueta-umbral de vuelta al «mundo real». Podemos advertir cómo los surrealistas ven en las exposiciones más que en el teatro —debido a la errónea conceptualización bretoniana— el lugar privilegiado para la inmersión del espectador.

Para terminar, podemos imaginarnos a cualquier viandante que se dirige al o vuelve del trabajo imbuido en sus pensamientos siendo asaltado por la visión de esa puerta misteriosa. Así, contrariando el *hastío vital*²⁴ del urbanita que surca la espesura plomiza de la calle, la silueta recortada de la pareja apela a las expectativas y a la curiosidad inherentes al ser humano brindándole la promesa de hallar lo extraordinario al otro lado.

Conclusión

A excepción de casos como el de Vitrac y Artaud, puede decirse que, en general, lo teatral o performativo en el surrealismo francés constituye más un medio que un fin. El movimiento arrastró la opinión negativa que Breton tenía del teatro, para el que fue, es y será sinónimo de distanciamiento entre el público y la acción, e intermediación del personaje, esto es, del engaño, entre el autor y el público; quizá es por esa razón que no asoció los elementos performativos surrealistas con lo teatral, toda vez que en algunos casos estos implican la transgresión de las convenciones teatrales.

Por otro lado, si bien el surrealismo no adopta el modelo performativo del dadaísmo, parece clara la existencia de una continuidad entre acciones como la visita a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, ideada por Breton, y las deambulaciones ulteriores.

Finalmente, el surrealismo también supo valerse de las aportaciones introducidas por la performatividad en el ámbito de la exhibición artística. La inauguración de la galería Gradiva supone una ruptura con el modelo «neutral» de las salas expositivas, en virtud de su acusada intención de incidir en el visitante situando su experiencia en el centro, a fin de trascender la lógica cotidiana y fomentar el libre juego de la fantasía.

²⁴ Nos referimos a la actitud *blasée* de la que habla Georg Simmel (1958) en «La metrópolis y la vida mental».

Bibliografía

- Amao, D. et al. (2020). *Dora Maar*. Londres: Getty Publications.
- Auslander, F. (1980). «Surrealism in the Theatre: the plays of Roger Vitrac». *Theatre Journal*, 32(3), 357-369.
- Benjamin, W. (1971). «El surrealismo. Última instantánea de la inteligencia europea». En Benjamin, W. (Autor). *Iluminaciones I*. (pp. 301-316). Madrid: Taurus.
- Béhar, H. (1988). *Littéruptures*. Lausanne: Editions L'Age d'Homme.
- Brecht, B. (2023). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Breton, A. (1937). *Gradiva* [folleto]. Disponible en <https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600100543860> [Consultado el 27-12-2023].
- Breton, A. (1999). *Break of day*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Careri, F. (2009). *Walkscapes: el andar como práctica estética / Walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cruz Sánchez, P. A. (2021). *Arte y performance: una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Akal.
- Diéguez, I. (2005). «Entre la teatralidad y la performatividad. Circulaciones liminales en la escena latinoamericana actual». En Diéguez, I. y Alcázar J. (eds.). *Citru.doc: Cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad* (pp.144-161). México D.F.: CITRU.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad: perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fer, B. (1999). «Surrealismo, mito y psicoanálisis». En Fer, B. et al. (eds.). *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. (pp. 175-253). Madrid:Akal.
- Franklin, P. B. (2018). «Décor in Dialogue: Marcel Duchamp's and Salvador Dalí's Projects for the Galerie Gradiva». *Avant-garde studies Issue 3*, spring/summer. Disponible en https://thedali.org/wp-content/uploads/2018/05/Franklin_Final.pdf [Consultado el 22-12-2023].
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Theatre and Performance Studies*. London and New York: Taylor and Francis.
- Graevenitz, A von. (1989). «Duchamps Tür "Gradiva". Eine Literarische Figur und Ihr Surrealistenkreis». En Beekman, K., y Graevenitz, A. von, (Eds.) *Marcel Duchamp. Avant-Garde Critical Studies, Volume 2* (pp. 63-90). Leiden, The Netherlands: Brill.
- Guerra, L. (2022). *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Madrid: Dykinson.
- Horkheimer, M. y Adorno, T.W. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Valladolid: Trotta.

- Ibarlucía, R. (2020). *Belleza sin aura: surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores. eLibro, <https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/171565>
- Kachur, L. (2001). *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*. Cambridge: Mit Press.
- Mabin, R. (Diciembre de 2012). «La galerie Gradiva», *Astu de Mélusine*. http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/Mabin_Gradiva.pdf [Consultado el 29-12-2023].
- Percia, V. (2020). «Textualidades nómadas. De la deambulación de Dada y el surrealismo a la deriva situacionista». En Romero, W. y Vogelfang, L. (eds.). *Violencia y parodia: estudios de literatura francesa y francófona* (pp.237-244). Buenos Aires:Leviatán.
- Pickels, A. (2012). «Performance: de l'évasion du marché à la conformation au marché». *Ligeia*, 117-120, 140-145. <https://doi.org/10.3917/lige.117.0140> [Consultado el 11-10-2023].
- Platthaus, I. (2007). «Virtualmente inmortales»: el inconsciente más allá de las excavaciones». En Alemán, J (ed.). *Lo real de Freud*. Madrid: Círculo Bellas Artes.
- Sánchez, J.A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Sánchez, J.A. (2005). «Teatralidad y performatividad en la escena contemporánea española». En Diéguez, I. y Alcázar J. (eds.). *Citru.doc: Cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad* (pp. 34-47). México D.F.: CITRU.
- Sánchez, J.A. y Pietro, Z. (2010). *Teatro. Itinerarios de la colección*. Madrid: MNCARS.
- Sánchez, J.A. (2011). «Dramaturgia en el campo expandido». En Bellisco, M. et al. (Eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC (pp. 7-27).
- Sánchez, J.A. (2014). «Actuar, realizar, manifestar / Act, realize, manifest». En Pontbriand C. (ed.). *Per/Form. Cómo hacer cosas con[sin] palabras* (pp. 88-119). Madrid-Brtlín: CA2M-Sternberg Press.
- Sanouillet, M. (2005). *Dada à Paris*. París: CNRS Éditions.
- Sellin, E. (1969). «Aspects of Surrealism Surrealist Aesthetics and the Theatrical Event». *Books Abroad*, 43(2), 167–172. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/40123297> [Consultado el 14-12-2023].
- Simmel, G. (1958). «La metrópolis y la vida mental», en Mario Bassols et al. (comp.) *Antología de sociología urbana*. México D. F.: UNAM.
- Sousa Pardo, C. (en prensa). «Vagar, deambular, pasear: las formas temporales de la memoria surrealista en el arte finisecular». En Olea, M., Domínguez, J. y Valle, I. (Eds.) *Tempos. Temporalidades críticas en las artes visuales, performativas y literarias*. Berlín: Peter Lang.
- Tzara, T. (2014). *El Surrealismo de hoy*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Estrellas de mil puntas. Señales físicas del genio en el surrealismo

Thousand-pointed stars. Physical signs of genius in surrealism

CARMEN SOUSA PARDO  0000-0002-6236-7890

csousapardo@go.ugr.es
Universidad de Granada

Recibido: 18 de abril de 2024 · Aceptado: 24 de abril de 2024

Resumen

El presente artículo aborda el análisis de aquellos retratos de artistas surrealistas en los que su condición genuina es presentada a través de un símbolo físico, una estrella. Asumiendo aquella afirmación de Raymond Roussel, autor admirado por el movimiento, según la cuál “la estrella en la frente” era el distintivo corpóreo del genio, exploraremos el uso que hace el surrealismo de esta iconografía. Partiremos de la famosa fotografía de Marcel Duchamp en la que el autor aparece con una estrella tonsurada en la coronilla y la relacionaremos con otras imágenes del movimiento para evidenciar que la reflexión sobre la subjetividad artística iba más allá de este caso señero y que fueron muchos otros los que, como Duchamp, utilizaron la estrella para ello.

Palabras clave: Estrella; genio; retrato; surrealismo; identidad artística; huella; médium; André Breton; André Masson; Max Ernst; Toyen; París; siglo XX.

Abstract

This article addresses the analysis of those portraits of surrealist artists in which their genuine condition has been presented through a physical symbol, a star. Assuming the statement by Raymond Roussel, an author admired by the movement, according to which “the star on the forehead” was the distinctive corporealism of the genius, we will explore why surrealism returns to this iconography. We will start from the famous photograph by Marcel Duchamp in which the author appears with a tonsured star on the crown of his head to relate it to others and show that the reflection on artistic subjectivity went beyond this notable case and that there were many artists who, like Duchamp, used the star for this.

Keywords: Star; genius; portrait; surrealism; artistic identity; trace; médium; André Breton; André Masson; Max Ernst; Toyen; Paris; 20th century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Sousa Pardo, C. (2024). Estrellas de mil puntas. Señales físicas del genio en el surrealismo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 23-38.

Introducción

“Símbolo del espíritu —nos dice Juan Eduardo Cirlot —, la identificación con la estrella representa una posibilidad solo reservada al elegido” (1992: 199). Asimismo, explicaba Federico Revilla que en la “Antigüedad se atribuía una estrella propia a los grandes hombres” (2016). Además de ello, coinciden ambos autores que, aun cuando depende del número de lados, color y disposición, todas las estrellas suelen contener en sí un principio de feminidad, ser símbolo del principio de la vida y la creación. Figuraciones de lo múltiple (“cada uno de los astros que brillan en la noche” (DLRAE)) y de lo individual (“con luz propia” (DLRAE)), la estrella, debido a todos estos significantes, aparece para los surrealistas como figura ideal para traducir su concepto de genio puesto que, también como imaginaban los surrealistas al genio, las estrellas son individuales en su manifestación, pero continuas en su esencia; comparten un espacio pero irradian una luz propia. Son tan múltiples como individuales, tan masculinas como femeninas.

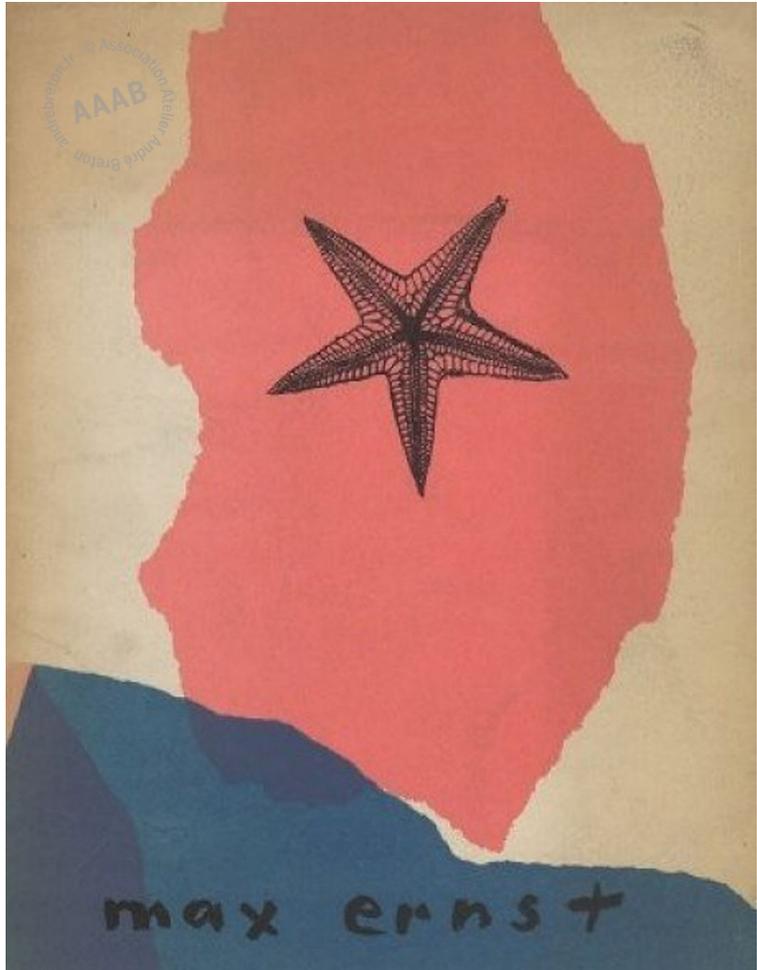


Fig.1. Cartel para una exposición de Max Ernst, 1953.

Si revisamos su producción, observamos que las estrellas en el surrealismo se presentan y adquieren distintas formas. Las hay de cinco, seis, siete y nueve puntas. Hay referencias a la estrella polar, a la rosa de Venus, a la estrella flamígera y a la estrella negra del sueño. Vemos la irrupción de la figura de la estrella en obras colectivas como el tarot de Marsella, y en otras individuales como *Arcane 17* (1944) en la que Breton analizaba no solo la del juego marsellés sino también *Les étoiles* del tarot de Oswald Wirth. Igualmente, irrumpe en retratos de artistas y otros escritos del grupo y sobre el movimiento, como por ejemplo, en la crítica que hace Agustín Espinosa de la visita del grupo francés del surrealismo a las Canarias, siempre vigilados para el autor por “l'étoile surréaliste”. De igual manera, la vemos en la imagen que para el frontispicio de *Le château étoilé* hace Max Ernst e incluso en el cartel de la exposición retrospectiva que Mesens y Van Hecke realizaron en 1953 para este autor (Fig.1). Cartel para una exposición de Max Ernst, 1953. También en el autorretrato en una carta a Paul Valéry de Jean Cocteau se incluye una estrella. Y, sobre todo, se antoja importante en aquella obra de Raymond Roussel titulada *L'étoile au front* (1924), en la que la reconocía como señal física del genio, reclamándola para sí y sus iguales, y que quizás no tan casualmente supuso el único contacto real de este artista con el movimiento surrealista. (Fig.2). Jean Cocteau. Autorretrato en una carta, 1924.

Fig.2. Jean Cocteau. Autorretrato en una carta, 1924.



Si bien, como siempre ocurre en el surrealismo, cada una de estas estrellas comporta sentidos, connotaciones propias y diferentes, todas ellas refieren en último término al genio. Del genio y contra el genio¹, de eso se trataba, pues el surrealismo, pretendidamente revolucionario, mantenía una difícil relación con este concepto. Los surrealistas, decía Nicolas Bourriaud, “tratan de alejarse de la posición vergonzosa del creador para acercarse a la vida concreta (...) denigran el arte con el fin de armonizar mejor el comportamiento individual y la exigencia poética” (2009: 57).

1 Hacemos alusión a aquella afirmación de Breton en *L'amour fou* (1923) que recuperaba aquellas palabras de Freud que decía que todo se trataba de la lucha a favor y en contra de eros.

Así, tratando de explicar que la surrealista no fue una práctica a favor del genio en su sentido tradicional (aunque sí de las garantías de libertad que ofertaba), consideraba Bourriaud que lo que motivaba la apropiación surrealista del genio era que a través de la misma se conseguía reinsertar el arte en la vida:

El culto al estrellato transforma a la persona en una mercancía de lujo: la mayor parte de los grandes artistas del siglo veinte, de Duchamp a Beuys, de Klein a Warhol, se pusieron en escena personalmente en su obra, porque la problematización estética de su propia vida permite mitigar la división del trabajo reorganizando el tiempo vivido (Bourriaud, 2009:75).

De hecho, hay algo de transgresor en esa vuelta al cuerpo que corresponde la parte menos noble del ser, aquella parte caduca, finita frente al espíritu. Los retratos estrellados han de entenderse, en este sentido, como veremos, no como una mera presentación del genio, sino, antes bien como un extraño constructo, reflexión de una identidad artística en crisis. La significación que ellos atribuyeron a este símbolo nos lleva a pensar, primero, que les permitía alumbrar sus ideales en torno al genio colectivizado, un símbolo de igualdad y singularidad a una vez, a sabiendas de su conocimiento de la obra de Roussel. En segundo lugar, en el uso que ellos proponían de este símbolo se contenía una crítica a la capitalización del arte y sus productores; materializada la protesta a través de la propuesta de acabar con el principio de identidad, de borrar todos los nombres. En suma, según trataremos de analizar en las obras que veremos a continuación, la estrella en el surrealismo fue marca de una crisis que afectaba por igual a arte y artista, a objeto y creador; emblema de sus consideraciones sobre el yo artífice en respuesta y resistencia a las condiciones socioeconómicas de su tiempo.

¿Qué forma para qué genio?

Escribía Félix Duque que “el genio es [una] aparición indeterminada porque él no está sometido a determinación, a forma” (1997: 17), razón por la cual, desde que el artista ha existido, su genialidad, no ha podido sino manifestarse como huella o rastro. A grandes rasgos, esta marca —el genio— se ha manifestado de dos maneras en el mundo sensible: ora a través de la propia obra, entendiendo que la imagen es en sí misma “una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios” (Didi-Huberman, 2018: 9); ora mediante la referencia inaprensible en lo matérico del sujeto del carácter intelectual del ejercicio creativo. A estas dos imágenes, símbolo la primera de las múltiples finitudes que componen el genio, y la segunda del carácter continuo del mismo, hemos de sumarle una tercera en la que la condición artística vuelve paradójicamente sobre el cuerpo.

Esta tercera vía se contrapone, precisamente debido al retorno a lo corporal, a la reivindicación humanista de la intelectualidad del artista que habían tratado de legitimar aquellos retratos en los que el artista aparece perdido en sus ensoñaciones o pensamientos. Aquellas imaginaciones de su soledad en las que el sujeto artístico no

mirando a nada, vuelve la mirada hacia su interior. Frente a ella, en las imágenes que nos ocupan, el sujeto, lejos de ocuparse en su quehacer manual o intelectual, aparece pasivo; ni siquiera la mirada trabaja. En ellas, es el cuerpo del artista el que deviene genuino, señalado, aquella “producción en libertad” (Duque, 1997: 11) a la que dedica su vida atraviesa, entonces, tanto lo infinito cuanto más lo finito de su ser.

Así, al dotar a su cuerpo de genuinidad, el sujeto artista se convierte en sí mismo en objeto de culto. Es él el elegido, el que dota de excepcionalidad (de calidad, si preferimos los términos por los que se ha regido el sistema artístico occidental) a la obra y no al contrario, puesto que es su marca la que determina su ser especial, único en el mundo. El genio es un ser marcado por la providencia y marca él mismo sus obras con su huella genial. Esta nueva lógica en torno al artista era la que había motivado también la prolija proliferación de retratos y autorretratos de artistas desde finales del siglo XVIII. El sistema artístico comenzó, por ello, a regirse siguiendo esta nueva consideración de sus artífices a partir de un régimen de singularidades, pues el reconocimiento de sus rostros era también el de sus genios.

Este culto a la personalidad artística, al estrellato, ha de entenderse también como consecuencia de un sistema capitalista, hoy en su fase neoliberal, en el que el artista deviene “modelo del capital humano”. En la medida en que parece que el artista ha sellado una relación casi indivisible entre su vida y su trabajo, asumiendo con ello, por otra parte, todo riesgo vital, una actitud que ha tratado de inocularse en casi cualquier otro oficio o vida.

No obstante, en aquella tercera vía, esto es, no tanto la del retrato o la soledad del genio, sino más bien la de marcar su cuerpo, volvemos a la estrategia antinarcisista del anonimato. Contra la singularidad del rostro, la marca común en el cuerpo de una forma, la estrella, que no remite a ningún sujeto retorna a lo común, a la anomia. Dicho de otro modo, los surrealistas, declaradamente anticapitalistas y anticatólicos, vuelven de esta manera sobre una representación física del genio en el que la individualidad ha sido sustituida por el signo común e impersonal. Así, el grupo bretoniano se enfrentaba, en aquellos de extensión del trabajo asalariado y fabril a cualquier parcela de la vida humana (del campo al arte)², a aquella idea hegeliana de que el hombre es lo que hace y que tiene, por tanto, que representarse en su quehacer (Blanchot, 2002: 188). La impronta sobre su cuerpo, contrariamente, le quitaba un rostro individualizante y, además, era un desafío al trabajo por la vía del gesto pasivo: como dandis, se liberaban así del trabajo, apropiándose de aquella estrategia identitaria soportada en su definición estética y no en su producción. Trataron de escapar, de esta guisa, de un sistema en el que el uno es definido en base a su relación con el capital.

A razón de ello, considerando el carácter transgresor que podía haber motivado estas representaciones, nos preguntamos, ¿cómo pudo aquel ismo que trataba de comunizar

2 Incluso, según analiza Fernando Castro Flórez, ya para principios de siglo el *flâneur* había tenido que convertirse, reinventarse, en campesino, trabajador fabril o cualquier otra identidad laboral; al ser se le impedía ser al margen del capital. Hemos trabajado más ampliamente esta cuestión en Sousa Pardo, C. (en prensa).

el genio ser el inicio de ese giro radical hacia el *ego*, máxima retorsión de su libertad, en la práctica artística? ¿Acaso no han de interpelarnos hoy en día aquellos retratos surrealistas en los que, volviendo a iconografías tradicionales, el genio era contenido en incisiones realizadas en sus rostros, en la frente, en sus cráneos? ¿Qué pretendían con ellos quienes esperaban algún día “acabar con el principio mismo de identidad” (Breton *cit.* en Bolaños, 2010: 15)?

Para responder a estas cuestiones, en las siguientes páginas trataremos de analizar, en primer lugar, algunos de aquellos retratos concretos de artistas surrealistas en los que su excepcionalidad se imagina a partir de este motivo. En segundo lugar, nos centraremos en el papel que jugó la metáfora de la estrella en la concepción de la creación que propusieron los surrealistas. Nos ocuparemos para esta última tarea de releer y revisar algunos textos clásicos como los manifiestos y *Le château étoilé*.

Anartistas estrellados: caras de la genialidad

De entre todos los retratos estrellados, el más conocido, por haber sido considerado a partir de la década de los setenta el inicio mítico del *bodyart* es, sin duda, aquel que Man Ray hiciese de Marcel Duchamp en 1919³. En esta fotografía se nos muestra al creador de los *ready-mades* sentado de espaldas al espectador fumando su característica pipa. El objeto central de la imagen es su coronilla, en la que Georges Zayas le había tonsurado una estrella de cinco puntas que se extiende en un rastro hacia la frente⁴. La tonsura, gesto de devoción ritual, amplía los niveles de significado ya comentados de la estrella. Esta implica fundamentalmente una renuncia y el inicio de una nueva vida en la que el sujeto ha sido elevado a la posición de guía espiritual. Dicha renuncia, en el caso de Duchamp, se ha asociado a su alejamiento de la pintura, así como a los cuestionamientos sobre su identidad sexual y creativa que motivaron la creación de su *alter ego* Rose Sélavy. De hecho, si recordamos el valor de feminidad que se atribuye a la estrella de cinco puntas, todo parece indicar que esta imagen ha de estar forzosamente relacionada con aquel acto artístico de travestismo (Fig. 3). Marcel Duchamp. Tonsure, 1919.

Habida cuenta, podríamos considerar que esta crisis del objeto pictórico (manifiesta en su separación de la pintura) no hacía sino preceder sintomáticamente a aquella otra de la creatividad del artista. En base a ello, podríamos considerar la estrella como signo de creatividad. Asimismo, la marca de su genialidad adquiere todo su sentido en la actitud pasiva que Duchamp adoptó para el retrato. Es, en este sentido, muestra de aquel

3 Usamos esta fecha por ser la que aparece escrita en la fotografía. Empero, hemos de recordar la discusión que hay al respecto del año, habiendo quienes afirman que la obra ha de datar de 1921. No siendo relevante para nuestro análisis no ahondaremos más en esta cuestión; recomendamos para su estudio Giovanna Zapperi (2007).

4 Lo que ha hecho que algunos autores lo vinculen con un cometa y, por ende, con un texto escrito por el autor hacia 1912-13. Algunas interpretaciones más arriesgadas la relacionaban con *La estrella flamígera*, puesto que como esta tiene cinco puntas. También debido a la asociación de la Estrella Flamígera con la letra “G”, monograma de Gravitación, Generación, Genio, Gnosis y, Geometría puesto que esta puede relacionarse asimismo con el artista. Para más información véase aquel escrito homónimo, el texto masónico escrito por Théodore Henri (1727-1769) en el que se crea el rito de dicha estrella inspirándose en tres alquimistas: el cosmopolita, Paracelso y Marco Antonio Crassellame.

alegato a favor de la pereza, que era para él una suerte de categoría filosófica desde la que pensar su acción (el arte), su tiempo, y su subjetividad (la del artista). La cuestión en juego entonces era si la estrella era el trazo de su creatividad, o de la crisis de la imagen tradicional del artista: activo, demiúrgico, origen de toda idea y obra.



Fig. 3. Marcel Duchamp. *Tonsure*, 1919.

El propio Duchamp había afirmado su repulsa hacia el concepto de creación o de creador genio. Confirmaba: “Pero rehúyo la palabra *creación*. En el sentido ordinario y social de la palabra, bueno, es muy bonito pero, fundamentalmente no creo en la función creadora del artista. Es un hombre como cualquier otro” (2012: 29). No obstante, sus palabras no pueden sino conducirnos a la pregunta de por qué un hombre

cualquiera habría de distinguirse con una estrella. Para algunos autores, la inclusión de esta en una imagen de sí desprovista de rostro suponía una renuncia a la masculinidad creadora tradicional, aquella del genio romántico, al tiempo que una reafirmación de su autoridad artística. Es cierto, en ella se contiene un giro hacia la admiración de la personalidad artística. Este se hace evidente en el juego de palabras establecido entre *étoile* y *A toile* haciendo gala del uso intercalado del francés e inglés que solía hacer el artista (Ramírez, 1993: 39). Empero, hay también un desdén indiscutible hacia el propio concepto de identidad autorial. Esto es, el propio sujeto cuestiona su identidad, ya no fija, sino performativa, hacia lo femenino. Y, lo que es más, se dice artista, se dice «genial», al no hacer nada más que dejarse marcar el cuerpo y ocultarnos su rostro.

En otro orden de sentido, este primer viraje definitorio del sí nos lleva a pensar en aquella interpretación que Freud hiciese del rapado como castración simbólica, renuncia a una masculinidad sexual y, en su negativa, aproximación a la feminidad. De hecho, si seguimos los análisis de Arturo Schwarz (1973), la estrella con la que se le representa ha de relacionarse con la *soror mystica* —la mujer que ayuda al alquimista y lo completa—. Es también para Schwarz, símbolo de la piedra filosofal, contenedora de los principios opuestos de lo masculino y lo femenino.

No hemos de olvidar que esta asociación de la estrella a la comunión de los opuestos no es exclusiva de Duchamp. Es la que opera también en el diseño para el frontispicio de *Le château étoilé* realizado por Max Ernst (Fig.4). Max Ernst. Frontispicio para *Le Château étoilé*, 1936. En él, vemos contenidos dentro de un quinario dos seres-pájaros de sexos opuestos. Sabemos, además, gracias a sus escritos, que el pájaro antropomorfo es el *alter ego* de Ernst, por lo que las resonancias con el anterior son aún mayores. Tanto en la fotografía de Duchamp como en el dibujo realizado por Ernst a través de la estrella se alude tanto a sus *alters egos* como a lo femenino, medios ambos para los surrealistas de recuperar una unidad perdida.

Si nos desplazamos a otra geografía, también en el retrato que Marie Čermínová, más conocida como Toyen, realizase de Breton encontramos la referencia a una unidad primigenia introducida en este caso a través de los cuatro elementos (Fig.5). Marie Čermínová. Retrato de André Breton, 1950. Fuego, agua, tierra y aire rodean por medio de distintas figuraciones el rostro del *pope* del movimiento, inscrito en un triángulo equilátero que, superpuesto a otros dos triángulos isósceles, da lugar a una forma estrellada. Esta obra, producida en una posguerra en la que el surrealismo ya había declarado de forma explícita su giro hacia la alquimia, refiere de nuevo al genio como condensador de opuestos. De lo que se deriva que en esta, como en aquellas otras imágenes que venimos comentando, haya un sustrato semántico común.



Fig.4. Max Ernst. Frontispicio para *Le Château étoilé*, 1936.



Fig.5. Marie Čermínová. *Retrato de André Breton*, 1950.

A saber, aun cuando la obra duchampiana se había estudiado siempre de manera aislada, quizás por las reticencias del propio artista a participar plenamente de ningún grupo, es obvio que la iconografía que nos concierne guarda una enorme conexión tanto semántica como formal con otras obras del surrealismo. En todas ellas, la estrella remite a un genio cuyo cometido no es ya la generación *ex novo*, sino la unión en su figura de realidades opuestas y complementarias, de entre la cual subjetividad artística individual y grupal. El artista, ya cambiado, trasmutado, aparece en ellas como punto de encuentro o medio. De hecho, muchos de sus miembros así lo corroboraron con palabras: el propio Breton reconocía esta tarea como la fundamental del surrealismo en sus manifiestos, y Duchamp la recuperaba en aquellas declaraciones de los años cincuenta en las que el papel del artista como *medium* no solo se había incorporado, sino que se había convertido en la temática central de su discurso. El sujeto artista, según nos muestran todos ellos, había cambiado a principios del siglo pasado. En palabras de Duchamp: “si concedemos al artista los atributos de un *medium*, debemos negarle el estado de consciencia en el plano estético sobre lo que está haciendo o por qué lo está

haciendo” (2012: 234). Esto es, el cambio de parecer en cuanto a en qué consiste la práctica artística tenía, no obstante, consecuencias sobre la propia subjetividad. Su genialidad, hasta ahora definida por su racionalidad, dependía entonces, por el contrario, de la capacidad de relajamiento de su conciencia y acceso a otros planos del sí. Así también, cualquiera podía acceder a la práctica creativa si adquiría la capacidad y aprendía las técnicas para realizar tales desplazamientos hacia aquellos otros territorios ocultos de su subjetividad que pretendía relacionar con el yo.

De esta manera, la tenencia de la estrella no remitía ya a un excepcional individuo o yo sino a la capacidad de un sujeto de salir de esta construcción subjetiva, de luchar contra los principios de individuo y autoría. Así, la estrella de Duchamp se inscribe en una cabeza que, a excepción de por la pipa, podría no ser reconocible, la de Toyen remite al papel mediador del artista entre los elementos opuestos y complementarios que constituyen el mundo, la de Ernst es compartida, continente en sí misma de una unidad perdida a través de la incorporación de lo masculino-femenino y, por último, en el retrato que André Masson hizo de André Breton en 1942 la estrella se desplaza de la frente al espacio liminal que conecta conciencia e inconsciencia. Este retrato es para nosotros relevador del cambio que sufre la subjetividad artística. En él la estrella ha sido desplazada, ya no se contiene en la frente, en el rostro, sustento último de la individualidad. La estrella, también de cinco puntas, une ahora esos dos rostros, uno de los cuales está despierto y otro dormido, uno consciente y otro inconsciente, a través de los que Masson imaginó a Breton. Esta estrella, junto a otros muchos símbolos en los que aquí no nos detendremos, remitía a la capacidad mediadora del artista. (Fig.6). André Masson. Retrato de André Breton.

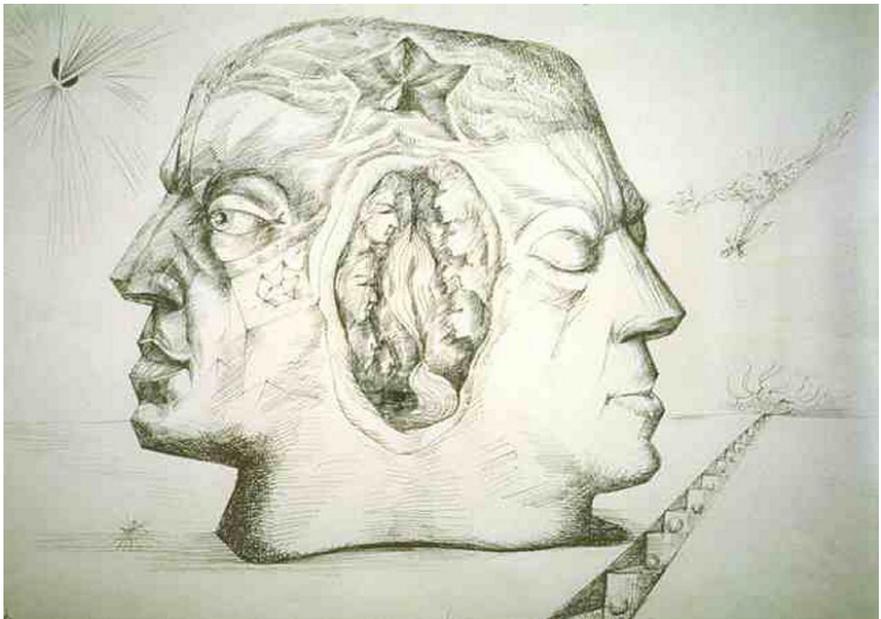


Fig.6. André Masson. Retrato de André Breton.

De igual manera, fue también Masson, quien, reafirmando en aquella idea de Duchamp de que el artista “es un hombre como cualquier otro”, democratizó la estrella del genio. Si nos detenemos en la producción plástica del artista, nos topamos con la representación de esta misma estrella en una obra que el autor había titulado *El emblema del ser* (Fig.7). André Masson. *El emblema del ser*, 1942. Esto es, para él, la estrella no es el distintivo del artista, sino del ser en general. Porque ellos consideraban que la unión de los opuestos es la esencia misma del sujeto y, así las cosas, la estrella es tan múltiple como única: imagen del genio y de la colectividad.



Fig.7. André Masson. *El emblema del ser*, 1942.

El castillo estrellado: de espacio del genio al continuo femenino

En una de las consideraciones finales de aquel texto que André Breton escribiese tras su visita a Tenerife con Jacqueline Lamba se halla la clave para la reconciliación de la estrella y el genio colectivo. Escribía Breton: “Bajo la carpa estrellada, el poeta surrealista entra dentro de sí mismo. Pero jamás ha estado tan poco aislado, una vez que ha empezado a percibir la duración” (en Sebbag, n.f, n.p.). Según su criterio, solo la duración entendida según la perspectiva bergsoniana, es decir, como un continuo indivisible, es capaz de traducir la presencia múltiple y unitaria del mundo que tiene el hombre⁵.

La imagen del castillo había sido ya utilizada por Breton, antes de este texto, en concreto, en el primer manifiesto donde aparece como metáfora de la creación surrealista. Para Breton, el castillo, a diferencia de aquella torre de marfil que se ha asociado al genio, es una construcción amplia, compuesta por múltiples dependencias y donde, por ello, pueden darse cita muchos autores. Consideramos que es debido a esta presencia de un genio múltiple que el surrealismo adjetiva su castillo «estrellado». La estrella del surrealismo se extiende así en otras tantas en el seno de la construcción, paliando y superando cualquier atisbo de aquella soledad ontológica que diferenciaba al genio tradicional; su genio es colectivo, compartido, grupal.

Además, la referencia al castillo estrellado, que para Sebbag guarda relación con el de Praga, que habían visitado Lamba y Breton meses antes, se concreta en la figuración de una estrella de seis puntas, símbolo de la imbricación entre materia y espíritu. Así, prosigue Breton: “En el flanco del abismo, construido en piedra filosofal se abre el castillo estrellado” (en Sebbag, n.f, n.p.). Es decir, en palabras de Breton, es el surrealismo mismo el que deviene estrella, piedra filosofal para tantos otros portadores de esta huella. El surrealismo es, en sí mismo, representación de ese carácter compartido del genio, alternativa al aislamiento que este supone desde su construcción racional e individual y llave de acceso para esa reconciliación de los opuestos (del sueño y la vigilia, de consciencia e inconsciencia, de masculino y femenino) que proponía el movimiento. Y, en este último sentido, la estrella surrealista era también un signo eminentemente femenino, vuelta a aquella unidad primigenia, útero materno, que en el devenir histórico había sido perdida.

Por todo lo dicho, en nuestra consideración *Le château étoilé* no es solo testimonio de aquella visita de “los tres Reyes Magos” que guiados por “l'étoile surrealiste” habían llegado de manera anticipada a Canarias, portando algunas de sus más destacadas piezas (Espinosa, 1997). Es también un texto magistral sobre la práctica artística surrealista y, a su manera, sobre los cambios en la identidad creadora que los surrealistas trataban

5 Véase para ello la explicación de Sebbag (s./f.) al respecto.

de propiciar en aquella coyuntura de puesta en juicio o, al menos, debate acerca de la figura del artista.

Conclusiones

Si algo está claro es que en todas estas imágenes lo que está en juego es la reflexión sobre la propia identidad creativa. En ellas operan al mismo tiempo los principios de destrucción en relación con una identidad marginal por sus privilegios y el de construcción de una nueva en la que, preservando las garantías de la individualidad, el arte y sus artífices vuelvan a ser reinsertados en la vida.

La motivación que guio estos replanteamientos ha de buscarse en el desarrollo de nuevos sistemas de producción, llámese este capitalismo, neoliberalismo o como se quiera, en los que es la identidad el principal producto de comercialización. Por ello, a través de estas representaciones, aun cuando vuelven sobre la tradición, lo que los surrealistas buscan es la desestabilización de la noción de autor único y universal.

Asimismo, en su crítica a la mística atribuida a la práctica artística, los surrealistas terminan siendo conscientes de la necesidad de que el arte ocupe un lugar quizá semejante al que antes pertenecía a la religión, presentándose ya no como fuerza opresora, sino reconciliadora con el mundo. Por ello, el surrealismo se presentaba para ellos en estas imágenes en cuanto que tela azul, espacio común, sobre el que podían disponerse los astros. El surrealismo se convertía en sí mismo en estrella, contenedora de otras tantas, de puntas infinitas, abrigo y paraguas para todos aquellos genios que en su comunicar establecen conexión con sus iguales: imagen él mismo del genio colectivo al que aspira. Las estrellas, utilizadas dentro de la misma como metáfora, imaginaron, por su misma naturaleza, la conciliación entre lo subjetivo y lo grupal. Con ella hacían también referencia a ciertas connotaciones históricas del genio que no pretendían ser abandonadas, a través de ellas los surrealistas conectaban no solo al yo con el *ello* o con los otros, eran para los surrealistas mediadoras entre el sujeto y el universo mismo, tal como nos muestra Pierre Mabilie en aquella imagen en la que el hombre en el mundo era equiparado a la tierra en el universo (Fig.8.) Pierre Mabilie. La tierra en el universo o figura del hombre o esquema de la vida psicológica en *Minotaure*, N.º 6, 1935, p. 3.

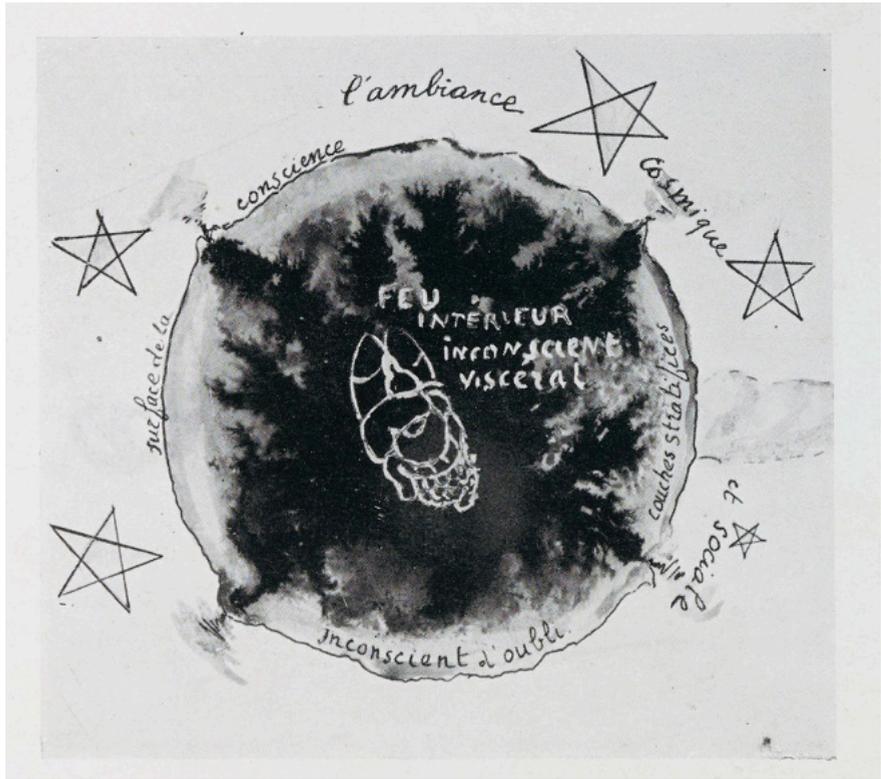


Fig.8. Pierre Mabille. *La tierra en el universo o figura del hombre o esquema de la vida psicológica* en *Minotaure*, N.º 6, 1935, p. 3.

Bibliografía

- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia: Cendeac.
- Castro Flórez, Fernando [@fernandocastrogflorez1964] *Walter Benjamin (29): El flâneur a paso de tortuga* [Video]. Youtube, 05/08/2023. <https://www.youtube.com/watch?v=tojfS8otJHA>
- Cirlot, J. E. (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Duchamp, M. (2012). «El proceso creativo» en Marcel Duchamp. *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Duque, F. (1997) *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*. Madrid: Akal.
- Espinosa, A. (1997). “Navidades de primavera. Breton, Peret y Eluard, nuevos Reyes Magos en Canarias” en *La Tarde* en Emmanuel Guigon (com.) *Gaceta de Arte y su época (1932-1936)*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

- Lazzarato, M. (2015). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*. Madrid: Ediciones Cassus-Belli.
- Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp: amor y muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Revilla, F. (2016). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Schwarz, A. “Marcel Duchamp alias Rose Sélavy alias Marchand du Sel alias Belle Haleine” en *Data. Practica e teoria delle arti*, 1973, vol. III, N. ° 9, 30-37.
- Sebbag, Georges. “La carpa estrellada “ en *Philosophie et surrealisme*, n/f. <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/breton-en-canarias-la-carpa-estrellada/> [Consultado el 15/02/2024]
- Sousa Pardo, C. “Vagar, deambular, pasear. Las formas surrealistas de la memoria en el arte finisecular” en *Temporalidades posdramáticas en las artes visuales, performativas y literarias contemporáneas: lentitud, digresión, desaceleración*. Peter Lang [en prensa]
- Anónimo. *Czech Avant-Garde Art from the Roy and Mary Cullen Collection / Lot 28 en Sothebys* [web] <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/czech-avant-garde-art-roy-mary-cullen-l14122/lot.28.html> [Consultado el 15/02/2024]
- VVAA. *Locus Solus. Impresiones de Raymon Roussel*. Madrid: MNCARS.
- Zapperi, Giovanna. “Marcel Duchamp’s “Tonsure”. Towards an Alternate Masculinity” en *Oxford Art Journal*, 2007, 30.2, 289-303.

Curiosas y voraces: Rebeldía femenina a la luz del surrealismo

Curious and voracious: Female rebellion in the light of surrealism

ANA ISABEL GALVÁN GARCÍA DE LAS BAYONAS  0000-0001-6002-2322

anaisabel.galvan@um.es

Universidad de Murcia

Contratada predoctoral en la Universidad de Murcia (21477/FPI/20. Fundación Séneca)

Recibido: 26 de febrero de 2024 · Aceptado: 07 de abril de 2024

Resumen

El surrealismo, movimiento fundado por autores como André Breton o Louis Aragon durante la década de 1920, ha dejado una impronta en la cultura de Occidente que va más allá del alcance espacial y temporal del movimiento en sí mismo. Asimismo, pese a que el significado de la mujer en el movimiento (tanto como artista como en su representación) ha sido muy debatido, el trabajo de artistas de su tiempo y posteriores ha sido permeable a muchas de las propuestas estéticas y vitales del movimiento. Esta propuesta pretende aproximarse a la rebeldía femenina tal y como se insinúa o plantea en obras de influencia surrealista, en las que lo femenino, en una posición ambivalente entre la infancia y la edad adulta, se dibuja como potencia subversiva a través del sueño, la fantasía o el juego, poniendo en tela de juicio el orden simbólico establecido.

Tomamos para ello una serie de obras que abordan esta cuestión tanto en la literatura (a partir de la obra *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll); como en el cine, a través de las películas checas: *Alice* (Jan Svankmajer, 1988), *Las margaritas* (Vera Chytilová, 1966) y *Valerie y su Semana de las maravillas* (Jaromil Jires, 1970), así como en el trabajo en vídeo de la artista suiza Pipilotti Rist.

Palabras clave: surrealismo; feminidad; cine; Lewis Carroll; Jaromil Jires; Vera Chytilová; Pipilotti Rist

Abstract

Surrealism, the movement founded by authors such as André Breton and Louis Aragon during the 1920s, has left an imprint on Western culture that goes beyond the spatial and temporal scope of the movement itself. Likewise, although the meaning of women within the movement (both as artists and in their representation) has been highly debated, many of their works then and now have been permeated by the aesthetic and vital proposals of the movement. This research aims to explore feminine rebellion as suggested or proposed in some works under surrealist influence, in which the feminine, situated in an ambivalent position between childhood and adulthood, is drawn as a subversive power through dreams, fantasy or game, calling into question the established symbolic order.

In order to do so, we review some works addressing this issue both in literature (*Alice's Adventures in Wonderland*, by Lewis Carroll); in cinema, through Czech films *Alice* (Jan Svankmajer, 1988), *Daisies* (Vera Chytilová, 1966) and *Valerie and her Week of Wonders* (Jaromil Jires, 1970), and in the video artwork by the Swiss artist Pipilotti Rist.

Keywords: surrealism; femininity; cinema; Lewis Carroll; Jaromil Jires; Vera Chytilová; Pipilotti Rist

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Galván García de las Bayonas, A. I. (2024). Curiosas y voraces: Rebeldía femenina a la luz del surrealismo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 39-57.

*Beware of young girls, too often they crave
to cry at a wedding and dance on a grave.*
Dory Previn, *Beware of Young Girls* (1970)

Introducción

Un fantasma recorre la cultura: el fantasma del surrealismo. El que fuera el movimiento artístico inaugurado por teóricos como Louis Aragon y André Breton en la década de 1920 ha dejado una impronta en la cultura de Occidente que va más allá del alcance espacial y temporal del movimiento. Pintura, literatura, moda, diseño... han seguido bebiendo del imaginario propuesto, ya hace un siglo, por los principales exponentes del surrealismo en publicaciones y textos fundacionales como los *Manifestos Surrealistas* (André Breton), *Los campos magnéticos* (André Breton y Philippe Soupault), *Una ola de sueños* (Louis Aragon) o la revista *Létterature* (más tarde rebautizada *La Révolution Surrealiste*), así como en su expresión en diferentes artes. El propio Breton ya auguraba un surrealismo alejado de una «receta surrealista», sugiriendo en cambio una suerte de «caracteres comunes» no reñidos con la posibilidad de una evolución del surrealismo en el tiempo (Breton, 2001: 61).

Aunque el surrealismo se plantea desde sus inicios como un movimiento de integrantes vinculados a lo estrictamente francés, una posterior revisión histórica permite vislumbrar un cierto estallido y dispersión del movimiento fuera de Francia, especialmente a partir de los años 30, antes en el caso de Bélgica y la antigua Yugoslavia (Chénieux-Gendron, 1984: 332). Del mismo modo, si bien los prolegómenos teóricos del surrealismo se fundamentan y construyen especialmente en el ámbito literario, su recorrido tanto en artes plásticas como en la fotografía o el cine, conmina al pensamiento surrealista a adquirir nuevas dimensiones, relecturas y texturas. Su curso histórico hasta la muerte de Breton, así como la pervivencia de su imaginario y su propuesta en las artes y el pensamiento de la contemporaneidad, ha arrojado una nueva luz sobre las vías de difusión e influencia posteriores del surrealismo, que nos llevan a plantearnos si existe una uniformidad en sus exigencias teóricas así como en sus adaptaciones nacionales, o si acaso es posible asimilar el surrealismo «a toda forma de subversión y plantear la hipótesis de su surgimiento espontáneo» (Chénieux-Gendron, 1984: 332). El surrealismo, si es así, iría más allá de constituir un movimiento o escuela artística, constituyendo una filosofía que abogaba por abolir las rupturas entre arte y vida.

Este trabajo pretende retomar esa mirada para aproximarse a la rebeldía femenina tal y como se insinúa o plantea en obras de prefiguración o influencia surrealista, en las que lo femenino, en una posición ambigua entre infancia y edad adulta, sugiere una potencia subversiva a través del sueño, la fantasía o el juego, poniendo en entredicho los órdenes establecidos del considerado «mundo real». Tomamos para ello una serie de obras que abordan esta cuestión tanto en la literatura (a partir de la obra *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll); como en el cine, a través de las películas che-

cas: *Alice* (Něco z Alenky, Jan Svankmajer, 1988), *Las margaritas* (Sedmikrásky, Vera Chytilová, 1966) y *Valerie y su Semana de las maravillas* (Valerie a týden divu, Jaromil Jires, 1970); así como en el trabajo de la artista suiza Pipilotti Rist. En este análisis, encontraremos cómo el imaginario de la feminidad, desde la niñez a la edad adulta, ejerce de conductor afectivo para trazar varias vías de contestación en un mundo patriarcal, convencional y opresivo. A la luz del pensamiento surrealista, estas obras pueden proponerse para vislumbrar, de forma más o menos explícita, un trasfondo de ruptura y disensión con el orden social, en el que lo onírico ejercerá de vehículo de deseos y pasiones reprimidas por éste, articulando imágenes sugestivas cuya potencia sensorial incitará a la (auto) exploración, la desobediencia y el goce.

Apuntes preliminares sobre surrealismo

Como filosofía, el surrealismo parece eludir una definición unívoca y precisa, asociándose al ejercicio de la imaginación, el automatismo y los sueños, así como al pensamiento que las teorías freudianas elaborarían en torno a la noción del inconsciente. En ese sentido, desde sus inicios se dibuja como una respuesta frente a sistemas de exclusión y separación que vertebran la existencia social y se sustentan en un «juego de prohibiciones» que incluye el tabú del deseo, la división entre razón y locura o la voluntad de verdad (Chénieux-Gendron, 1984: 9). El clima de la posguerra caldearía las aguas necesarias para un repensamiento, en el ámbito artístico y filosófico europeo, de lo que Breton denominaría:

... las viejas antinomias hipócritamente destinadas a prevenir toda inoportuna agitación del hombre, sea inculcándole el convencimiento de la indigencia de sus posibilidades, sea prohibiéndole zafarse, en una valedera medida, de la opresión universal (Breton, 2001: 83).

El surrealismo sería una de las contestaciones propuestas para ello, proponiendo ejercer una «impugnación global» que, más allá de la mera descripción del deseo y el eros, los incorpore al discurso y la vida (Chénieux-Gendron, 1984: 10). El surrealismo reclamaría un «automatismo psíquico puro» que, desdeñando los demás mecanismos psíquicos, exprese el «funcionamiento real del pensamiento» al margen de preocupaciones estéticas y morales, para así resolver los «principales problemas de la vida» (Breton, 2001: 44). Esta corriente mantendría una cierta correspondencia con el psicoanálisis (ambos desarrollándose de forma paralela en el tiempo, y suscitando reacciones encontradas por parte de sus coetáneos), aunque el surrealismo (a diferencia de la cura psicoanalítica), observará, conservará y reivindicará el error (Chénieux-Gendron, 1984: 214).

El surrealismo vendría, pues, a integrar las separaciones culturales que abarcarían, entre otros, el binomio entre lo verdadero y lo falso; integración que reclamaría la imaginación para abolir nociones como la incongruencia o la obscenidad, y permitir al subconsciente explicarse en sus propios términos (Chénieux-Gendron, 1984: 10-14). La

conciencia individual como proveedora de imágenes tendrá un lugar preponderante en el pensamiento surrealista. La imaginación será la facultad literal de *hacer imagen*; una imagen que provoca y entreaña «perturbaciones imprevisibles» en su representación; una imagen cuyo uso, «desarreglado y pasional», «obliga a revisar todo el universo» (Aragon, en Chénieux-Gendron, 1984: 112). La imaginación obliga a un cuestionamiento del universo en tanto que conlleva una práctica: la materialización de la forma soñada o el juego de palabras en objeto; el arte como forma de «hacer ver» la esquiiva forma del objeto en la experiencia (Lynch, 2020: 117; Chénieux-Gendron, 1984: 15).

No resulta del todo desacertado hablar de *padres* del surrealismo, debido a la ausencia de mujeres entre sus fundadores, y la relación compleja que las artistas asociadas desarrollaron con el mismo. La presencia y aportaciones de estas artistas las situaba en una ambigua posición que las obligaba a replicar, contestar y renegociar su papel como sujetos femeninos, en aras de desarrollar sus lenguajes propios frente al de sus coetáneos masculinos¹. Si para estas artistas el surrealismo jugaba un importante papel en su deseo de articular un sujeto femenino y autónomo, este deseo entraría en conflicto con la idea surrealista de mujer-representación, conformada por las proyecciones del inconsciente masculino heterosexual (Chadwick, 1998: 3-4). Las visiones de lo femenino (infantil, criminal, enajenado) fue central tanto en el surrealismo como en la emergente literatura psicoanalítica tras la Gran Guerra, evocando una mujer, a la vez, «irresistible, dotada, peligrosa, nocturna y frágil»; mezcla del imaginario romántico, simbolista y freudiano que se interpretaría, en las artes visuales, bajo el signo de la desviación fetichista, sádica y voyeurista (Chadwick, 1998: p. 9).

En herencia de estas teorías (más tarde contestadas y reinterpretadas por filósofas como Luce Irigaray o Julia Kristeva), la mujer se constituye como objeto castrado ante la mirada masculina. No obstante, también se configurará como sujeto disruptivo, cuya secreta potencia castradora amenaza el orden social que la excluye². El surrealismo entiende la proyección y la fuerza del deseo como acumulación de la violencia ante el contacto con la «realidad y su escándalo» y, más concretamente, ante la negativa de justicia o la soledad afectiva (Chénieux-Gendron, 1984: 228). A partir de ello, quizá sea posible rastrear en su imaginario un cierto lugar para la mujer como sujeto *activamente deseante* y, por ende, *potencialmente violento*; consecuencia del contacto de lo femenino con una realidad lacerante y cotidiana de exclusión, disminución y permanente negociación de sus límites.

- 1 Nos referimos a artistas como Leonora Carrington, o Remedios Varo. Para profundizar en esta cuestión, ver Chadwick, H. (ed.). (1998). *Mirror images: women, surrealism and self-representation*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- 2 Para profundizar en esta interpretación, ver Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.

Curiosidad e iniciación: de la *Alicia* de Carroll a la *Valerie* de Jaromil Jires

El primer contacto con esta lacerante realidad será, en las obras que se analizarán a continuación, la exploración de la fantasía como prefiguración del mundo adulto. Una obra idónea de la que partir (por sus infinitas posibilidades de interpretación) es *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll (nacido Charles Lutwidge Hogson). *Alicia* será una de las obras decimonónicas que despertarían entusiasmo entre los surrealistas, por su ingenio y el carácter onírico de su ambientación y desarrollo, así como por las sugestivas lecturas que pueden derivarse del viaje iniciático de Alicia, la niña protagonista. Hay quien ha encontrado en la *Alicia* de Carroll el síntoma de un incipiente empoderamiento femenino frente a las convenciones de la Inglaterra del momento; algo que ha sido rebatido por parte de algunos críticos, incidiendo en el estatus paradójico de la infancia victoriana entre la contención y la libertad (Shi, 2010: 179). El propio Carroll ha sido cuestionado por su valorización de las infancias femeninas en detrimento de las mujeres adultas; un detalle biográfico que, según Shi, sería sintomático de una misoginia perceptible en su texto (Shi, 2010: 189-192).

Alicia se adentra en el País de las Maravillas con decisión, descubriendo en él toda una suerte de contradicciones y ansiedades que parecen anticipar las que le aguardan al crecer y formar parte del mundo. En ese sentido, podemos entenderlo como el viaje por la psique de una niña aquejada por «la angustia de no crecer y de crecer demasiado, el miedo a las modificaciones del cuerpo, el temor a los adultos, la dificultad para comunicarse con ellos, el terror a perder la identidad» (Montes, en Carroll, 1979: 11). Una experiencia iniciática que oscila entre el arrepentimiento, la sorpresa y la fascinación: «*Casi casi estoy arrepentida de haber bajado por la madriguera... aunque... aunque... ¡es bastante especial una vida como esta!*» (Carroll, 1979: 49). La socialización de Alicia le hace entender el crecer como una experiencia indeseable, abrupta: «*Sería un consuelo, en cierto modo... no llegar nunca a vieja... pero entonces, ¡siempre tendría lecciones para aprender!*» (Carroll, 1979: 49).

Es la de Alicia una psique marcada por el orden social impuesto a la infancia, en este caso: la educación. Ya desde su caída por la madriguera, Alicia hará un frecuente repaso mental y verbal de los conocimientos adquiridos en el aula o en su entorno de crecimiento, rememorando datos, comportamientos y protocolos memorizados en el seno de la escuela o la familia. Sus conocimientos, asimismo, parecen remitir al aparato racionalista y positivista de la época, en el que la realidad documentable funcionaba como garante de verdad (Bonato, 2020: 246). Algo intrínsecamente ligado al sistema colonialista, cuya ambición era medir, calcular y poseer el mundo, y que parece avistarse en la mentalidad de Alicia, cuya racionalidad enturbia la comprensión del entorno que se le presenta y las alteridades que lo habitan (Shi, 2010: 197).

Pese a ello, durante su tránsito, Alicia se va conformando como sujeto autónomo de deseo, siendo el trazo y devenir de este deseo el que traza su recorrido por el País de las Maravillas: un deseo en el que el lenguaje se configura como «encuadre simbólico» y “posibilidad de apertura” (Bonato, 2020:246). Así, las fabulaciones de Carroll se revisten de juegos de palabras, acertijos, canciones infantiles y diálogos que tienden al absurdo y la arbitrariedad semántica: el recurso carrolliano del *nonsense*, que, pese a respetar la sintaxis, violenta la palabra y su referente (Montes, en Carroll 1979: 8). El lenguaje se manifiesta como gesto creativo y destructivo a la vez: en la parodia de las canciones y poemas que salpican el relato se genera un ejercicio de violencia textual que señala el carácter intertextual de todo texto; en palabras de Kristeva, la construcción de todo texto como «absorción y transformación de otro» (cit. en Bonato, 2020: 349). El lenguaje, puerta de entrada al orden simbólico, se convierte en algo que se deforma, se perverte y, en última instancia, incluso se desecha, reconociendo su propia arbitrariedad:

La observación del Sombrero no parecía tener ningún significado en absoluto y, sin embargo, estaba formulada decididamente en inglés (Carroll, 1979: 92)

—Si no tiene sentido —dijo el Rey—, tanto mejor, nos ahorramos mucho trabajo, ya que no tenemos que tratar de encontrarlo (Carroll, 1979: 153)

Las palabras, al igual que las imágenes, parecen ofrecerse, al estilo bretoniano, desinteresadamente y «como trampolines al espíritu del que escucha» (Breton 2001: 55).

En ese sentido, el de Alicia supone un periplo circular al estilo dantesco que concluye, finalmente, con un retorno al orden mundano cuyo *status quo*, condición ideológica y sistema epistemológico permanecen inalterados (Bonato, 2020: 351). En el paisaje pastoril y bucólico que la aguarda cuando despierta encuentra la figura maternal de su hermana, que le augura a Alicia convertirse en una «mujer grande» que mantendría «a lo largo de sus años adultos, ese corazón sencillito y cálido de la niñez» (en Carroll, 1979: 159).

Más inquietante es el retorno que le espera a la Alicia de Jan Svankmajer (1988) quien, al despertar de su sueño, contempla la vitrina rota y vacía de la que había escapado el Conejo Blanco disecado, sugiriendo la existencia de una «superrealidad» bretoniana en la que se fusionen el sueño y la vigilia (Breton 2001: 31). Este filme de Jan Svankmajer, asociado al surrealismo checo, será una fiel adaptación al texto de Carroll, aunque introducirá algunos elementos de su comprensión del surrealismo como vía de creación. En el cine de Svankmajer se refleja su trabajo previo en lugares como el *Teatro de Títeres* o *La Linterna Mágica*, así como su gusto por el coleccionismo de los gabinetes de maravillas, lo grotesco y lo esotérico (Palacios, en Svankmajer, 2012: 39). Es particularmente característico, en esta película, el uso de objetos cotidianos como vía de acceso a lo onírico: la pequeña Alicia cae por la madriguera al introducirse en el cajón de la mesa de su habitación, que se presenta llena de elementos (marionetas, muñecas, esqueletos animales, una taza de té, unas tijeras), los cuales tendrán su correlato en el País de las Maravillas (Fig. 1). Un interés, el de Svankmajer, por componer el País de las Maravillas

a partir de un despliegue de objetos cotidianos, que nos remite al interés surrealista por la búsqueda de «la conciencia poética de los objetos» (Breton 2001: 54).



Fig. 1. Svankmajer, J. (1988). *Neco z Alenky*, min: 1:23:30.

Film Four International y Condor Films

Previamente, en 1970, el cineasta también checo Jaromil Jires había realizado *Valerie y su Semana de las Maravillas*, una historia iniciática que evocaba a la Alicia de Carroll, aunque en este caso basada en el libro homónimo del autor surrealista Vítězslav Nezval. Jires teje un cuento de hadas gótico impregnado de simbología eslava y medieval en torno a la entrada en la adolescencia de Valerie, una muchacha que se verá envuelta en una extraña trama de monstruos y vampiros. Jires señaló la influencia del estilo y la sustancia del surrealismo tanto en su obra como en la cultura checa; una conexión ante la cual Svankmajer se posicionaría:

Hay todavía un gran malentendido con respecto al surrealismo (...). Para esta gente el surrealismo es, en su totalidad, una estética (...). Resulta paradójico que todo arte “postsurrealista” esté influido por una “estética surrealista” y por los procedimientos y métodos surrealistas,

no por la esencia del surrealismo (...) lo que mis películas tienen en común con las películas de la Nueva Ola checa es una cierta “antiactitud” (Svankmajer, 2012: 65-68).

Pese a las reticencias de Svankmajer por extender la consideración de surrealistas a los cineastas de la Nueva Ola checa, lo cierto es que películas como la de Jires no parecen escapar de esta atribución, siguiendo a ojos del gran público “el camino de migas trazado por el surrealismo” (Krzywinska, 2003). El argumento de la película (la subjetividad de una niña en su tránsito a mujer) se construye a modo de cuento de hadas, fuertemente influenciada por las ideas psicoanalíticas del inconsciente: la conciencia creciente de Valerie, debida a la nueva materialidad y tangibilidad de su tránsito corporal, revela una sexualidad adulta, enigmática e intrigante que toma la forma de mascarada (Krzywinska, 2003). La cámara de Jires recorre el cuerpo de la niña evocando paralelismos sinestésicos en sus acciones (beber agua, comer cerezas o manzanas, olfatear flores), en las que el alimento despliega un erotismo que parece anticipar su trama, especialmente si tenemos en cuenta el vínculo entre la comida y el sexo, en tanto que análogos estímulos del placer voyeurístico y sensual (Daniel, 2006: 81-82). La boca, además de erotismo, encarna también la «ansiedad cultural» ligada a la capacidad generadora de la mujer, así como a su potencia corruptora y al miedo de castración encarnado en figuras como la *vagina dentata* (Eva, la inductora del pecado original, es aludida en la escena en la que se ve a Valerie comiendo manzanas) (Daniel, 2006: 45). Las posibles implicaciones eróticas del relato de Carroll habían sido insinuadas o prefiguradas eminentemente en interpretaciones; la adaptación de Nezval, no obstante, las explicita en un imaginario entre el terror gótico y la nostalgia bucólica, que evidencia de forma transgresora el subtexto sexual del cuento de hadas (Krzywinska, 2003). Este subtexto se revelará vinculado a la fricción, la ambivalencia y la intermitencia activadas por los sentidos: un erotismo de «zonas erógenas», de «apariencia-desaparición» (Barthes, cit. en Javier Bonato, 2020: 348).

La transición se concreta de forma visual en las gotas de sangre de la primera menstruación, que caen sobre una margarita al principio del metraje (Fig. 2). La menarquia marca el inicio de una «semana de las maravillas» en la que Valerie se adentra el mundo de los adultos. Este mundo se le comienza a manifestar de forma monstruosa: una abuela que podría dañarla, hombres que intentan poseerla... Poco a poco, los rostros y los cuerpos mutan y todo se revela enigmático y engañoso: «la vejez se convierte en juventud, la piedad se convierte en lujuria, el mal se convierte en objeto de compasión, la muerte se convierte en vida y viceversa» (Krzywinska, 2003). La mirada juega un papel clave en la historia: en uno de los momentos álgidos de la trama, Valerie es testigo de un encuentro sexual de su abuela al espiar a través de un agujero. El acto de mirar será el acto de conocer la realidad oscura y bestial del Otro que creía conocer (y, por ende, la del propio ego), percibiendo la amenaza de lo ajeno.



Fig. 2. Jires, J. (1970). *Valerie a týden divů*, min: 5:18.

Barrandov Studios

Asimismo, los viajes de Alicia y Valerie se articulan a través de un deseo que se organiza, constructivamente, a través de la intermitencia y la metamorfosis, y en el que juegan un rol preponderante el juego y el sueño (Javier Bonato, 2020: 347). El deseo de Alicia es descubrir el mundo dentro de la madriguera; el de Valerie, salir airosa de las amenazas de un entorno perverso y amenazante, en el que algunos han querido ver una Checoslovaquia oprimida bajo la tiranía de sus sucesivos «monstruos» políticos (Krzywinska, 2003). En ambas narrativas se suceden constantes cambios de poder ante los que actúan y hablan asertivamente, contradiciendo las ideas sobre la posición social de las niñas (Daniel 2006: 49). Desde la sorpresa inicial (sea al caer por la madriguera o asistir a las primeras gotas de menstruación), las niñas abrazan la curiosidad y comienzan a aprender las reglas del juego, pese a no comprenderlas del todo y estar sujetas a poderes que tendrán que renegociar desde el ingenio.

Esta renegociación se evidencia de forma clara en la violencia percibida por sus cuerpos: Alicia se encoge o crece arbitrariamente; Valerie sufre acoso o testimonia los signos de decrepitud en las mujeres que la rodean. Ante la pregunta del Lirón («¿De qué tamaño quieres ser»), responde Alicia: “No soy quisquillosa en eso; solo que no me gusta andar cambiando tan a menudo” (Carroll, 1979: 69). Precisamente, una de las habilidades que Alicia deberá adquirir para sobrevivir será la de controlar su tamaño (Daniel, 2006: 51). Aun en el extrañamiento del sueño y la fantasía, las niñas auguran la violencia que el

mundo impondrá a sus cuerpos adultos despiadadamente, y con la que deben lidiar. Pero esta mutabilidad de los cuerpos también les advierte de su potencia incontrolable y, en cierto modo, subversiva. El cuerpo, en palabras de Gallop, «excede el orden de la mente», situándose fuera de la lógica y del lenguaje y, por lo tanto, imposible de ser racionalizado, subordinado en el discurso y dominado en el significado creado por el hombre (Friedman, en Curry y Allison, 1996: 70). Quizá el cuerpo adolescente, con todas sus desviaciones y posibilidades, sea un escenario surrealista en sí mismo, como el sueño. Especialmente el cuerpo de una niña transicionando a mujer: figura que, por su asociación a la creación de vida, puede rozar el dominio de lo misterioso y lo mágico³.

Así, sobre las experiencias de niña y adolescente se cierne un imaginario nuevo, tan excitante como desconcertante y que, como el anunciado por el surrealismo, «actúa sobre el espíritu a la manera de los estupefacientes... [...] como a esas imágenes del opio que el hombre no evoca sino que se ofrecen a él espontáneamente, despóticamente» (Breton, 2001: 56). Como consecuencia de su desmedida curiosidad, una realidad misteriosa se ofrece a las muchachas, que deben encargarse de aprehenderla y transitarla desde su remanente infancia y su próxima adultez. La infancia será, al igual que el sueño, uno de los escenarios más celebrados por los surrealistas; un estado que se llega a proponer como el «que está más cerca de la verdadera vida» (Breton, 2001: 56). Del mismo modo, la dimensión onírica que cerca estos relatos rescata el sueño surrealista como el lugar en el que todo es posible ante una mirada curiosa; en el que «el angustioso dilema de la posibilidad ya no se plantea» (Breton, 2001: 32).

Voracidad y goce: de las *Margaritas* de Chytilová al onirismo cromático de Pipilotti Rist

Alicia y Valerie sugieren, respectivamente, la ambivalencia de la infancia y el despertar a la madurez; influenciadas ambas por las visiones fetichistas de lo femenino como sitio de transiciones, misterios y aprendizajes. Proponemos, a continuación, la obra de dos mujeres (la cineasta Vera Chytilová y la artista visual Pipilotti Rist) que retoman la cuestión de la feminidad y el juego para resituirla como lugar de goce y rebeldía. Estas obras, si bien no se adscriben al surrealismo, heredan elementos de su propuesta estética y, sobre todo, su predilección por señalar las contradicciones y binarismos del sistema, mediante el uso del medio artístico y el recurso a la ironía.

En la secuencia inicial de *Las Margaritas* (en checo: *Sedmikrásky*) de Vera Chytilová, las dos protagonistas, sentadas perezosamente al sol a modo de muñecas, establecen un diálogo que culmina en una enérgica declaración nihilista: «*Si todo el mundo está corrompido... ¡nosotras también lo estaremos!*» [Chytilová, 1966: 3.02'-3.10']. Así inicia una de las obras cumbres del cine de Nueva Ola (*Nová Vlna*) checoslovaca: con una declaración

3 La asociación de la mujer como abyección del orden patriarcal se ve especialmente encarnada en la figura de mujer bruja, que trastoca la frontera entre lo racional y lo irracional, lo simbólico y lo imaginario, la naturaleza y la cultura (Creed, 1993: 76).

de intenciones a partir de la cual, las dos Maries protagonistas proceden a entregarse a toda clase de peripecias con un denominador común: la comida. La película nos muestra una sucesión de sus festines, a menudo a costa de hombres crédulos a los que seducen y burlan sin piedad. La diversión de las protagonistas no está exenta de cierto hastío, manifestado en varios interludios de la acción en los que mantienen diálogos entre lo existencial y irónico («Somos jóvenes y tenemos toda la vida por delante» [Chytilová, 1966: 51.32']); una de ellas, incluso, intenta suicidarse. La glotonería y la devastación quedan imbricadas en una ecuación (consumo=destrucción) que Chytilová subraya con su elección de escenas al principio y final del filme: edificios destruidos, bombardeos, máquinas de guerra (Clouzot, 1968: 36).

El acto de comer se nos presenta de forma casi escatológica, carente de los modales y la contención aprendidos que habían caracterizado los ágapes de Alicia y Valerie. Parte de la enseñanza femenina de la contemporaneidad había consistido en minimizar todo aspecto de fisicidad (incluyendo los apetitos); un tipo de control corporal que se alineaba con los valores occidentales, componentes firmes tanto de la ética del trabajo como del proceso civilizatorio (Daniel, 2006: 39-42). En el periplo de *Las Margaritas*, por contra, la mesa no es un sitio de encuentro con las convenciones, sino de ruptura con las mismas (Fig. 3). Las muchachas se ensucian al beber leche, se chupan los dedos y no piden permiso. Comer y beber se manifiestan como actividades grotescas, que marcan la naturaleza inacabada y abierta del cuerpo en su interacción con lo exterior: el cuerpo «traga, devora, desgarrar, se enriquece y crece a expensas del mundo» (Bakhtin, en Daniel, 2006: 164).

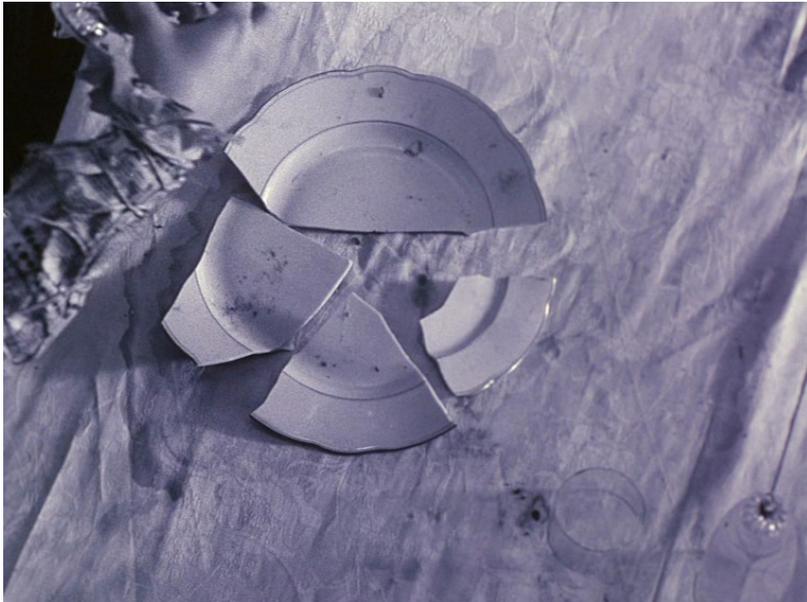


Fig. 3. Chytilová, V. (1966). *Sedmikrásky*: 01:09:23. Barrandov Studios

Asimismo, las devoradoras muchachas nos proponen una visión sarcástica de la feminidad desencadenada tras su declaración inicial en la que, posando y moviéndose a modo de muñecas (Fig. 4), problematizaría como parte de la corrupción «el cuerpo femenino como objeto naturalizado de consumo erótico» (Jusova y Reyes, 2018: 5)⁴. El cuerpo femenino emplazado en la figura de la muñeca está también presente en la *Alicia* de Svankmajer (reemplazando incluso a la niña en algunas de las escenas de *stop-motion*), y nos remite inevitablemente al recurso que algunos surrealistas hacían de los maniqués. Basta recordar los maniqués de Hans Bellmer (más tarde reinterpretados por Cindy Sherman) para evocar el cuerpo femenino surrealista como instrumento para la exploración y experimentación formal e imaginativa (Fig. 5). Este tipo de figuras fetichistas han recibido interpretaciones contradictorias: si bien teóricas como Krauss defienden el fetiche como artificio, capaz de evidenciar la construcción ficticia de la misma feminidad, otras como Suleiman sostienen que suscribir esta lógica fálica de sustitución objetual es contraproducente (Hopkins, 2004: 126).

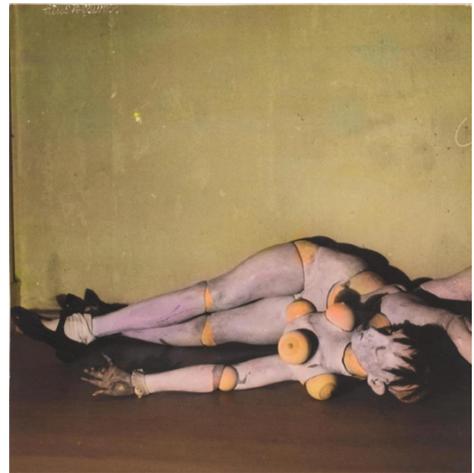


Fig. 4. (izda) Chytilová, V. (1966). *Sedmikrásky*. Barrandov Studios. Min: 2:10.

Fig. 5. (dcha) Bollmer, H. *La poupée* (c. 1935-1936). Centre Pompidou.

En *Las Margaritas*, el cuerpo es igualmente despiezado, parte del rito iconoclasta encarnado por las Maries. En una de las escenas, provistas con tijeras (instrumento al que también hace un guiño Svankmajer en su *Alice*), las chicas se cortan entre sí en una escena animada, fragmentando sus cuerpos vestidos de lencería en una danza de mutua y divertida destrucción. Curiosamente, otro despliegue de glotonería y placeres del cine reciente tiene lugar por parte de otra joven «decapitada» (la María Antonieta de Sofia Coppola y su particular *Wonderland* versallesco). Recordando cómo Alicia comienza a

4 La problematización del cuerpo femenino como objeto a partir de Freud es analizada, en el caso del cine, en el ensayo de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975). Mulvey realiza análisis sobre la escopofilia (el placer derivado de mirar) y el voyeurismo (el placer de mirar a un objeto que no se sabe mirado), determinando la estructuración patriarcal de la forma fílmica.

perseguir al Conejo Blanco motivada por el tedio de hacer un collar de margaritas, cabe preguntarse si el aburrimiento es uno de los catalizadores de estos actos de hedonismo y rebeldía. «Cabe preguntarse», nos dicen Jusova y Reyes (2018: 6), «si los críticos que se deleitaron ante *Las Margaritas* lo estaban haciendo ante el desconcierto y el aburrimiento juvenil, el desprecio por la tradición y la autoridad, el deseo de estimulación sensorial, de “volverse malos”».



Fig. 6. Jires, J. (1970). *Valerie a týden divů*, min: 55:19. Barrandov Studios

Todas nuestras protagonistas, desde Alicia a las Maries, encuentran instantes a lo largo de sus peripecias en los que mostrar disconformidad y signos de desafío. Alicia cuestiona el juicio de los Reyes de Corazones, negándose a aceptar su condena; Valerie responde con una mueca cuando la queman en la hoguera por brujería (y de hecho, sobrevive [Fig. 6]). En *Las Margaritas*, la decisión de corromperse compone en sí misma la totalidad de la trama. En mayor o menor medida, el desafío no sólo supone una afirmación de individualidad, sino una negación al reconocimiento de lo impuesto; la autoafirmación rebelde no existe sin el desprecio al orden establecido (Jusova y Reyes, 2018: 6). Este desprecio al orden evoca el surrealismo como máquina no sólo de integrar dicotomías y antinomias, sino de *negar*: «negar los “órdenes” completos, negar la pertinencia de los códigos» (Chénieux-Gendron, 1984: 15). Una negación provocadora y no desprovista

de riesgo ya que, al igual que en el surrealismo, en el viaje de nuestras chicas el riesgo es el único modo de «desbordar los límites de lo posible» (Chénieux-Gendron, 1984: 25). Yendo más allá, la rebeldía sería entendida, en el sentido de Friedman, como un modo de apuntalar la existencia misma de la mujer, la negación esencial de su lenguaje y voz dentro de un sistema patriarcal cuyas ansiedades se proyectan sobre la mujer (Curry y Allison, 1996: 5), y cuyo orden social las percibe como invisibles o reflejos de sus correlatos masculinos (Friedman, en Curry y Allison, 1996: 63).

La glotonería parece, por momentos, trascender el goce y rozar los límites de una voracidad que algunos críticos equipararon con «el impulso capitalista (socialista, en este caso) de la adquisición, la rabia de la apropiación» (Clouzot, 1968: 36). La iconoclastia intrínseca de la ingestión (que llega a su culmen en el grandioso banquete final, en el que las muchachas se cuelgan de una lámpara de araña y destrozan el salón) es reparada tras el éxtasis final. Al igual que Alicia despertando justo a tiempo del 5 o'clock tea, al igual que Valerie acabando su semana fantasiosa en el abrazo familiar, las díscolas Maries se redimen limpiando el desaguisado mientras murmuran: «*Si somos buenas, seremos felices!*» (Chytilová, 1966: 1h 8'). Segundos más tarde, se tumban sobre la mesa recién recogida y vuelven a su posición inicial de maniquís, repitiéndose: «*¿Verdad que somos felices?*» (Chytilová, 1966: 1h 11'). Es difícil averiguar el alcance de sus verdaderas intenciones, puesto que Chytilová termina el filme con el estallido de la lámpara desplomándose, concluyendo con una críptica y sarcástica dedicatoria («*Para todos aquellos que solo se indignan ante una ensalada aplastada*») (Chytilová, 1966: 1h 12'); la película acaba con un acto de destrucción en sí mismo.

No menos irreverente es el abordaje que la artista visual Pipilotti Rist (Zúrich, 1962) realiza de cuestiones como la feminidad, la rebeldía y la ironía. Sus creaciones experimentales de videoarte e instalación frecuentemente se acompañan de los adjetivos “surrealista” o “psicodélico” (así lo recoge la misma Tate Modern)⁵. Las cualidades sensoriales de sus piezas, en las que se proyectan imágenes junto a sugestivas pistas de audio, crean entornos inmersivos en los que lo háptico, lo auditivo y lo visual se entrelazan para una cierta *jouissance*. Característica de Rist es la saturación de su paleta de colores, llevada al extremo en un manejo de lo electrónico como forma de «desterritorializar los clichés de las imágenes y representaciones ópticas», así como de «contaminar, romper y mecanizar convenciones o suposiciones “naturales” sobre el color» (Kane, 2011: 490). Se genera así una comunicación intersensorial que, al estilo de Merleau-Ponty, convierte el cuerpo en un «sistema sinérgico» (Merleau-Ponty, en Grosz, 1994: 99) o, en palabras de Lévinas, una «intertraducción kinestésica» de sistemas de percepción en la que «lo visual resuena en lo decible; la luz es capaz de provocar una respuesta táctil y texturizada; lo audible puede visualizarse» (Grosz, 1994:99-100).

Existe, en las creaciones de Rist, una suerte de imaginario onírico que conecta sus obras: el uso clave y cuidado del color explota en representaciones salpicadas de flores,

5 La propia colección del Tate Modern utiliza este apelativo para referirse a la obra de Rist (ver en: <https://www.tate.org.uk/art/artists/pipilotti-rist-5465>).

cielos abiertos, cuerpos que cambian, se deforman y sumergen; mujeres que juegan y reaccionan, que afectan y son afectadas. La exuberancia de este imaginario, calificada por algunos como psicodélico (cualidad que la artista reivindica para el mundo), también ha sido interpretada como “infantil” o “femenino”. Categorías que la propia artista pone en cuestión:

Pero si muestro a una mujer que se ocupa de su propio cuerpo y es juguetona y orgullosa -no mujeres que se comportan como deberían, sino como usted ha dicho, como niñas-, existe el riesgo de una interpretación negativa. Creo que hay que tener cuidado cuando vemos o representamos a una mujer que no se comporta como la sociedad espera, para no infantilizarla. Creo que es peligroso decir que mis figuras son infantiles. Es cierto, me gusta darles una sensibilidad sana y lúdica en relación con su cuerpo, pero decir que son como niñas, creo que es una trampa (Harris, 2014: 70)

Más adelante, Rist subraya el derrumbe que pretende provocar en las categorías “femenino”, “niña” o “mujer” como limitantes o desempoderantes:

Sí, intento hacer eso en mi trabajo. Intento hacerlo por mí misma, incluso aunque sienta que no siempre lo consigo. Es bueno comportarse con el menor miedo posible, porque tenemos muchos miedos y restricciones. Sería genial que nadie nos tratara mal por ser más espontáneas o, como dices, más infantiles (Harris, 2014: 70)

Hay, pues, en el trabajo de Rist, una celebración de la ruptura cultural entre niña y mujer: sus piezas despliegan una *joie d'esprit* surrealista, espiritual y liberadora, proveniente de la transgresión de las convenciones y las reglas del buen gusto (Chénieux-Gendron, 1984: 64). No en vano, su nombre artístico remite a la famosa heroína infantil Pippi Calzaslargas, personaje de Astrid Lindgren en el que se funden ambiguamente la vivencia tanto de la infancia como de la emancipación de la madurez.

Lo afectivo ocupa un lugar preminente en las obras de Rist. En *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986), una mujer vestida de rojo muestra sus pechos, baila y se retuerce extáticamente. La imagen es difícil de apreciar por el ruido, la distorsión del vídeo y los *glitches* (otro de los sellos estilísticos de Rist). Asimismo, su actitud desaforada se entremezcla con signos y códigos cliché de la feminidad convencional, aludiendo a la canción de John Lennon (*Happiness Is a Warm Gun*): una «integración de *angst* y belleza» que tiene por resultado una imagen perturbadora (Kane, 2011: 488). De forma similar funciona la pieza *Open My Glade* (2000), en la que Rist deforma su rostro maquillado al presionarlo contra una pantalla de plexiglás, emborronando su maquillaje y *monstruizando* su cuerpo al estirarlo: una relación de cercanía que rompe con la mirada distanciada impuesta canónicamente sobre el cuerpo femenino (Kane, 2011: 488). Asistimos aquí a un alineamiento de la mujer con el «caos», el «desorden» y la «naturaleza» que ha sido predominante en la cultura occidental; en ella, la mujer, concebida como proyección del imaginario masculino, ve alinear su deseo con la locura y la perturbación, frente a un deseo (el masculino), que se alinea con la verdad y el conocimiento (Friedman,

en Curry y Allison, 1996: 68). La fragmentación, deformación y disrupción del cuerpo cobrará forma en otras obras de Rist como *Sip my Ocean* (1996), una videoinstalación de proyección refleja que muestra a una mujer sumergida en el mar, invitando al espectador a «sorber su océano» mientras se intercalan vistas de enseres domésticos hundidos, al son de una versión de *Wicked Game* (Chris Isaak) en la que la artista repite el verso «*I don't wanna fall in love*» («No quiero enamorarme»).

El cuerpo agrandado, despiezado, transformado por el orden simbólico, revela también una dimensión burlona y contestataria. En *Ever is Over All* (1997), una mujer vestida de azul y calzada de rojo camina despreocupadamente, al tiempo que rompe las ventanillas de varios coches valiéndose de una barra de metal en forma de flor (Fig. 7). A lo largo de la filmación, aparecen varios transeúntes que apenas reparan en ella, incluyendo una policía uniformada que, lejos de reprenderla, le sonrío al pasar. Si la ira de las mujeres se había construido tradicionalmente como desviada o monstruosa, resultando en unos «estándares culturales que siguen equiparando la feminidad con amabilidad y no violencia, y al hombre con la fuerza y la agresión» (McCaughey y King:2001, 2), *Ever is Over All* problematiza estos binarismos. No sólo sitúa a una mujer incurriendo en actos violentos, sino que lo hace sin desproveerla de atributos feminizados como el tipo de vestimenta o el arma en forma de flor, así como un movimiento que recuerda a la danza. La agresión, en su dimensión hiperfeminizada, se vuelve especialmente disruptiva y desata múltiples preguntas respecto al trasfondo y vocación de la obra. ¿Es un juego que señala el absurdo, al estilo carrolliano? ¿La liberación de un deseo producto de la represión? ¿Una rebelión hedonista? ¿Un despliegue de rabia generativa en su destrucción? Si tenemos en cuenta las palabras de la propia artista, quien reclama que «el surrealismo nunca morirá» (Vivanco, 2022), ¿podríamos interpretarlo, a la luz de Breton, como un acto surrealista?⁶. La pregunta sigue abierta.

6 «El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle empuñando revólveres y tirar sobre la multitud al azar cuantas veces sea posible» (Breton, 2001: 85).



Fig. 7. Rist, P. (1997). *Ever is Over All*. MOMA.

Conclusión: pervivencias del surrealismo

Nos encontramos, por tanto, con un imaginario surrealista que, más allá de los límites espaciales y temporales del movimiento, se ha fragmentado y disgregado. Su quebrarse «ante tantas miradas» constituye una de las muchas pruebas de su evolución histórica, y la nunca acabada investigación sobre muchas de sus disensiones, como sus métodos de experimentación artística, la noción de tabú... sigue interpelándonos (Chénieux-Gendron, 1984: 186). A pesar de que el significado de la mujer en el movimiento (tanto como artista como en su representación) ha sido fuertemente debatido, el trabajo de algunas artistas contemporáneas y posteriores ha sido permeable a muchas de las propuestas estéticas y vitales del movimiento. El trabajo de estas artistas, en el que colapsaban las percepciones interiores y exteriores del yo, continúa reverberando en prácticas contemporáneas que proponen un cuerpo marcado por la feminidad como

experiencia vivida, la subjetividad producida a través de nuevas narrativas y la posibilidad de adoptar un imaginario femenino (Chadwick, 1998: 5).

Asimismo, también en relatos protagonizados por mujeres que se remontan al siglo XIX (como hemos visto en el caso de Alicia y Valerie), se abren brechas de subversión a través de la imaginación y exploración del deseo. Las niñas y muchachas curiosean, se revuelven, engullen y experimentan. En el caso, además, de *Las Margaritas*, atacan las paradojas políticas de un sistema del que, ya como adultas, forman parte como sujetos políticos. Rist lleva estas contradicciones a los nuevos medios y, en sus obras de vídeo, propone el cuerpo femenino como sitio de juego, burla y diversión, así como del desborde de afectos como algo que rompe con la contención y las convenciones, libre de expectativas de edad y género. Las niñas y muchachas, lejos de constituirse únicamente como fetiche, actúan y presentan caracteres y afectos dinámicos... y se divierten. Si algo tienen en común estas obras, tan diversas en épocas y lugares, quizá sea el signo surrealista común del humor como «valor defensivo», en el que el principio del placer triunfa sobre «las condiciones reales en el momento en que estas son juzgadas como más desfavorables» (Breton, en Chénieux-Gendron, 1984: 161). Así, el mundo onírico y fantástico de Alicia y Valerie, los márgenes amorales y hedonistas de *Las Margaritas*, el universo electrónico de Rist, nos muestran que las cosas que existen no son, ni serán, las únicas posibles (Breton, 2001: 88).

Bibliografía

- Bláhová, J. (2018). “‘Before I fought ideology, not money’: Věra Chytilová and the 1990s transformation of Czech cinema culture”. *Studies in Eastern European Cinema*. DOI: 10.1080/2040350X.2018.1469204
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Carroll, L. (1979). *Alicia en el País de las Maravillas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Chadwick, H. (ed.). (1998). *Mirror images: women surrealism and self-representation*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Chénieux-Gendron, J. (1989). *El Surrealismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Curry, R. R. y Allison, T. L. (eds.), (1996). *States of Rage: Emotion, Violence and Social Change*. Nueva York: NYU Press.
- Daniel, C. (2006). *Voracious Children: Who Eats Whom in Children’s Literature*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Sydney: Allen & Unwin.

- Harris, J. (2000). "Psychedelic, Baby: An Interview with Pipilotti Rist", *Art Journal*, 59(4), 68-79.
- Hopkins, D. (2004). *Dada and Surrealism*. Oxford: Oxford University Press.
- Javier Bonato, R. (2020). "El ocio y la deriva del deseo en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll", *Sincronía* (78), 345-358.
- Jusová, I. & Reyes, D. (2018). "Between two waves: Věra Chytilová and Jean-Luc Godard". *Studies in Eastern European Cinema*. DOI: 10.1080/2040350X.2018.1469203
- Kane, C. L. "The synthetic color sense of Pipilotti Rist, or, Deleuzian color theory for electronicmedia art", *Visual Communication*, 10(4), 475-497.
- Krzywinska, T. (2003): "Transgression, transformation and titillation", *Kino-Eye: New perspectives on European Film*, 3(9). Disponible en: https://www.kinoeye.org/03/09/krzywinska09.php?ref_ttexrv_exrv_25#
- McCaughey, M. y King, N. (2001). *Reel Knockouts: Violent Women in Movies*. University of Texas Press.
- Shi, F. D. (2016). "Alice's Adventures in Wonderland as an Anti-Feminist Text: Historical, Psychoanalytical and Postcolonial Perspectives", *Women: A Cultural Review*, 27(2), pp. 177-201. DOI: 10.1080/09574042.2016.1227154
- Svankmajer, J. (2012). *Para ver, cierra los ojos*. Logroño: Pepitas de Calabaza Ed.
- Vivanco, F. (2022). "Pipilotti Rist, la videoartista de la energía salvaje: 'El surrealismo nunca morirá'", *La Vanguardia*, 24/01/2022. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/magazine/personalidades/20220124/7977620/pipilotti-rist-videocreadora-bosques-deluz-surrealismo-nunca-morira-vida.html>

Videografía

- Chytilová, V. (1966). *Sedmikrásky*. Barrandov Studios.
- Jires, J. (1970). *Valerie a týden divů*. Barrandov Studios.
- Rist, P. (1996). *Sip My Ocean*. Guggenheim Collection.
- Rist, P. (1986). *I'm Not The Girl Who Misses Much*. Tate Collection.
- Rist, P. (1997). *Ever is Over All*. MOMA.
- Rist, P. (2000). *Open My Glade*. Public Art Fund.
- Svankmajer, J. (1988). *Neco z Alenky*. Film Four International y Condor Films.

Un ritual vanguardista: Maruja Mallo y sus primeras pinturas e ilustraciones

An avant-garde ritual: Maruja Mallo and her early paintings and illustrations

ANA ISABEL GUZMÁN MORALES  0000-0002-2315-4075

anabelguzmo@ugr.es
Universidad de Granada

Recibido: 27 de febrero de 2024 · Aceptado: 21 de abril de 2024

Resumen

Maruja Mallo es una pieza fundamental para comprender lo que los movimientos artísticos de vanguardia estaban llevando a cabo al inicio del siglo XX en España. Jugó con los intereses del surrealismo y los suyos propios para crear una obra poliédrica e influyente, con la que consiguió canalizar una forma profunda y compleja de entender el mundo y la existencia humana. Mirando a lo más profundo de sus raíces, preocupándose por el futuro y viviendo el presente intensamente. Todo ello se recoge en sus primeras pinturas y las numerosas ilustraciones que publicó en revistas y ediciones literarias durante los años 20 y 30 del pasado siglo. El inicio de una trayectoria artística que no dejó de enriquecerse con la experiencia.

Palabras clave: Surrealismo; vanguardias; siglo XX; ilustración; ilustradora; mujeres artistas; artistas españolas.

Abstract

Maruja Mallo is a fundamental artist to understand what the avant-garde artistic movements were carrying out at the beginning of the 20th century in Spain. She played with her own interests and the ones of surrealism to create a multifaceted and influential work, through which she managed to channel a deep and complex way of understanding the world and human existence. She looked deep into her roots, worrying about the future and living the present intensely. All of this is reflected in her first paintings and the numerous illustrations that she published in magazines and literary editions during the 20s and 30s of the last century. The beginning of an artistic career that never ceased to be enriched by experience.

Keywords: Surrealism; avant-garde; 20th century; illustration; illustrator; women artists; women illustrators; Spanish artists.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Guzmán Morales, A. I. (2024). Un ritual vanguardista: Maruja Mallo y sus primeras pinturas e ilustraciones. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 59-79.

Introducción

Cuando revisamos la entrevista que se le hizo a Maruja Mallo el 14 de abril del 1980 no podemos evitar sentir cierta ternura y a la vez una emoción agrisulca (Mallo, 1980). En el programa *A fondo*, que emitió Radio Televisión Española hasta el año 81, se realizaron entrevistas a una galería de personalidades del ámbito de la cultura y la sociedad. Federico Fellini, Jorge Luis Borges, Victoria Kent, Marguerite Duras y hasta Teresa de Calcuta fueron algunos de los invitados que pasaron por el plató de Joaquín Soler Serrano. La artista gallega ya era una mujer madura, no obstante, seguía militando en la extravagancia y se podía distinguir esa frescura que la hizo inconfundible en lo que fue la Edad de Plata de la cultura española. Mujer dispar, obviada por sus compañeros, los célebres, artista exiliada que a su vuelta sufre ese llamado “olvido”, algo más cruel que un despiste. Ella era eso y mucho más, pues su obra supone uno de los tesoros del surrealismo.

Como decía Joaquín Soler al comienzo de la conversación, Maruja Mallo era un nombre legendario en la vida intelectual y artística española. Una leyenda, desde luego, puesto que la artista estaba más en la esfera de lo tradicional y maravilloso que de lo histórico. Tradicional por el significado que en su obra tiene el espíritu popular, y maravilloso por cómo las herramientas que le brindó la corriente surrealista le ayudaron a extraer lo fantástico de lo cotidiano.

La historia, no obstante, había sido injusta. El relato de la vanguardia española se fue armando con grandes nombres, dejando fuera a Mallo y a muchas otras. Hoy la narrativa se ha expandido y se ha hecho más poliédrica, gracias a las diferentes investigaciones que han ido añadiendo piezas para completar un puzle en el que aún siguen apareciendo cartas, diarios, matices, puntos de vista, etc., que logran mover el eje central del discurso¹. Sin embargo, la Maruja Mallo de 1980 aún sentía que debía acreditarse citando a Dalí, a Lorca o a Buñuel. Cuando le preguntaban por sus inicios en Madrid, y su acceso a la Escuela de Bellas Artes, rápidamente nombra a la triada: ella era su compañera, ella estaba allí, como “la amiga de”. No es que le hiciera falta probar a los espectadores su relevancia en aquellos años de bullicio cultural madrileño; bien quedaba garantizado, siendo la primera y única artista a la que la *Revista de Occidente* dedicó una exposición.

El ritual de iniciación de la Cofradía de la Perdiz, travestirse para escuchar cantos gregorianos en el Monasterio de Silos o ser apedreados en la Puerta del Sol por quitarse el sombrero, son anécdotas recurrentes. Entonces ninguno sabía el alcance que tendría en la escena artística. Hablaba de sí misma de manera pausada y encantadora, como quien desvela un misterio, pero sobre todo alude a lo que ella entendía que fueron la “síntesis de los valores fundamentales”, fruto de la criba de la historia. Todos son varones y rara vez hay referencias a sus compañeras, con las que se sabe que tuvo una

1 Debemos citar en este caso algunos trabajos de investigación, como los de Carmen Gaitán Salinas o Roberta Quance.

muy buena relación gracias a las entrevistas y los documentos privados que podemos manejar hoy (Méndez y Ulacia Altoaguirre, 2018: 52-54).

No es de extrañar pues, que la propia artista, cuando regresó de su exilio a España, fuera poco más que una desconocida. Como muchas otras, no aparecía en los relatos de la llamada Generación del 27, ni formaba parte de la genealogía de las importantes figuras del arte español. Hoy se la considera una pieza fundamental para comprender la vanguardia española; una artista que alcanzó un gran reconocimiento, cuya obra fue muy influyente tanto por los temas utilizados, como por el tratamiento de los mismos.

El inicio: creación de una identidad artística

Ana María Gómez González era originaria de Vivero, Galicia, pero trotamundos de nacimiento, ya que su padre era funcionario de aduanas y la familia debía trasladarse continuamente de un sitio a otro. Probablemente, sumado a que eran muchos hermanos y debió recibir menos vigilancia por parte de sus padres, esto forjó un carácter muy independiente e inclinado a la libertad individual. La autonomía para hacer y deshacer que tuvo Maruja Mallo —nombre artístico que adoptó— no era cosa común en aquella época. Las jóvenes aún eran custodiadas con celo por sus familias e incluso iban con carabina a las clases de la Academia (VV.AA., 1999: 14). Viajar solas, o en compañía de hombres que no fueran del entorno familiar, suponía una trasgresión; también visitar según qué espacios urbanos (Méndez y Ulacia Altoaguirre, 2018: 68-69; 80).

Junto a su hermano Cristino, escultor, se trasladó a Madrid para realizar sus estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, los cuales finalizó en 1926. Allí mantuvo una intensa vida social, trabando amistad con todos los que configuraron la vanguardia española. Participó en las actividades del Lyceum Club, en tertulias, encuentros y colaboraciones de diversa índole. Su carácter particularmente rebelde y dicharachero hacía que Mallo llamara la atención, más allá de su creatividad. Era el momento en el que muchas jóvenes aspirantes a artistas estaban forjando, lo que podemos llamar, la “personalidad de la artista”; algo que hasta ahora había sido planteado en una concepción eminentemente masculina. Delhy Tejero, que coincidió con ella en la Academia, se lamentaba en sus *Cuadernines* de las veces que había perdido la oportunidad de lanzarse más atrevidamente al mundo y experimentar más con las vanguardias. Algo que resulta en parte desconcertante, siendo una de las ilustradoras más viajeras y de vivencias más singulares de aquellos años. Sin embargo, sirven sus palabras para darnos una idea de la personalidad indómita de Mallo: “En la escuela [de San Fernando] encontré a Maruja Mallo, que tanto le interesé pero me asustó con sus blasfemias [...]. Toda la vida estuvo contra mí la escuela de San Fernando con un profesorado anticuado, y allí habiendo vencido algo M[aruja] Mallo, debía haberme unido a ella” (Tejero, 2018: 263-264).

La Academia seguía siendo territorio hostil para las mujeres y, por supuesto, para las nuevas tendencias que revolvían la paciencia de los profesores más tradicionales. Afor-

tunadamente, el rico ambiente intelectual que entonces se vivía en la capital española era bastante para crear espacios de colaboración y trabajo para aquellos disidentes de la norma estricta. Mallo no sólo causó admiración por su trabajo en aquellos encuentros; como venía siendo habitual, en las crónicas sobre las artistas se prestaba demasiada atención a la apariencia física y carácter de las mismas. Pese a que estas apreciaciones, para un análisis histórico-artístico, resultan bastante estériles, nos dan en el caso de la artista gallega una semblanza de ese joven nervio que agitó la vanguardia madrileña. Poco después de concluir sus estudios, García de Valdeavellano hablaba así de ella en una columna sobre la pintura joven española en el periódico *La Época*:

Maruja Mallo y Aída Uribe²—la galantería obliga a empezar por “ellas” - son las figuras femeninas de este bravo equipo de jóvenes pintores españoles. La primera traduce su temperamento jovial, su gracioso dinamismo, en la alegría plástica de los vivos colores de sus cuadros de verbena y de feria, o rima su sensibilidad en obras que informa cierto primitivismo de acentos orientales (García de Valdeavellano, 1927: 5).

Un mes más tarde, en *La Gaceta Literaria*, él mismo le haría una entrevista en la cual afloran de nuevo esas manías de la crítica galante que aún tenían que soportar las artistas. “Maruja Mallo - graciosa, pequeñita, revoloteante”, palabras que, con seguridad, no encontraríamos en un artículo dedicado a sus compañeros. Sin embargo, el crítico también tuvo para ella palabras más honestas y de mayor interés, asegurando que había “sabido comprender todo el sano vigor estético de la feria” (García de Valdeavellano, 1927: 5).

Tal y como la describen varios testimonios, Mallo era peculiar en alma y obra. Muchas veces se ha hablado de la indivisibilidad de la obra y la vida en su caso; verdaderamente, el carácter y las creencias parecen estar expuestos en sus estampas y cuadros sin disfraz. Es la formulación de una identidad artística propia y sincera. En ella, al igual que en su obra, se conjuga lo popular y campechano, que encierra profundidad en lo ancestral espiritual, lejos de la religiosidad de la “santa mafia”. Así llamaba ella a la institución católica, restrictiva e inmóvil. Asimismo contiene preocupaciones y esperanzas por el futuro, nostalgia y cierto romanticismo, visto desde una modernidad exultante.

Ungida por la *Revista de Occidente*: Verbernas

En el año 1928 tuvo lugar un hito en la historia del arte moderno en España y en la carrera de Maruja Mallo. En los salones de la emblemática *Revista de Occidente* se organizó por primera vez una exposición. Ésta sería también la única en su historia, dedicada en exclusividad a la joven artista tras ser “descubierta” por Ortega y Gasset³. La muestra

2 Pintora guatemalteca afincada por aquel entonces en Madrid.

3 Realmente la prensa ya se había hecho eco de la existencia de Mallo y de sus obras en torno a las fiestas populares gracias a los artículos escritos por García de Valdeavellano, fundamentalmente. Así como la artista se había mostrado activa, acudiendo a los eventos artísticos y culturales del momento.

tuvo una acogida fantástica por la crítica y supuso una validación de alto nivel para Mallo frente a la escena cultural española. Ramón Gómez de la Serna cayó rendido ante su talento, convirtiéndose en un gran admirador de su obra (Balló, 2016: 117). De hecho, le dedicó uno de sus ingeniosos textos (Mallo, 2017: 7-15).

La repercusión en la prensa a raíz de esta exposición, durante los años 28 y 29, fue muy notable. Fueron muchas las voces de críticos y entendidos en arte que elogiaron su trabajo. Algunos, viendo que era evidentemente ridículo recurrir a la crítica galante que antes mencionábamos, hicieron uso de la masculinización de la artista. Es llamada “pintor” en numerosas ocasiones, o se refirieron a ella en términos masculinos: “Un artista de excepción. Se llama Maruja Mallo [...] Es, pues, un pintor en todos los sentidos: por lo que sabe de aquello que tiene el arte de oficio y de construcción, y por lo más importante y magnífico de dar a la representación plástica valores de auténtica belleza” (García de Valdeavellano, 1928: 1).



Fig.1. Estampa *Escaparate* publicada en la revista *Mediodía* nº12, p.15, en junio de 1928.

Más sangrante fue, en ese sentido, el artículo que Quiroga Plá publicó en la revista sevillana *Mediodía* (Fig.1), donde Mallo colaboró con sus estampas. Sirva este ejemplo, como hubo otros tantos, del talante que todavía tenía la crítica artística para con las mujeres:

Recientes menciones, en nuestras jóvenes revistas literarias, empiezan a llamar la atención del público sobre un nuevo pintor: Maruja Mallo. (“Pintor”, más bien que “pintora”. En definitiva, el artista, cuando merece este nombre, es Adán, Apolo; varón, en suma. Y el del arte, ejercicio específicamente viril)[...]. No se trata de un pintor más, ni aun de “un buen pintor más”, sino del último descubrimiento de importancia en el área de nuestro arte joven (Quiroga Plá, 1928: 14).

Otros, como Ricardo Gutiérrez Abascal bajo el pseudónimo de Juan de la Encina, no fueron tan amables (de la Encina, 1928: 1). La situación de las mujeres en el escenario artístico estaba muy lejos de ser justa y el camino para ser aceptadas en él, participando plenamente, prácticamente acababa de empezar. Sin embargo, la respuesta casi unánime a la muestra fue de asombro y fascinación. Más allá de las objeciones que tengamos hacia la crítica de la época, podemos decir que Mallo fue afortunada.

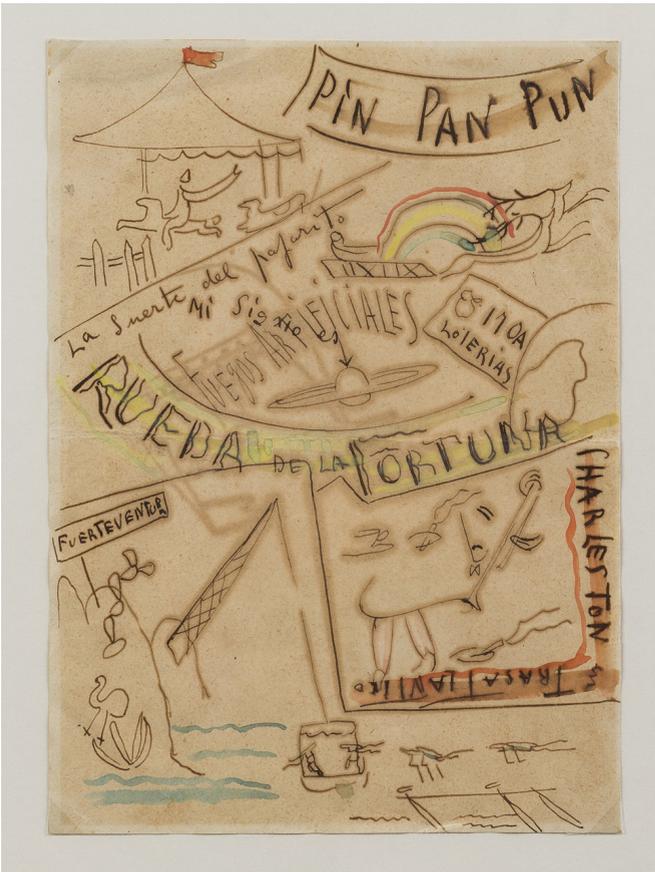


Fig.2. *Pin-Pan-Pun* (c. 1927), Col·lecció Santos Torroella del Museu d'Història de Girona.



Fig.3. *Desnudo surrealista* (1927), publicado en la *Revista de avance* nº25, p.220, el 15 de agosto de 1928. Original conservado en la Biblioteca Nacional de España.

En tan magna ocasión se presentaron las *Verbenas*, en las que llevaba un tiempo trabajando. De hecho, un dibujo atribuido erróneamente a Federico García Lorca fue recientemente rectificado en el catálogo del Museu d'Història de Girona (Fig.2). El dibujo, que data de 1927, se ha especulado que puede estar hecho por cuatro manos distintas, pero no hay duda de que ella es la autora principal; las referencias a las Islas Canarias, los elementos que pueblan sus primeras obras o el tipo de letra que utiliza así nos lo indican. En la que pudo ser una de sus primeras escenas de feria, aparece esquemáticamente Dalí, animales y elementos que son en su obra sinónimo de movimiento, dinamismo y vida. Para Mallo estas fiestas tenían una estrecha relación con la espiritualidad popular. Un sentir colectivo que el poder religioso había intentado reducir y apaciguar, pero que en estos eventos se mostraba aún vigente y vivo. Son los signos de un espíritu que el catolicismo no ha podido extinguir. Todo ello sigue existiendo y sobreviviendo, vigilado por la “mafia santa” que se obceca en lo inamovible, en el estar muerto en vida.

Esta idea de lo móvil y cíclico, vinculado con “estar en la vida”, también aparece encarnado en las referencias al deporte y el viaje, como en *Elementos para el deporte* (1927). Están asociadas a las nuevas generaciones que traían consigo un mundo nuevo. Se trataba de actividades que eran percibidas como un síntoma de modernidad. De hecho, la imagen de la mujer practicando alguna actividad física al aire libre, está estrechamente relacionada con el arquetipo de la “nueva Eva” (VV.AA., 2001: 23-26; 33-38). En contraposición, son recurrentes las figuras de maniqués, simbolizando una añoranza a la época romántica y una crítica a la vez. Este elemento ha tenido una interesante presencia en el arte surrealista, desde las interpretaciones mordaces de Claude Cahun a la visión buñueliana como una suerte de muñeco vudú del fetiche. En el caso de Mallo, el maniquí permanece enjaulado en vitrinas, anestesiado y ajeno a la contingencia de la existencia (Fig.3). Representan esa manera de vivir estática y adormecida por el dogma, ya pertenecientes a un tiempo que quedó atrás, frente a esa fuerza renovada de la modernidad.

No podemos pasar por alto el hecho de que *Esencia de verbena*, la película de Ernesto Giménez Caballero⁴ rodada en 1930, con la participación de Ramón Gómez de la Serna, verse precisamente sobre las fiestas populares de Madrid (Giménez Caballero y Mainer, 2000: 47). De un modo muy moderno, y al estilo en el que lo haría *Berlín, sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann en el año 27, se muestra la verbena en su ritmo frenético y mecánico. El mundo, cada vez más, se movía en esos términos. Era la unión entre la tradición y la modernidad, justo lo que Mallo ya había propuesto con su obra entre ambas películas. Aunque la cultura popular era algo en lo que todos los jóvenes artistas estaban poniendo la mirada, ya que era una tendencia que en la vanguardia estaba en boga, la artista gallega fue la que más se vio inspirada por estos acontecimientos populares y folclóricos en sus creaciones. Esto se debe a su atracción por el bullicio de las

4 Giménez Caballero era el creador de *La Gaceta Literaria* y el Cine Club Español, entre otros proyectos culturales. Un gran gestor de la cultura de mayor actualidad del momento, que posteriormente pasaría a formar parte de la JONS, distanciándose mucho de Mallo.

calles; le gustaba examinar a las diferentes personas que las transitaban y las cosas que allí ocurrían. Como una auténtica *flâneuse* disfrutaba de observar y ser partícipe de la vida en la ciudad y, por otra parte, sentía verdadera predilección por las fiestas populares (Mallo, 1939: 7-12). En estas, como ella misma decía “toda la atmósfera está cargada de sorpresas mágicas y de mensajes”, “todo era rotativo: la noria, los volantes, etc. Un mundo mágico y anónimo” (Mallo, 1980: 13:40).

Giménez Caballero y muchos otros intelectuales, se dejaron llevar por este gusto por el espíritu festivo y desconcertante que tenían estas ferias. Como muestra de la influencia que tuvo Maruja Mallo para él y el resto de la vanguardia queda el título que le otorgó, nombrándola “Notre Dame de la Aleluya”, y los versos que le dedicó:

¡Bendito sea el marinero en fiesta! Ora pro nobis
¡Bendita sea la guitarra ciega! Ora pro nobis
¡Bendito sea el gorro de papel de seda! Ora pro nobis
¡Bendito sea el pim pam pum! Ora pro nobis
¡Bendito sea el fotógrafo al minuto! Ora pro nobis
¡Bendito sea el dilindón y el pito! Ora pro nobis
¡Benditos sean bengala y cohete! Ora pro nobis
¡Bendita sea la mujer-cañón! Ora pro nobis
¡Bendito sea todo matasuegras! Ora pro nobis
¡Benditos seas la rifa y la tómbola! Ora pro nobis
¡Bendito el organillo en carrusel! Ora pro nobis
¡Benditos la criada y el soldado! Ora pro nobis
Y la gaseosa de limón.

Y usted —nuestra señora de la Aleluya—, Maruja Mallo.

A la que ofrezco mis guantes blanco de quinto (Sánchez Vidal, 2004: 112).

Por esta época también hizo ilustraciones para revistas como *Parábola* (activa de 1923 a 1928), en la andaluza *Papel de Aleluyas* (1927 – 1928), *Revista de Avance*, *Mediodía* y *Alfar*. En ellas se reprodujeron cuadros suyos, estampas e ilustraciones inéditas. Respecto a los lienzos que aluden más al ambiente festivo y desconcertante de la verbena, las estampas e ilustraciones toman un tono más sobrio y evidentemente surrealista. Con todos los elementos que mencionábamos anteriormente, creó unas composiciones muy sugestivas, relacionadas con todo lo que en aquel momento estaba formando parte de su universo simbólico. Son imágenes muy en sintonía con la estética surrealista y ciertas soluciones que se venían desarrollando desde el Cubismo (Fig.4).

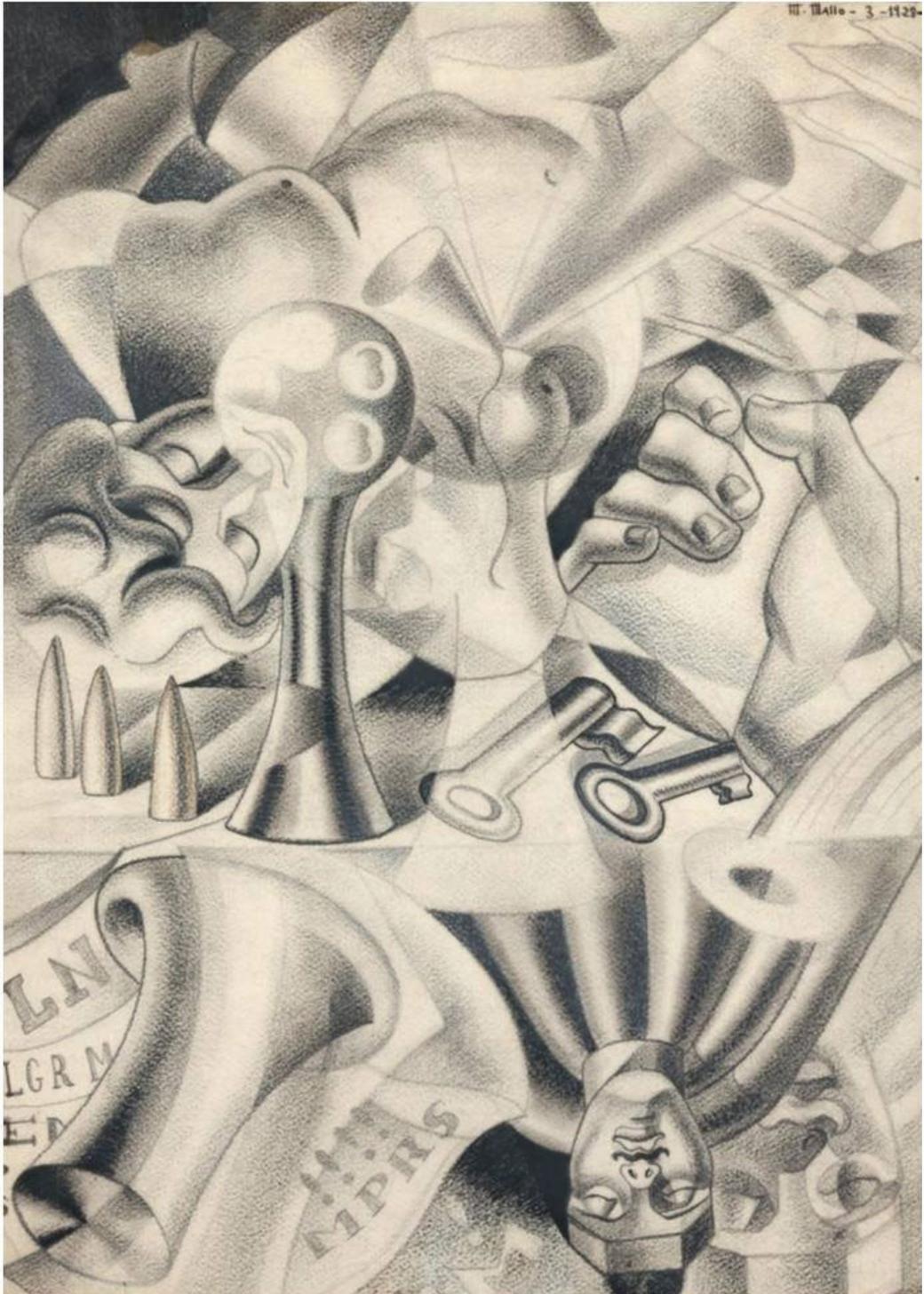


Fig.4. Estampa fechada en 03/1928 publicada en la *Revista de avance* nº30, p.71, el 15 de enero de 1929.

De las *Verbenas* a las *Cloacas*

La relación de Maruja Mallo con la literatura es bien conocida. Se ha escrito bastante, y podría decirse aún más sobre la relación pintura-poesía que se generó durante los periodos de su juventud en los que se relacionó intensamente con Alberti, Concha Méndez o Miguel Hernández. Las obras, las vivencias y las palabras en una unión total y fructífera. Dejando de lado las cuestiones amorosas, que siempre tienden a salpimentar los relatos, lo cierto es que existen en ambos casos unas correspondencias ricas y hermosas que no pasan desapercibidas.



Fig.5. Viñeta *El balón* (1931) *Revista de Occidente*, en el número de junio de 1932.

Más allá de eso, la artista se sintió atraída por la ilustración, como muchos artistas de principios del siglo XX. A partir del año 1931 realizó varias imágenes para la *Revista de Occidente*, tras el rotundo éxito de su exposición. Las revistas, sobre todo las culturales y artísticas, tuvieron un gran prestigio en los círculos intelectuales (Fig.5). Era una manera idónea de hacer circular ideas, nuevas estéticas y verse acompañados de un potente elenco de escritores, teóricos y artistas plásticos. Es menester considerar que en las provincias hubo gente muy interesada por estas novedades culturales y no todos tenían acceso a viajar a las grandes capitales para atender a estos encuentros en perso-

na; así ocurrió con artistas como Ángeles Santos, que se nutrieron a través del papel en gran medida. A modo de tertulia o exposición ambulante, muchas publicaciones de la época acogieron a algunos de los actores principales de la cultura española en sus páginas. Maruja Mallo fue una de ellas, haciendo ilustraciones para muchas revistas culturales, que aparecieron y desaparecieron, durante esos agitados años de ebullición de las vanguardias. Por ejemplo, la vallisoletana *Ddooss* (1931) o la murciana *Sudeste*. Juan de la Encina tuvo a bien señalar el gran talento que como ilustradora estaba mostrando: “Maruja Mallo podría ser —lo es ya y lo será seguramente— excelentísima ilustradora de libros raros y curiosos, de libros de imaginación” (de la Encina, 1930: 1).



Fig.6. *Farina y los fantasmas* publicado en *La Gaceta Literaria* nº66, p.5, el 15 de septiembre de 1929.

Se involucró en diversos proyectos de ilustración literaria. Hizo el trabajo gráfico para la edición de *Hércules jugando a los dados* (1928) de Ernesto Giménez Caballero. También fue partícipe de *Yo era un tonto, y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, obra en la que Alberti pondría sus poemas y Mallo sus ilustraciones (Fig.6). Esta publicación versaba sobre los protagonistas del cine mudo y se fue publicando por entregas en *La Gaceta Literaria* durante 1929. Más allá de la influencia que la artista gallega tuvo en la obra de Rafael Alberti, sus colaboraciones conjuntas fueron numerosas. Como se interesó por el diseño de vestuario y escenografía teatral, algo que también trabajó a lo largo de su carrera, hubo un proyecto junto al escritor para dos de sus obras infantiles que quedaron en un par de ilustraciones, para *La pájara pinta* y *Colorín Colorete*. ABC publicó tres poemas del escritor acompañados por una ilustración de Mallo, hoy conservada en el Museo ABC: *Chufillitas de “El niño de la Palma”, Joselito en su gloria y Seguidillas a una extranjera* (Mallo y Alberti, 1930: 13) (Fig.6). Pocos meses después el poeta gaditano publicaría de nuevo en este periódico, una vez disuelto el tándem, en compañía de Regidor, un ilustrador mucho menos vanguardista.

Durante este productivo periodo de éxito comienza *Cloacas y campanarios*, muy influida por la Escuela de Vallecas a la que se adhirió. Debemos entender esta nueva serie como parte de un mismo discurso, que enlaza con lo que la artista había presentado anteriormente. El reverso de aquellas verbenas; dos formas que coexisten, contrarias, generando una tensión; algo que venía a anunciar el conflicto que estaba por llegar: la Guerra Civil. Lo cadavérico y el cuerpo fantasmal, asociado a las tradiciones que nos atan, a lo que nos ha empobrecido. El dogma promovido por la “mafia santa” que ha secado las mentes, eliminando todo disfrute y felicidad, estaba confrontado con la espiritualidad popular pagana, vinculada con la vida y la naturaleza. Esta se había quedado estancada en el momento del ciclo natural de “muerte”, olvidando la importancia rotativa del proceso, en un movimiento circular. Esos despojos son el resultado del estatismo, de esa negación del espíritu natural y libre. A algunos les sorprendió este cambio respecto a la serie anterior, pero Mallo en una entrevista que se publicó en la revista *Estampa* dijo al respecto:

La realidad, las cosas—dice Maruja Mallo—no son siempre iguales. Y mucho menos, iguales unas a otras. Pues bien; mi pintura quiere representar la realidad; pero la realidad cambiando, dejando a un lado la preocupación estética y reaccionaria. En mis cuadros de ahora he tratado de hacer resaltar el patetismo de las formas rotas (Carabias, 1931: 43).

Aparentemente distintas, sin embargo fuertemente conectadas entre sí. Como señaló Manuel Abril en la revista *Blanco y Negro*: “Detrás del Carnaval ha venido el miércoles de cal, de polvo, fango y ceniza[...]. Quizá, después de todo, el entierro de la sardina venga a ser, en su oscuro fondo ancestral, un turbio rito a los espíritus siniestros, a los demiurgos oscuros de la creación primera” (Abril, 1930: 17-18).

Estos elementos y su significado ya los había estado trabajando también a través de la fotografía, formando parte de la composición ella misma. Cardos y plantas espinosas,

cuyo antiguo significado probablemente estuviera en conocimiento de Maruja Mallo, dado que le interesó el ocultismo y lo misterico, al igual que a Valle-Inclán (Zanetta, 2014: 56). Desde un punto de vista etnobotánico, estos espíritus vegetales tienen una relación con el hombre verdaderamente compleja, pero conviene señalar que “según el discurso cristiano, las espinas nos recuerdan nuestras limitaciones humanas, castigan el cuerpo por su naturaleza pecaminosa y reprochan nuestros deseos y transgresiones mundanas” (Carreras Tort & Pérez Varela, 2020: 21). La presencia y ausencia del hombre se evidencia a través de desperdicios, esqueletos, andrajos o huellas. Son vestigios de una civilización que ha ido a la ruina. Si atendemos a su concepción cósmica, la putrefacción y la muerte serían parte natural de un mismo proceso, pero nunca el fin último ni el estadio en el que la humanidad ha de perpetuarse. Desechar las fases de vitalidad y éxtasis conduce a esa tierra infértil para el espíritu, donde no hay futuro.

Tras varias exposiciones colectivas, en el año 1932 viajó con una beca concedida por la Junta para la Ampliación de Estudios de Madrid a París. Allí fue acogida por el núcleo surrealista con un gran éxito. Expuso en la Galería Pierre la serie en la que había estado trabajando recientemente: *Cloacas y campanarios*. André Breton adquirió uno de sus cuadros, *Espantapájaros*, y recibió varias proposiciones muy interesantes para quedarse en la capital francesa. Jean Cassou, entre otros, se pronunció de un modo muy favorable sobre su presentación en Francia: “Il est imposible que les tableaux de Maruja Mallo ne produisent sur les amateurs de singularités poétiques une forte impression”⁵ (Cassou, 1932: 495). Sin embargo, parece ser que Mallo tenía esperanza en “una España nueva” y decidió volver a Madrid, donde ganó su cátedra de dibujo.

El ciclo sigue: el oro de la espiga y el campo

A su regreso sus preocupaciones conceptuales no cambian, pero toman otros matices. Estuvo desempeñando el puesto de profesora en varios centros de arte, en Arévalo y luego en Madrid. Viajó también por los pueblos de España, acompañada muchas veces por el poeta Miguel Hernández, uniéndose a ese renovado interés por lo autóctono y lo rural. Pero no para reproducirlo y hacer alarde de un pasado achacoso y de modales toscos, si no para encontrar la esencia y revertirla a través de sus piezas con una forma nueva. Hay una gran influencia de estos viajes en su obra pictórica, y de la artista en el poeta, como bien han señalado los diferentes estudios que se han hecho a tenor de *El rayo que no cesa*⁶. Sobre los recuerdos de estas excursiones, Mallo hace unas memorias de lo más sugerentes. Como algunos le señalaron en vida, ella que no había sido muy asidua a teorizar verbalmente en su juventud, ahora tenía un lenguaje literario exuberante. De haber ejercitado más la escritura hubiéramos tenido una producción literaria

5 Es imposible que las pinturas de Maruja Mallo no produzcan en los amantes de las singularidades poéticas una fuerte impresión.

6 Análisis como los de Manuel Muñoz Ibáñez o Víctor Cantero García en torno a *El rayo que no cesa*.

realmente interesante. Ambos sentían verdadera admiración por la belleza y la verdad del pueblo llano y volcaron esas imágenes, vistas desde un prisma idílico, en sus obras:

Emprendimos el camino sorprendidos ante la magnificencia del aire cubierto mágicamente de pepitas de oro[...]. Proseguimos nuestro viaje; unos campesinos que cruzaban repletos de estallantes espigas nos informaron que estábamos próximos a Morata de Tajuña[...]. Fuimos los primeros iniciadores del autostop, sin proponerlo. Al llegar al camión, los campesinos nos entregaron un ramo de flores, pidiéndonos disculpas por el alojamiento que nos brindaban... Yo recordé la frase del Conde de Keyserling, cuando manifestó que la aristocracia de España estaba en el pueblo[...].

Yo hice una evolución hacia la vida, hacia el campo. Fue entonces cuando me brotó el trigo (la palabra pan es pánico, es el todo), el trigo por los caminos de Castilla [...]. Cuando íbamos haciendo el paseo para hallar todo el oro que producía el trigo en las eras, vimos a unos hombres avanzar con algo en los hombros, y yo dije “parecen estatuas de los pórticos de las catedrales”. Al llegar vimos que eran ristras de ajos, pero de ajos gigantescos (en Ferris, 2004: 56).

Tras un periodo marcado por sus *Cloacas* y *campanarios*, la influencia de la Escuela de Vallecas y el fin de su relación con Alberti, volvía a esta idea de lo cíclico, poniendo el foco en la dignidad de estos saberes propios de la vida rural. Aunque las ideas sobre lo putrefacto y lo vacío siguen en su pensamiento, se abre a una estética más luminosa y relacionada con ir de lo pequeño a lo inmenso del universo: los ciclos de cultivo, las estaciones, lo circular. Todo eso ya estaba en sus *Verbenas*, pero de un modo distinto. Al igual que es indivisible del propio tránsito hacia la podredumbre y la destrucción.

No es que Mallo fuera una iconoclasta. A tenor de las declaraciones que la artista hizo numerosas veces, podemos asegurar que se trató de una mujer de gran dimensión espiritual abierta a la vida, que entendía la muerte como parte de la misma. Vivir intensamente y asumir el ciclo; vida y obra están a flor de piel, abrazándose. Rechaza lo propuesto por la “mafia santa” para devolver a la espiritualidad a su estadio más primitivo y puro. Lejos de esa moralidad restrictiva del catolicismo, Mallo se refugia en ciertos preceptos ancestrales; ella, ser sensible y terrenal, no entendía por qué lo carnal-material debía dissociarse de lo místico. Todo ello estaba relacionado con creencias firmes en cuanto a lo trascendental, pero también lo imbricó con lo político (Mainer, 1993: 32). Esto quedó recogido de un modo magnífico en su serie *La Religión del Trabajo* (1936 – 1939).

Fue llamada “joven bruja de la pintura” y podríamos considerarlo cierto, en una significación muy antigua sin duda, ya que mantiene las normas judeocristianas en cuarentena. Le interesa el espíritu relacionado con lo matérico, de ahí ese uso de los elementos tradicionales del ritual, como las figuras de hojas de maíz con las que se rodeaba en sus fotos o los restos óseos de los animales (y humanos) en sus pinturas. La comunión con la naturaleza es algo que continuará presente a lo largo de toda su obra: caracolas, mariscos, algas, etc. Luego esto tomará un papel protagonista en las llamadas

Naturalezas Vivas, muy afines intencionadamente o no, a la pintura espiritual de Hilma af Klint, precursora de la abstracción pictórica.

En cuanto a su labor como ilustradora, al inicio de la Guerra Civil colaboró con diversas publicaciones afines a la República, dado su compromiso político. Los dos únicos números que la revista *Silbo*, del grupo homónimo nacido en Orihuela, contaron con sus dibujos (Fig.7)⁷. Ella y Francisco Díez se encargaron de crear las viñetas de la revista cuyo nombre provenía de *El silbo vulnerado* de Miguel Hernández (Fernández Palmeral, 2018: 41). Participó en otras, como la zaragozana *Noreste*, que hizo algunos esfuerzos por dar visibilidad a las mujeres de la vanguardia española. Este tipo de imágenes están bastante relacionadas con lo que estaba desarrollando en torno a, lo que luego sería, *La Religión del Trabajo*. Sobre todo con las fascinantes esculturas y maquetas para escenografías, hechas con materiales que provenían del propio campo, como hojas de maíz, paja, madera, papel, etc.

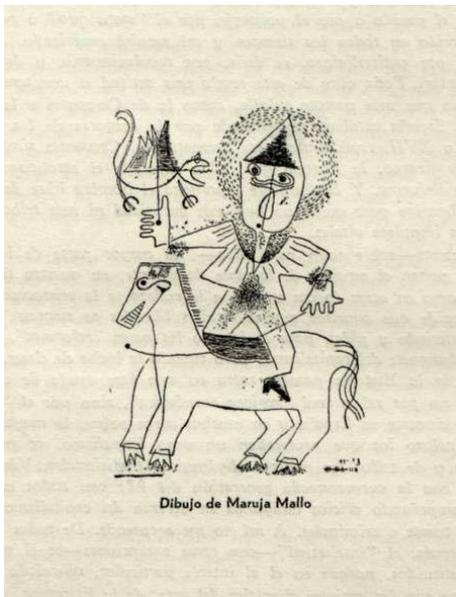


Fig.7. Dibujo publicado en el *Almanaque literario*, p.46, el 1 de enero de 1935.

También trabajó ilustración infantil, diseñando una adaptación de un cuento de Giambattista Basile, que formaba parte del *Pentamerón*. Fueron cinco tomos, cuidadosamente impresos en tres tintas, para la editorial Ediciones del Árbol en 1935. En dichas ediciones trabajaron los ilustradores José Moreno Villa, Isaías Cabezón y ella (Puente, 2016: 21). Su encargo fue *Las siete cortezas de tocino*, que publicó bajo el seudónimo Mary Mall (Fig.8). Estamos ante una verdadera *rara avis* dentro de su producción. Adoptó un estilo muy distinto al que había usado hasta entonces aunque con ciertas semejanzas en soluciones expresivas, presentes en los últimos dibujos que mencionábamos o en su

⁷ Los dos números corresponden a mayo y junio de 1936. Incluyeron unas ilustraciones que ya se habían publicado con anterioridad en *Almanaque literario* un año antes.

ilustración para *Chufillas del “niño de la palma”*. Sin embargo estas similitudes no son evidentes a simple vista. Además era la primera vez que utilizaba un alias. Podemos aventurarnos a decir que quisiera diferenciar el tipo de dibujos que estaba haciendo para unas publicaciones y otras. Mary Mall, anglicanización María Mallo, tal vez fuera una estrategia para hacer una incursión más rotunda en este tipo obras dirigidas a niños. No olvidemos que dentro de la ilustración, la edición de literatura juvenil era bastante fructífera y abierta a más experimentaciones. Lamentablemente, este fue un hecho excepcional. Similar a esto, podríamos señalar la pequeña colección de *Christmas* que diseñó tiempo después.



Fig. 8. Ilustración para *Las siete cortezas de tocino* de Giambattista Basile (1935). Facsímil editado por Editorial Renacimiento (1989).

Bien entrada la Guerra Civil colaboró ilustrando revistas como *El Mono Azul*, publicada bajo el bando republicano y auspiciada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (Valcárcel, 2009: 558). Hubo proyectos frustrados por la complicada situación bélica que ya se estaba viviendo, como las ilustraciones para *Los trabajos y los días* de Hesíodo, que no se llegó a editar (Gándara, 1978: 28). La idea era diseñar doce ilustraciones sobre los meses del año. Así mismo estaba involucrada como docente en las Misiones Pedagógicas pero, como ya sabemos, el avance de la guerra hizo

que estas actividades cesaran. La situación propició que buscara un modo rápido de viajar a Argentina, donde se exilió saliendo por Portugal gracias a la ayuda de su amiga Gabriela Mistral a principios del año 1937 (Fernández Martínez, 2020: 186). En el exilio siguió granjeándose muchos éxitos e interesantes proyectos como pintora, diseñadora e ilustradora.

Mallo y el surrealismo: algunas conclusiones

Hay algo sofisticado en la perversidad del sistema, que asienta cuestiones completamente parciales como verdades absolutas al punto de que quienes las padecen las asumen como leyes naturales. En aquella entrevista a la que hacía referencia en el inicio, Maruja Mallo comentaba:

Pierre había lanzado a Miró, después fue a mí a quien me lanzó[...]. En ese momento creo que había 40.000 pintores en París. 40.000 que ya no existen, ¿no? Porque como en todas las épocas viene después el tiempo que lo va quemando todo y que va haciendo la síntesis de los valores fundamentales (Mallo, 1980: 12:01).

El dicho popular de que “el tiempo pone a cada uno en su sitio” precisa, sin duda, una matización. Somos las personas, en este caso las que configuramos los relatos históricos, quienes ponemos el acento aquí o allí. ¿Por qué si no la artista gallega ha vuelto a nosotros tras ser largo tiempo ignorada? Son los prejuicios, las tendencias y los diferentes intereses quienes colocan a unos y otros en primer plano o los destierran. La historia del arte tradicional ha sido verdaderamente injusta con las mujeres; de eso hay mucho y muy buen material escrito⁸. Baena Moyano recogió el diagnóstico que Yolanda Aguilar y Fernando Huici hicieron sobre la ausencia de la artista gallega en el discurso hegemónico: “su imagen personal era tan potente que casi perjudicó a su pintura. Ella es su mejor creación’ o que ‘esa fachada escenográfica ha servido tan a menudo para eclipsar [...] el valor real de su obra” (Baena Moyano, 2019: 204). Podemos permitirnos la duda de que los motivos sean esos, teniendo en cuenta a otros grandes nombres del surrealismo y sus conocidas excentricidades. El problema está en que la disciplina histórico-artística no se ha interesado por esta ni ninguna artista, o no se las ha trabajado con suficiente seriedad, hasta hace poco.

En principio, no podemos decir que la modernidad, y el surrealismo, dieran la bienvenida a las mujeres como miembros de pleno derecho. En muchos casos su presencia se percibió como un signo de cambio y progreso, pero contrasta con el hecho de que en la jerarquía, los puestos principales están copados por nombres masculinos. Como bien señaló Estrella de Diego en *Fuera de Orden*, André Breton también es “olvidadizo” en cuanto a las artistas en su manifiesto surrealista y ocurre igualmente con diversos retratos del grupo (VV.AA.: 1999: 14). ¿Hubo mujeres que trabajan en esos círculos? Hay

⁸ Los estudios de Patricia Mayayo, Estrella de Diego o Concha Lomba, entre muchos otros.

suficientes pruebas de que sí, pero parece que las artistas siempre están en una posición subsidiaria y la historia poco ha hecho, hasta un tiempo reciente, por reparar ese daño. El mejor ejemplo lo tenemos con Mallo, que se vio sorprendida al comprobar que sus compañeros parecían haberla omitido de la historia.

Sobre la relación que la artista tuvo con el surrealismo y su adhesión a la corriente, se han señalado algunas dudas al respecto. Baena tuvo a bien recoger las posturas de Estrella de Diego, que aseguraba que “no es una pintora surrealista, sino que simplemente muestra algunos rasgos de este movimiento en determinadas obras” y de Manuel Fernández Luccioni que opinaba que “Maruja es esa especie de *rara avis* que puede participar de varias sensibilidades sin perder su propia voz” (Baena Moyano, 2019: 231). Lo cierto es que muchos, la mayoría de los artistas del surrealismo, pasaron por diversas fases de experimentación para encontrar el acomodo preciso a sus necesidades expresivas. Es difícil acotar el surrealismo a una técnica o a un proceder muy concreto, pues los tipos de obras y sus características son de lo más diversas.

Su carácter cómico y dicharachero, nos mostró una personalidad magnética y atrevida, acorde con la actitud que se esperaba de esa generación vanguardista. Antes eclipsada por el relato histórico imperante, se ha ido redescubriendo poco a poco a través de nuevos estudios, que siempre nos brindan matices nuevos para pensar en una obra que no deja de enriquecerse a medida que se añaden capas de conocimiento en ella. El peculiar funcionamiento de su mente está presente en todo lo que hizo, en el uso de un vocabulario propio (con palabras como “tumbofilia”) y su expresión artística y personal. Todo ello estaba muy en consonancia con la unión entre el arte y la vida que propugnaban algunas corrientes de vanguardia, como el surrealismo. Es por ello que su personalidad, lejos de ser un hándicap como se ha señalado en alguna ocasión, es un valor añadido y un signo más de afinidad a la corriente.

Por parte de Mallo, hubo un especial interés por la corriente, y así nos lo aseguran algunas de sus cartas, como la postal en la que le pide a Gregorio Prieto revistas surrealistas de París en el año 1927⁹. A esto, debemos sumar la utilización de elementos surrealistas recurrentes en su obra: máscaras, maniqués, las referencias a lo carnavalesco y el cine, etc. Con ellos logra mezclar lo sacro y lo profano, subvirtiendo el orden establecido y diluyendo la división entre las distintas clases sociales. En el carnaval todos se igualan y forman parte de un ritual de purificación colectivo. Para ello también se sirve de cierta comicidad, algo muy vinculado al surrealismo y un vehículo válido para abordar el absurdo.

Su obra está llena de profundidad, humor y fantasía, alineándose por completo con los intereses surrealistas y a los experimentos que las vanguardias estaban operando en torno a la geometría. La realidad se presenta como un escenario donde es posible dejarse sorprender, a través de lo maravilloso y extraño. Así somos conducidos a lo insólito, donde la realidad y lo imposible son la cara de una misma moneda. Así se articulan tam-

9 Conservada en el archivo del Museo Gregorio Prieto.

bién muchos de los relatos de la cultura popular, que tanto interesan a la artista. ¿Hay surrealismo en la obra de Maruja Mallo? Podemos decir que sí.

Las tres series que hemos abordado a modo de etapas previas a las Guerra Civil, forman parte de un todo. En estas pinturas e ilustraciones están presentes los ejes vertebrales de su obra; la expresión de su forma de entender el mundo, el universo y la espiritualidad humana. Son diferentes estadios de una misma cosa, la vida, y aprendizaje continuo sobre lo material y lo trascendental en armonía, animado por la imaginación. Una obra que siguió enriqueciendo con nuevas experiencias en el exilio, espacios y elementos distintos, añadiendo nuevos sentidos a aquella raíz primigenia.

Bibliografía

- Abril, M. (28 /12/1930). Rumbos, exposiciones y artistas. *Blanco y Negro*, 16-20.
- Baena Moyano, V. (2019). Maruja Mallo (1902-1995) a través de sus Verbenas (1927-1928). *Revista Anahgramas*, VI, 193-237.
- Carabias, J. (14 /11/1931). La pintora Maruja Mallo marcha a París. *Estampa*, 43.
- Carreras Tort, J. y Pérez Varela, H. (2020). Las Plantas y el Cerco. *Esterrí d'Àneu: Occulta*
- Cassou, J. (28/05/1932). Chronique artistique. La vie en danger. Peintres italiens et espagnols. *La revue hebdomadaire*, 491-495.
- de la Encina, J. (01/06/1928). La pintora Maruja Mallo. *La Voz*, 1.
- de la Encina, J. (13/09/1930). De Arte: Vanguardia de verano. *La Voz*, 1.
- Fernández Martínez, D. (2020). Maruja Mallo entre España y Argentina. Trigo y espigas en el equipaje. *Diablotexto Digital*, 8, 177-202.
- García de Valdeavellano, L. (1/10/1927). Crónicas de Arte: La joven pintura española. *La Época*, 5.
- García de Valdeavellano, L. (1/9/1927). Maruja Mallo en su carrousel. *La Gaceta Literaria*, 5.
- García de Valdeavellano, L. (02/06/1928). Exposición de Maruja Mallo. *La Época*, 1.
- Mallo, M. (14/04/1980). A fondo: Maruja Mallo. (J. Soler Serrano, Entrevistador).
- Mallo, M. y Alberti, R. (09/11/1930). Chufillitas del “niño de la palma”. *ABC*, 13.
- Mallo, M. y de la Gándara, C. (1978). *M. Mallo*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Publicaciones.
- Palmer, M. y Pérez Segura, J. (2007). *La quiebra de lo moderno: Margaret Palmer y el arte español durante la Guerra Civil*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- Puente, A. (2016). Ilustración para niños en la España de los años 10, 20 y 30. *Peonza*(117), 13-22.
- Quiroga Plá, J. M. (1928). Un pintor de nuestro tiempo. *Mediodía* (XII), 14-16.

- Sagarra Gamazo, A. y Sagarra Gamazo, A. (2018). *Liberales, cultivadas y activas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Sánchez Vidal, A. (2004). Imágenes para un poeta. *Presente y futuro de Miguel Hernández: actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela-Madrid, (26-30 de octubre de 2003)*, 107-120.
- Valcárcel, C. (2009). La imagen gráfica en “El Mono Azul” y “El Buque Rojo”. *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, 551-562.
- VV.AA. (1999). *Fuera de Orden: mujeres de la Vanguardia española*. Madrid: Mapfre.
- Zanetta, M. A. (2014). *La subversión enmascarada: análisis de la obra de Maruja Mallo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

La gnosis feminista de Leonora Carrington

Leonora Carrington's Feminist Gnosis

MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA  0000-0003-0533-0140

l52mobam@uco.es

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba.

Recibido: 26 de febrero de 2024 · Aceptado: 11 de mayo de 2024

Resumen

Este trabajo parte de examinar la genealogía matrilineal de restitución de la Sabiduría a través de la figura gnóstica de *Sophia* y su alter ego, María Magdalena. El artículo establece un diálogo entre este modelo gnoseológico femenino y la artista surrealista Leonora Carrington, en cuya obra se rastrean significativas huellas de gnosticismo rebelde y feminista, entre otras fuentes como la alquimia y la brujería. El artículo aspira a dibujar un paralelismo entre Leonora y María Magdalena en calidad de interlocutora en la que la artista encontró un inspirador reflejo.

Palabras clave: Leonora Carrington; surrealismo; gnosis; mujeres; María Magdalena.

Abstract

The present paper begins by exploring the matrilineal genealogy that restitutes Wisdom through the Gnostic figure named *Sophia* and its alter ego, Mary Magdalene. This article consists of establishing a dialogue between this feminine gnoseological model and the Surrealist artist Leonora Carrington, in whose creative work can be found significant traces of rebellious and feminist Gnosticism, among other sources such as alchemy and witchcraft. This paper is aimed at establishing a parallelism between Leonora and Mary Magdalene as a speaker partner and inspiring example.

Keywords: Leonora Carrington; Surrealism; gnosis; women; Mary Magdalene.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Molina Barea, M. C. (2024). La gnosis feminista de Leonora Carrington. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 81-100.

Introducción: el conflicto de las creencias gnósticas

La arcana espiritualidad gnóstica, nacida al amparo del primer cristianismo y las sectas judaizantes, compone un hermético conjunto de míticas creencias anclado en la base de un desgarramiento interno que sufre el ser humano al verse aprisionado en un mundo perecedero del cual se percibe ajeno. El gnóstico se siente como quien procede de otro mundo y se sabe extranjero en este que habita, ya que su objetivo es el reencuentro con Dios, del que se ha desgajado. Partiendo de esta premisa, los sujetos gnósticos son “conocedores” que desean alcanzar la verdad y acceder a la divinidad. El gnosticismo teje un imaginario pseudoreligioso en el que la figura de Dios, visto como Padre o Uno cuasi plotiniano, cede protagonismo a otra figura más dinámica y compleja, que es la Madre o deidad femenina, conocida como “Espíritu” o “Silencio”. Este principio divino se define como la compañera del Padre, que junto a él concibe al Hijo. “Esta suerte de trinidad emana o genera otras entidades divinas: su deseo de comunicarse engendra por emanación una serie de ‘eones’ que forman una proyección más completa aún de la divinidad hacia fuera” (Piñero, 2007: 96). El resultado, aun siendo un producto divino, se conceptualiza como una escala degenerativa en el grado de perfección conforme se aleja de la deidad. Los eones van por parejas, puesto que la idea de perfección en el gnosticismo presupone la reunión de opuestos. El gnóstico considera además que todo lo que existe en el universo tiene su contrapartida en el ámbito superior de la divinidad, cual reflejo del macrocosmos en el mundo mortal. Esta proyección de la divinidad hacia fuera de sí se llama “Pleroma”, plenitud o conjunto total de la divinidad.

En un momento dado, uno de estos entes divinos del Pleroma, equiparado a la Madre-Silencio que los gnósticos denominan “Sofía” (*Sophia*), “Sabiduría” o “Logos”, comete un “error”: quiere adquirir el conocimiento pleno y, además, sin contar con su consorte divino, rompiendo la ley perfecta de la pareja que compone la unidad. En su deseo de saber, Sofía actúa independientemente y engendra por ella misma, sin necesidad de pareja, lo que habrá de ser la materia, o sea, el universo y el ser humano, con los cuales aparece el origen del mal. Así pues, la pasión de Sofía por la sabiduría, por conocer aquello que ama, es decir, la totalidad divina objeto de su deseo, le lleva a incurrir en una falta grave, produciéndose la ironía de que una entidad celestial cometa pecado y ese acto le excluye del Pleroma (Piñero y Del Cerro, 2004: 24). Semejante circunstancia requiere la intervención de un eón Salvador enviado por el Padre para que rescate a Sabiduría y esta pueda volver a fusionarse en el interior del Pleroma. Se inicia así un proceso de salvación, coextensivo al ser humano, que como su Madre, resulta un ser caído que demanda redención. Específicamente, aquello que Sofía alumbró en solitario fue un ser divino menor e imperfecto, conocido como “Demiurgo”. Torpe y deficiente, el Demiurgo creó al ser humano, pero sin hálito vital. Apiadada por esta naciente imagen de Dios, Sofía convenció al Demiurgo para que le insuflara el soplo divino, que este poseía gracias a su Madre. Desprovisto entonces de esa posesión, el Demiurgo envidiará

al ser humano e intentará impedir que logre la unión salvífica con Dios. Para ello creará a Eva, con la que inscribe el encadenamiento a lo terreno, a las sensaciones y a la procreación.

Puede deducirse de este relato un claro intento de desprestigiar a Sabiduría como la causa de introducción del pecado por su deseo de conocer, al igual que Eva engatusa al hombre para comer el fruto del árbol del conocimiento y desencadena la caída de la Humanidad. Con la misión de rescatar al ser humano y retornar su alma a la unión con el Pleroma, el Padre emite el eón Salvador, materializado en la pareja “Espíritu Santo-Cristo”, que restituye el desgarró que había provocado Sabiduría. El relato de las creencias gnósticas alberga, sin embargo, el potencial de una interpretación diferente, que reivindica la pasión por el saber de la figura divina femenina. La vasta literatura gnóstica es rica en ejemplos que arrojan una mirada distinta al mito y añaden matices reveladores que inducen a una valoración empoderada de la Sabiduría. Así surge la visión de Sofía como madre de una Hija y no solo del Demiurgo, del cual finalmente reniega decepcionada por su conducta dominante y su autoproclamación como único Dios:

En estos textos gnósticos el creador es castigado a menudo por su arrogancia: casi siempre por un poder femenino superior. Según la *Hipóstasis de los arcontes*, descubierta en Nag Hammadi, tanto la madre como su hija pusieron reparos cuando él se volvió arrogante, diciendo: “Soy yo quien es Dios y no hay ningún otro parte de mí”...Y una voz surgió de encima del reino del poder absoluto, diciendo: “Estás equivocado, Samael” (que significa “dios de los ciegos”). [...] El maestro gnóstico Justino describe el escándalo, el terror y la angustia del [Demiurgo] “cuando descubrió que él no era el Dios del universo. Poco a poco su escándalo dio paso a la maravilla y finalmente llegó a recibir de buen grado lo que la Sabiduría le había enseñado (Pagels, 1996: 102-103).

Asimismo, en la *Hipóstasis de los arcontes* se describe a Eva como el principio espiritual que redime a Adán de su condición material. Este giro sustituye la connotación pecadora de la simbiosis Sofía-Eva por una acepción distinta que cumple un rol redentor. El gnosticismo alberga esta doble aproximación a la significación de la Sabiduría. Sus fuentes se rastrean en el siglo I a. C., cuando el arquetipo femenino de raíces mesopotámicas y babilónicas, la primitiva Madre creadora, sexualmente poderosa y de rasgos andróginos, se traslada al imaginario heroico-salvífico del judaísmo tribal. Las escrituras hebreas la designan “Chokmah” (“sabiduría”), que pronto sería conocida por su nombre griego, Sofía. Tradicionalmente, los intérpretes bíblicos meditaron acerca de la exégesis del dicho que aparece en el Libro de los Proverbios, “Dios hizo el mundo con Sabiduría”, y pensaron que tal Sabiduría fuese el poder femenino que concibió la creación de Dios. Se la caracteriza como primogénita de Dios, compañera de la obra de Dios, y la que se deleita con él en su creación. Es la protagonista del Libro de Salomón, donde se la identifica como participante del poder del creador (“hacedora de todas las cosas”) y como madre de los dones de sabiduría y profecía, que con su prédica ilumina santas generaciones de profetas y amigos de Dios. Esta Sabiduría es la amada del rey Sa-

lomón, modelo de hombre sabio, que la buscó para hacerla su esposa (Hoeller, 2005: 91). Esta mujer sabia se materializa en las creencias gnósticas en María Magdalena, que se torna aglutinante de los valores contradictorios y emancipadores de este movimiento prontamente tildado de sectario.

En este contexto, el objetivo de este trabajo consiste en examinar la genealogía matrilineal de restitución de la Sabiduría como producción, preservación y transmisión de conocimiento no punitivo, sino como vía de liberación de las mujeres. Este propósito se llevará a cabo a través de la figura metafórica de *Sophia* y su alter ego en María de Magdala, que los gnósticos tienen por figura fundacional. Pero sobre todo este artículo entabla un diálogo de vasos comunicantes entre el referido modelo gnoseológico femenino y la artista surrealista Leonora Carrington, en cuya obra se aprecian huellas de gnosticismo rebelde y feminista, entre otras fuentes como la alquimia y la brujería. Será necesario evidenciar los vínculos y préstamos que se generan entre estas materias en la obra de Carrington y profundizar en el modo en que ella articula estos intereses e influencias en sus creaciones. Con este fin, se prestará especial atención a motivos teóricos y formales que pueblan el universo de Leonora, poniéndolos en contacto con la tradición heterodoxa del mundo gnóstico. Finalmente, este trabajo aspira a dibujar un paralelismo entre Leonora Carrington y María Magdalena, en calidad de interlocutora en la que la artista encontró un inspirador reflejo.

Encarnar la “Sophia”

El mito de Sofía procede de la tradición del poeta gnóstico Valentín y sus discípulos, tal como aparece recogida en la *Pistis Sophia*, texto del que se descubrió una versión en 1945 entre los manuscritos hallados en la localidad egipcia de Nag Hammadi. El relato gnóstico de Sabiduría figura en otras obras que integran el conjunto de Nag Hammadi, como el *Libro Secreto de Juan* o el ya citado *Hipóstasis de los arcontes*. El compendio de documentos designado habitualmente como “biblioteca de Nag Hammadi” recopila las fuentes principales del cristianismo gnóstico. La gnosis que afectase al judaísmo y antes al paganismo esotérico alcanza a los cristianos entre los siglos II y III d. C. El resultado de este encuentro se sistematiza bajo el nombre de “gnosticismo”, cuyas novedosas concepciones teológicas impactaron al grupo cristiano mayoritario, que en esa época pugnaba por dotarse de un dogma y una liturgia comunes, todavía no estipulados por ningún credo conciliar.

El *Evangelio de María* no se cuenta entre los escritos de Nag Hammadi, si bien se suele asociar por compartir tono y argumento, de clara impronta gnóstica. Vio la luz a finales del siglo XIX en un mercado de El Cairo, en un ejemplar copto que incluía el *Apócrifo de Juan*, los *Hechos de Pedro* y la *Pistis Sophia*. Procedía seguramente de una sepultura en las cercanías de Akhim. Al hallazgo se sumaron dos fragmentos en griego descubiertos en el siglo XX. El *Evangelio de María* fue escrito a comienzos del siglo II, en pleno debate de creencias doctrinales. Narra los sucesos posteriores a la resurrección de Jesús, cuando

los apóstoles permanecían encerrados y ocultos. En la tribulación, lastrados por el temor e incertidumbre, María Magdalena, protagonista del texto, tomó la palabra para infundir ánimo a la comunidad: “Entonces María de Magdala se puso de pie. Saludó a los allí presentes, y hablando a sus hermanos y hermanas dijo: No os aflijáis ni os lamentéis, ni alberguéis dudas en vuestros corazones. Pues su gracia descenderá hasta vosotros y os protegerá. Alabemos su grandeza, pues él nos ha preparado y nos ha hecho verdaderos Seres Humanos” (King, 2005: 31). En la noche de la ignorancia, María es luz que alumbra, guía e inspira. Los discípulos le piden que les cuente la enseñanza que Jesús le transmitió solo a ella. “María contestó: Os contaré las cosas que vosotros desconocéis”. Con la autoridad de quien conoce las verdades divinas, les relató el diálogo que había mantenido con el Resucitado, cuyo contenido encaja con creencias gnósticas acerca de la mente, el alma y la visión de Dios.

Tras su alocución, la extrañeza de los discípulos estalla en polémica. Andrés se dirige al resto: “Decid lo que os plazca de las cosas que ella nos ha contado, mas yo no creo que el Salvador las dijera, porque en verdad tales enseñanzas son muy extrañas”. Pedro se suma y verbaliza el problema latente: “¿Es que él habló a solas con una mujer sin que nosotros lo supiéramos?, ¿es acaso posible que la haya preferido a ella antes que a nosotros?”. La verdad divina, aquella que solo conoce María -así erigida en modelo de sujeto gnóstico-, se recibe como fantasiosa y críptica, pero sobre todo, es desacreditada por ser una mujer quien la ha recibido. La voz de autoridad eclesial se afianza en la figura de Pedro. “Entonces María, entre sollozos, le dijo: Hermano Pedro, ¿qué te imaginas? ¿Acaso supones que me he inventado esas enseñanzas en mi corazón, o que digo mentiras del Salvador?” Mateo se pronuncia dirigiéndose al primero: “Pedro, siempre has sido un hombre irascible. Ahora intrigas contra esta mujer, como si fueras su adversario. Mas si el Salvador la hizo digna, ¿quién eres tú para rechazarla? Es un hecho que no puede dudarse que el Salvador la conocía profundamente. Por eso la amó más que a nosotros. Lo que debería es darnos vergüenza” (King, 2005: 33-34). La tradición gnóstica hace de María la iluminada querida por el Señor, poseedora y receptáculo de su saber, la continuadora legítima de la predicación de la verdad divina. Se la ensalza por encima de los apóstoles, que permanecen en un entendimiento obtuso. Así se extrae del *Evangelio gnóstico de Tomás*: “Dijo María a Jesús: ¿A quién se parecen tus discípulos? Él dijo: Son semejantes a unos niños pequeños, instalados en un campo que no es suyo” (Piñero, Torrents, y García, 2004: 83).

Es relevante que la interacción entre María Magdalena y Jesús resucitado sea en forma de diálogo, una característica que está presente en casi todos los textos gnósticos. Hablan entre ellos y se entienden mutuamente en una secuencia de intercambios que fundamenta las claves de un vínculo de saber. En estas conversaciones es María la que formula las preguntas, la que interroga al ser divino por su deseo de saber y le plantea una cuestión tras otra, ya que entiende y es capaz de seguir lo que su interlocutor le va

respondiendo¹. Jesús bendice a María y se admira de la comprensión innata que tiene de los misterios de Dios². Es por eso que la anima a hablar: “Mariam, Mariam, la bienaventurada a la que voy a completar revelándole todos los misterios de las cosas de lo Alto. Habla con audacia, porque tú eres aquella cuyo corazón se esfuerza, más que todos tus hermanos, hacia el Reino de los cielos”. María manifiesta así reminiscencias de la Chokmah: “Ella glorificaba su nobleza conversando con Dios, y el Señor de todas las cosas la amaba”. Este afán de saber de *Sophia* lo expresa la Magdalena en el texto gnóstico *Diálogo del Salvador*: “Dijo Mariamme: Deseo entender todas las cosas al (modo) como son” (Piñero, Torrents, y García, 2004: 183).

Esta voluntad sapiencial acarrea rivalidades con los apóstoles. La pasión por la sabiduría que presenta María molesta a Pedro, quien se queja a Jesús de que sea ella la que pregunte y tome la palabra en la asamblea³. Así se recoge en la *Pistis Sophia*: “Sucedió una vez que el Primer Misterio (Jesús) terminó de decir estas palabras a sus discípulos, María Magdalena se adelantó y dijo: Señor mío, mi intelecto comprende sin cesar, de manera que debería adelantarme y ofrecer la interpretación [...], pero temo a Pedro porque me amenaza y odia a nuestra raza (es decir, a las mujeres)” (Citado en Piñero, 2012). Lo antedicho revela la espinosa problemática sobre la autoridad de las mujeres en la Iglesia primitiva y su derecho a predicar, a ser reconocidas como maestras. Coincidiendo con este momento de búsqueda de autoidentidad, cuando la comunidad cristiana empieza a articularse como estructura jerárquica y masculinizada, la voz de la mujer sapiente comporta un discurso incómodo. “[María Magdalena] Habló y pronunció estas palabras como mujer que ha comprendido completamente” (Piñero, Torrents, y García, 2004: 182). Ella es interlocutora del Señor, la que interpreta su mensaje, la primera en comprender la naturaleza del Resucitado. Ella encarna el paradigma gnóstico de la *Pistis Sophia* (Haskins, 1996: 58). María abre una vía alternativa fundante para la comunidad de seguidores de Jesús⁴.

- 1 “En el tratado gnóstico titulado *Pistis Sophia*, en el que el autor cuenta cómo Jesús se pasa doce años tras su resurrección adocinando a sus discípulos, se formulan al Revelador 46 preguntas, de las cuales 39 están planteadas por la Magdalena. Esta proporción da idea de que María está al mismo nivel de sabiduría gnóstica, o superior, que los otros apóstoles” (Piñero, 2007: 141).
- 2 “María es objeto de continua y entusiasta alabanza por parte de Jesús en razón de su comprensión espiritual. Es ‘bendita por encima de todas las mujeres de la tierra, porque (ella) vendrá a ser el pleroma de todos los pleromas y la plenitud de toda plenitud’, ‘bendita entre todas las generaciones’. El Salvador se maravilla ante sus respuestas -en un modo en que no lo hace con ninguna otra persona- ‘porque ella había pasado a ser por completo Espíritu puro’. Jesús le dice en I, 17: ‘Tú eres esa cuyo corazón está más encaminado al reino de los cielos que lo está el de tus hermanos’.” (Schaberg, 2008: 249).
- 3 “Otra discusión entre Pedro y María tiene lugar en *Pistis Sophia*. Pedro se queja de que María domina la conversación con Jesús y posterga la prioridad legítima de Pedro y sus hermanos apóstoles. Insta a Jesús a que la haga callar y en el acto Jesús le reprende. Más tarde, sin embargo, María reconoce ante Jesús que apenas se atreve a hablar libremente con él porque, dice textualmente, ‘Pedro me hace titubear; tengo miedo de él, porque odia al género femenino’. Jesús contesta que quienquiera que esté inspirado por Espíritu está ordenado divinamente para hablar, ya sea hombre o mujer” (Pagels, 1996: 111).
- 4 “Lo más frecuente es que se considere a Pedro y a María como representantes de una forma ortodoxa y una forma gnóstica del cristianismo, respectivamente. Esta posición da por supuesto que el *Evangelio de María* es gnóstico, y como María es la garantía apostólica de esa enseñanza, se convierte en representante del gnosticismo. [...] Todo este conocimiento hace casi imposible no leer el conflicto entre María y Pedro como un conflicto entre una forma herética y una forma ortodoxa de cristianismo” (King, 2005: 253).

El *Evangelio de María* autoriza la enseñanza de la Magdalena y su liderazgo comparable al de Jesús tras su marcha de este mundo. Así, se equiparan las figuras Jesús-Sofía en su labor profética y misión salvífica: “La obra mesiánica de Jesús y la de la Divina Sofía se ven como idénticas. [...] Quien habla ya no es Sofía, sino Jesús” (Schüssler Fiorenza, 2000: 212). Por eso, en los evangelios gnósticos se especifica que Jesús besaba a María Magdalena en la boca, signo de ser la destinataria que custodia una revelación especial (Schaberg, 2008: 221). “Así, ella recibe *gnosis* de él y se la infunde a los otros discípulos” (Haskins, 1996: 70). Es, pues, *animada* por Jesús en calidad de profeta. María es ungida para continuar la labor espiritual e indicar el camino a la salvación, para coadyuvar, en suma, a la transformación del individuo en el ser humano pleno. Esta interpretación reformula la imagen de la Magdalena como prostituta arrepentida en línea de la paradójica dualidad de la feminidad gnóstica, recogida en el poema “Truena, mente perfecta”. Este texto contiene una revelación pronunciada por un poder femenino: “Yo soy la primera y la última. Soy la honrada y la escarnecida. Soy la puta y la santa. Soy la esposa y la virgen. Soy (la madre) y la hija... Soy aquella cuya boda es grande y no he tomado esposo... Soy conocimiento e ignorancia... Soy desvergonzada; estoy avergonzada. Soy fuerza y soy temor... Soy necia y soy sabia... Yo no tengo Dios y soy una cuyo Dios es grande” (Pagels, 1996: 99-100).

Esta pasión gnóstica es comparable a la que exhibe la artista surrealista Leonora Carrington en su novela autobiográfica *Memorias de Abajo* (1943), si bien va a recurrir al deseo de saber a lo largo de su trayectoria para reivindicar el conocimiento restaurador de las mujeres. En esta empresa no es casual que María Magdalena sea un referente fundamental en la creación pictórica y literaria de Carrington, especialmente en la novela *La trompetilla acústica* (1974). Volviendo a *Memorias de Abajo*, el libro fue el resultado de un periodo de reclusión en un manicomio de Santander donde la artista fue internada a causa de la crisis en la que se sumió tras la detención y traslado de su pareja Max Ernst a un campo de concentración. Durante su dolorosa temporada en el psiquiátrico, la arquitectura del complejo sirvió a Leonora de instrumento metafórico. El pabellón situado bajo el que ella se encontraba, referido con el nombre de “Abajo”, representaba el lugar donde iban los enfermos que se curaban. Era un enclave de paz, un paraíso, el sumun de la plenitud. Por eso la artista lo visualiza como la culminación del saber y la fusión con la totalidad. Lo llama la Nueva Jerusalén, el lugar de la Verdad Total. Su deseo de llegar al reino de Abajo prefigura su espera antes de alcanzar la gnosis. “No me había llegado el momento de comprender” (2017b: 19). Creía que su sufrimiento, encadenada a la cama, desnuda y desatendida, sometida a inyecciones de Cardiazol, era requisito para obtener la iluminación sapiencial:

“Creía que estaba siendo sometida a torturas purificadoras, a fin de poder alcanzar el Saber absoluto, momento a partir del cual podría vivir en Abajo. Ese pabellón era para mí la Tierra, el Mundo Real, el Paraíso, el Edén, Jerusalén. [...] Más tarde, alcanzada la plena lucidez, iría Abajo en calidad de tercera persona de la Trinidad. Creía que, por acción del sol, era andróni-

na, la Luna, el Espíritu Santo, una gitana, una acróbata, Leonora Carrington, y mujer. [...] Era yo quien revelaba religiones y llevaba sobre los hombros la libertad y los pecados de la tierra transformados en Saber, la unión del Hombre y la Mujer con Dios y el Cosmos, todos iguales entre sí” (2017b: 58-59).

Llegada por fin a Abajo, Leonora es la que comprende, la que ha alcanzado la revelación de la verdad. La novedad que introduce la artista es que este proceso no logra su objetivo ascendiendo, sino bajando. Encuentra lo divino al descender. Carrington se describe prácticamente como la pareja del eón Salvador del Pleroma, incidiendo en la igualdad de Sofía y Jesús: “Yo sabía que Cristo había muerto y había desaparecido, y que yo tenía que ocupar Su sitio; porque la Trinidad, sin una mujer y un conocimiento microscópico, se había secado y estaba incompleta. [...] Yo era Cristo sobre la tierra en la persona del Espíritu Santo” (2017b: 59). Como la Magdalena iluminada por la gracia divina del conocimiento y así legitimada para hablar como profetisa, Leonora habría recibido un Paráclito especial. Con estas palabras verbaliza Carrington lo que se podría considerar su experiencia de autoconciencia en la gnosis: “Corrí a la estantería de libros y encontré una Biblia que abrí al azar. Tropecé con el pasaje en que el Espíritu Santo desciende sobre los apóstoles y les infunde el poder de hablar todas las lenguas. Yo era el Espíritu Santo y creía que estaba en el limbo, o sea, en mi habitación, donde la Luna y el Sol se juntaban al amanecer y al crepúsculo” (2017b: 72). Leonora adopta este rol mediador reconocible como rasgo de la Madre gnóstica que vela por el ser humano, y se reafirma en la presencia necesaria de un elemento femenino dentro de la divinidad, so pena de desastre y caos. La artista cualifica dicho elemento como un conocimiento microscópico, lo que hace referencia al saber de las cosas “de abajo”, que en la creencia gnóstica tiene su paralelismo en el mundo celestial del macrocosmos. Carrington intenta paliar la falta de gnosis en la que se halla sumido el sujeto y así, en sus palabras, llevar a cabo “la Obra” que le ha sido encomendada.

Esta especie de Sofía-Leonora adopta el papel de la ilustre interlocutora poseedora del conocimiento divino. Así los diálogos de la Magdalena con Jesús encuentran réplica en un trance o sueño en el que la artista se ve a sí misma conversando con el doctor que regenta el psiquiátrico. Le dice: “Puedo hacer lo que sea, gracias al Saber”. Él le solicita que le haga el médico más grande del mundo. “Déjeme en libertad, y lo será”. La artista le habla de un templo en la montaña, pobre y ruinoso, donde vivirá, equiparándose con un ser divino gracias al conocimiento revelado. “Creo secretamente que soy una diosa con brevísimos instantes de encarnación” (1992: 108), afirma en el cuento “La puerta de piedra”. Otro titulado “Mis pantalones de franela” comienza afirmando: “Soy una santa”. Vale la pena señalar que con apenas nueve años y una dilatada trayectoria de expulsiones escolares, la inadaptable Leonora fue enviada a un convento cerca de Chelmsford, Essex. “En el Santo Sepulcro, por ejemplo, Leonora quiso llegar a ser santa, o una monja como su tía Leonora. Este deseo no se manifestó en ningún exceso de piedad, sino más bien en una fascinación por los ‘milagros’, aquellos sucesos que se salían

de lo cotidiano” (Aberth, 2004: 15). La artista recibió su nombre de aquella tía monja, que fue bautizada así por la heroína de la novela de Mary Edgeworth, quien era familiar cercano por parte de madre. La artista admiró mucho a su tía por rebelarse y denunciar las injusticias, como los abusos del arzobispo de Dublín, quien en castigo a esta indisciplina la obligó a fregar los suelos del monasterio, inspirando el cuadro *Clean Up at Once Said the Archbishop* (1951) que Carrington pintaría años después.

No en vano, la gnosis es ante todo un conocimiento creativo que se asemeja a los procesos artísticos y se nutre de la imaginación discursiva emparentada con los cuentos y creencias míticas⁵. “La gnosis utiliza abundantemente la mitología ante la, a menudo, imposibilidad para el ser humano de expresar en un lenguaje racional ideas o conceptos que lo trascienden” (Piñero y Del Cerro, 2004: 22). No es de extrañar que el universo legendario de historias y relatos fantásticos que alimentaron la imaginación de la artista en su infancia fuesen una clave determinante de su entorno creativo. Su nana irlandesa le contaba cuentos de su folklore, y su madre, católica irlandesa, le inculcó un novelado orgullo por los miembros ilustres de la familia. Todo esto despertaría la capacidad de fabulación de la artista. “Leonora Carrington es una consumada creadora de mitos; siempre ha tejido historias, tanto en su obra plástica como en sus escritos o al relatar su propia vida” (Aberth, 2004: 7). Entre sus temas preferidos destaca el culto a deidades femeninas con cierta orientación hacia el símil gnóstico. Por ejemplo, en *La trompetilla acústica*, su alter ego, encarnado por la anciana protagonista, prefiere rezarle a Venus, metáfora que enlaza con la Magdalena y con la revalorizada imagen de Eva. Pero sobre todo, la artista se inspira en *La Diosa Blanca* (1948), el libro de Robert Graves que, en palabras de Carrington, fue la mayor revelación de su vida. La obra explora las huellas de cultos femeninos que habrían sobrevivido en mitos de origen celta, caso de la Diosa Triple (Doncella, Madre, Bruja) que gobierna sobre un dios subordinado como hijo y consorte.

Devenir andrógino

A *Sophia*, que se la había denominado Silencio, se la concibe también en el Libro de los Proverbios como la voz profética que no calla su mensaje revelador, basado en la transformación que confiere el conocimiento verdadero: “A la sabiduría se la representa aquí gritando con fuerza en las tierras y en las calles, exhortando a la gente a abandonar sus estilos de vida infantiles y a desprenderse de su odio contra la gnosis” (Hoeller, 2005: 90). Otras concepciones asociadas a este ente divino son aquellas que lo designan como luz, útero del mundo, y andrógino:

5 “Al igual que los círculos de artistas en nuestros días, los gnósticos consideraban que la invención creativa original era la marca de todo aquel que se volvía espiritualmente vivo. [...] se jactan de ser los descubridores e inventores de esta clase de ficción imaginaria y [...] de crear formas nuevas de poesía mitológica. [...] los gnósticos, al igual que los artistas, expresan su propia percepción -su propia gnosis- creando nuevos mitos, poemas, rituales, “diálogos” con Cristo, revelaciones y crónicas de sus visiones” (Pagels, 1996: 59).

Otro de los textos recientemente descubiertos en Nag Hammadi, *Trimorphic Protennoia* (literalmente: “el Pensamiento Primero de Triple forma”) celebra los poderes femeninos del Pensamiento, la Inteligencia y la Previsión. El texto comienza con una figura divina que habla: “(Yo) soy (Protennoia el) Pensamiento que (mora) en (la Luz)... (ella la que existe) antes que Todo... Me muevo en cada criatura... Soy la Invisible dentro de Todo”. La figura continúa diciendo: “Yo soy percepción y conocimiento, pronunciando una Voz por medio del Pensamiento. (Yo) soy la Voz real. Grito en todo el mundo y ellos saben que una simiente mora dentro”. La segunda sección, donde habla una segunda figura divina, se abre con estas palabras: “Yo soy la Voz... (Soy) yo (quien) habla dentro de cada criatura... Ahora he venido por segunda vez bajo la forma de una hembra y he hablado con ellos... Me he revelado en el Pensamiento de la semblanza de mi masculinidad”. Más adelante la voz explica: “Soy andrógino. (Soy tanto Madre como) Padre, dado que (copulo) conmigo mismo... (y con aquellos que) me (aman)... Yo soy el Vientre (que da forma) al Todo...” (Pagels, 1996: 99).

Precisamente la cualidad de la androginia es relevante en el mito de la Sabiduría y en la relectura gnóstica de la Magdalena. A este respecto es célebre un polémico pasaje del *Evangelio de Tomás*: “Simón Pedro dijo a los discípulos: Que María nos deje pues las mujeres no son dignas de la Vida. Jesús dijo: Yo mismo la conduciré con el fin de hacerla masculina y que pueda convertirse en un espíritu viviente parecido a los varones. Porque quien se haga a sí misma masculina entrará en el Reino de los Cielos”. La declaración de Jesús ha sido estudiada por especialistas interpretándose desde una óptica social y simbólica: en algunas corrientes gnósticas se sostenía que así como lo divino supera a lo humano, el hombre supera a la mujer, de modo que este paralelismo expresaba en términos metafóricos el abandono de la vida terrena y la transformación a la vida espiritual. De acuerdo con esto, lo que es humano, y por ende, “femenino”, debe transformarse en lo que es divino, esto es, “masculino” (Pagels, 1996: 113). Karen King, reconocida experta en el *Evangelio de María*, hace una interesante apreciación: en este texto, la teoría de la superioridad masculina cambia por otra, típica del gnosticismo, en la que la separación de género se pierde por la visión del sujeto espiritual que no es ni hombre ni mujer, sino la unión de contrarios. Es la idea de la eliminación de diferencias en una totalidad espiritual que reúne los opuestos, cópula de microcosmos y macrocosmos que reivindica una imagen andrógina (Piñero, Torrents, y García, 2004: 84).

A pesar de todo, se suele denunciar que el gnosticismo persiste en una noción de androginia androcéntrica. Esta no es, desde luego, la androginia que plantea Leonora Carrington. La artista desarrolla una visión andrógina cuya base es femenina, poniendo a la mujer al frente de la transformación pneumática, de modo que el referente es la sabiduría de las mujeres, no la del varón. La codificación de la androginia en Leonora se ha localizado en el autorretrato *La posada del caballo del alba* (1938). La actitud de la retratada se ha analizado como una declaración de intenciones sobre la confusión de género: el gesto serio y la pose desafiante, la postura sedente con las piernas separadas interpretada como la autoconfianza en el poder sexual de la mujer, y la indumentaria masculina que recuerda a la de una amazona, perfilan una figura desprendida de ras-

gos femeninos, incluso en sus atributos corporales. “La condición de mujer la marca el cabello, pero no el pecho: Leonora se dibuja sin ellos” (Caballero, 2018: 100). Este elemento se traslada a la hiena que figura a la izquierda del cuadro. Leonora la pinta con pechos hinchados de leche y ojos de hombre, en palabras de Elena Poniatowska (2011). La hiena es un tótem en la obra de Carrington, con el cual se identifica, especialmente en el cuento “La debutante”. No es casual que dicho animal sea signo de androginia, como lo tipificó Artemiodoro en *La interpretación de los sueños*: “Una hiena hace referencia a una mujer andrógina o hechicera, y a un hombre afeminado e innoble” (1989: 222). El caballo es otro animal querido por Leonora, que representa su identidad andrógina⁶. Está presente en relatos como “La casa del miedo” o “La dama oval”; en este aparece un caballito de madera llamado Tártaro con el que la protagonista se mimetiza por completo. Recuerda al caballo de juguete que, junto con la hiena, flanquea el autorretrato pictórico de la artista.

En el cuento “Cuando iban por el lindero en bicicleta”, Carrington construye el alter ego de Virginia Fur, que imagina con una melena de varios metros en la que hacían su hogar insectos y alimañas del bosque, y unas manos enormes con uñas sucias. Mujer fiera y asilvestrada, vive sola en la naturaleza, respetada por los animales. Es casi una deidad de la montaña, una mujer de la cual “no se podía estar seguro de que fuera una criatura humana”. En la historia, Virginia se encuentra con un monje anacoreta que intenta convertirla a la fe, pero ella se muestra escéptica y burlona: “¿Mi alma? Hace tiempo que la cambié por un kilo de trufas [...]” (1992: 13). Así pone en duda la voz de autoridad masculina que dice conocer la verdad. También la Sabiduría gnóstica desestabiliza el género del discurso sapiencial. La personalidad andrógina en Leonora Carrington opera como herramienta subversiva y desestructurante que desmonta clichés de género en una única figura que elimina dualidades. La gnosis traslada a la alquimia cristiana sus valores de la androginia en la figura del hermafrodita, que representa el “casamiento alquímico” o unión mística de contrarios. Esta imagen alquímica usa la alegoría de la cópula del rey y la reina como pareja-origen que significan el oro y la plata simbolizados por el sol y la luna. Nótese que la androginia de Leonora en *Memorias de Abajo* implica identificarse con el sol crístico. La artista pasó largas horas en el solarío del psiquiátrico, pues “empapándose beatíficamente de ese sol amortiguado” creía contemplar la verdad eterna.

En pocas palabras, el hermafrodita alquímico se manifiesta en la “cámara nupcial”, emblema representado en la *Atalanta fugiens* de Michael Maier, que connota el lugar sagrado de transformación alquímica por la cual el alma se transfigura en su naturaleza divina. He aquí que la cámara nupcial se constituye en el sacramento más importante para los gnósticos (De Santos Otero, 2005: 387). Alude a la pareja originaria que se reintegra alcanzando así el objetivo de la gnosis, y remite a la unión sellada en el matrimonio celestial entre María Magdalena y Jesús:

6 En el cuento “¡Vuela, paloma!” puede apreciarse esta conexión en la figura de un jinete mensajero que intriga a la narradora precisamente por su ambigua apariencia (Carrington, 1992: 33-34).

Si bien la palabra griega *koinonos*, utilizada para describir a María Magdalena, a menudo se traduce por “compañera”, su significado es más próximo al de “pareja” o “consorte”, una mujer con la que el hombre ha consumado el acto sexual. [...] En el *Evangelio de Felipe*, la unión espiritual entre Jesús y María Magdalena es expresada en términos de la sexualidad humana; es también una metáfora de la unión de Jesús con la Iglesia, que tiene lugar en la cámara nupcial, el lugar de la plenitud o *pleroma*. [...] El *Evangelio de Felipe* utiliza la cámara nupcial como metáfora de la unión entre “Adán” y “Eva”, en la cual los extremos del hombre y la mujer quedarían abolidos y la androginia, o estado espiritual, se conseguiría con la llegada de Jesús como novio (Haskins, 1996: 60-61).

Finalmente, el hermafrodita alquímico es definido como “ser mixto de dos sexos que, en la fabricación de la piedra filosofal (*lapis philosophorum*), simboliza la unión de los contrarios, lo masculino y femenino [...] dos principios materiales contrarios se unen formando una totalidad perfecta y simbolizando con ello el resurgimiento de la materia a partir del *caos* (*opus magnuni*)” (Priesner y Figala, 2001: 246). Se convierte, por tanto, en el huevo filosófico de la alquimia, semilla del mundo que preserva la vida, el todo del microcosmos y macrocosmos. En este punto merece la pena señalar la abundancia de este símbolo en la producción de Leonora Carrington. Muy influenciada por la alquimia, la artista plasmó el huevo gnóstico en cuadros como *El jardín de Paracelso* (1957), *AB EO QUOD* (1956), *La silla Daghda Tuatha dé Danaan* (1955) y en *La gigante (La guardiana del huevo)* (1948), que constituye un paradigma de la figura femenina deificada. Es la Diosa Madre totémica que protege al huevo. Al emplazar este motivo en las manos de una mujer todopoderosa, Carrington ensalza lo femenino como principio creador y recurre a la gnosis afianzando su componente femenino. En palabras de Leonora: “El huevo es el macrocosmos y el microcosmos, la línea divisoria entre lo Grande y lo Pequeño que hace imposible ver el todo. Poseer un telescopio sin su otra mitad esencial, el microscopio, me parece símbolo de las más oscura comprensión” (2017b: 33).

El huevo aparece especialmente en *La trompetilla acústica*. La protagonista, de nuevo un reflejo de la autora, que no en vano lleva el nombre de Marion, vive con una gallina roja que pone huevos en su cama todos los días, lo cual merece ser comparado con la leyenda de los huevos de Pascua que se conserva en la tradición de la Iglesia ortodoxa. Se cuenta que cuando San Pedro fue a visitar la tumba de Jesús se encontró con María Magdalena, quien le anunció que Cristo había resucitado. Él respondió: “Lo creeré cuando los huevos de las gallinas sean rojos”. Entonces María, que llevaba en su delantal varios huevos, mostró que se habían vuelto de ese color. María es la guardiana del huevo, imagen de la nueva vida, semilla del renacimiento y símil del sagrado corazón de Jesús, fuente del saber iluminado. Esta íntima relación con el simbólico huevo marca la vivencia personal de la propia Leonora, extrapolada en el relato de “La puerta de piedra”:

Sacando una pequeña pala de mi mochila, empecé a excavar en el borde del camino, en busca de la palabra que abriera el secreto del Huevo. [...] Entonces comprendí que la palabra

que debía dirigirle a este cuerpo primitivo y embrionario tenía que provenir de una lengua sepultada en el tiempo. [...] Un cordón umbilical se desenrolló lentamente en el centro del Huevo y serpeó por el suelo hacia mí. Cuando llegó a mi pie izquierdo, lo cogí con la punta y me lo até firmemente alrededor del cuello. Así unidos, nos pusimos en camino el Huevo y yo, marchando en fila india. Yo iba tocando la flauta. Nuestros movimientos coincidían en una especie de danza elemental, lo que hacía el viaje tan llevadero que recorrimos un trecho larguísimo sin que yo sintiera cansancio alguno (1992: 121).

Revelar el saber mujeril

Ya se dijo que Sofía-Magdalena era la personificación de la voz femenina transida de saber, autorizada por el eón Salvador, a pesar de las enemistades que despertaba en la fe ortodoxa. El debate de fondo no era otro que la autoridad de las mujeres en el rol de maestras espirituales; un asunto conflictivo en el seno de la comunidad cristiana de los siglos II y III en el que numerosas mujeres destacaban por sus preclaros dones de fe. En este escenario, textos gnósticos como el *Evangelio de María* salvaguardan el saber de las mujeres y su transmisión. Esta era la función de María, *la que comprendía*, cuyo corazón se inclina al saber que luego comunicaba a los demás discípulos. Parecidamente Leonora Carrington se veía en situación de poseer y revelar el Saber. Encontraba pistas por doquier, por ejemplo, tras la detención de Max Ernst, Leonora hizo los preparativos para huir: “Volví a casa y me pasé la noche ordenando cuidadosamente las cosas que pensaba llevarme. Cupieron todas en una maleta que tenía, debajo de mi nombre, una plaquita de latón incrustada en la piel en la que estaba escrita la palabra REVELACIÓN” (2017b: 22). Esta mujer que revela lo que otros ignoran no es simplemente el modelo de mujer vidente que el surrealismo concibió de la mano de André Breton, experto en clasificar a las mujeres al servicio de su ideario creativo: de la *femme enfant* a la médium, de Melusina a Nadja. Carrington afirmó en reiteradas ocasiones su desapego de estos roles. Su modelo identificativo es más bien el de las gnósticas, esto es, mujeres sabias, que custodian y revelan conocimiento de mujer a mujer. Es una noción que participa más de la imagen de las brujas y beguinas.

Bajo este enfoque puede entenderse el cuadro *Las Magdalenas* (1986), que, según Poniatowska, lo pinta Leonora influenciada por la lectura del *Evangelio de María*. En la composición aparece una anciana con aspecto de venerable bruja que hace entrega de una gragea roja a una mujer que acude a visitarla, dando la impresión de compartir con ella un secreto o de traspasarle sus conocimientos. “En *Las Magdalenas*, de 1986, una anciana hirsuta entrega solemnemente a una joven una pequeña baya roja, con un rocoso paisaje penitencial de fondo. Carrington explica parcamente: Es una píldora anticonceptiva” (Aberth, 2004: 126). Esta transmisión del saber sexual de las mujeres las capacita por medio del dominio de su poder de fertilidad. El paralelismo con María Magdalena es aún más directo en la forma en que la artista ha resuelto la figura, pues responde a la iconografía habitual de la santa penitente: cubierta de pies a cabeza por

su larga melena, como la enjuta escultura de Donatello, situada en un paisaje aislado donde se encuentra la gruta en la que se retiró a meditar. Estas “Magdalenas” son para Leonora una especie de brujas-alquimistas. Las representa en el interior del espacio doméstico en torno al caldero, trabajando en sus brebajes, como en el cuadro *La casa de enfrente* (1945). “En el extremo inferior derecho, tres mujeres están en la cocina alrededor del fuego. Hierve algo en un caldero, mientras una mujer de espaldas lo remueve. El chal estrellado que lleva puesto esta mujer nos hace pensar en tres brujas cocinando su pócima mágica” (Caballero, 2018: 115).

Estas tres figuras brujeles bien podrían ser las tres Marías ante la gruta sepulcral. No por casualidad, estas féminas del cuadro se han interpretado también como las santas mujeres o una Trinidad pagana (Aberth, 2004: 68). En último extremo serían la propia Leonora y sus amigas Remedios Varo y Kati Horna, con las que coincidió durante sus años de estancia mexicana, formando un peculiar aquelarre, un cónclave femenino de signo alquímico. Ya André Breton había tildado elogiosamente a Leonora Carrington de bruja. La artista contribuyó con intrigantes declaraciones, como en una carta fechada en 1943 que le dirige desde México: “*Remedios et moi nous avons trempés les doigts timidement dans la sorcellerie pratique avec résultats parfois palpables*”. También Remedios Varo, poniendo en práctica su afición a escribir cartas, envía una a Gerald B. Gardner, autor de *Witchcraft today*, libro que tuvo gran influencia en ambas pintoras. En él se habla del culto de época matriarcal sometido con el paso del tiempo al dios masculino, que sobrevivió oculto transmitiéndose en los secretos de la brujería. Esta deidad sería una diosa madre que tiene un consorte varón, cuyo culto está dirigido por mujeres y exalta los valores del principio femenino. En las obras de Carrington, este saber femenino decanta en la transformación del espacio doméstico. El recinto donde las mujeres han sido tradicionalmente confinadas, el interior del hogar, y en particular la cocina, se convierte para Leonora y Remedios en un sancta sanctorum donde desarrollar experimentos mágicos y cuestionar la norma gnoseológica masculina, “deshaciendo las jerarquías que han impedido una visión más ecuménica de las posibilidades espirituales” (Aberth, 2004: 126). Para la artista, la correspondencia entre la preparación de alimentos y los procesos alquímicos disponía una especie de altar profano “bajo la óptica de su creciente conciencia feminista” (Aberth, 2004: 66). *La cocina aromática de la abuela Moorhead* (1975), por ejemplo, es un cuadro significativo a este respecto⁷.

La inspiración para esta transmutación del espacio doméstico en un laboratorio brujesco la halla artista en la primera alquimista, de nombre María. Conocida como María la Judía, María la Hebrea o Miriam la Profetisa, habría vivido entre el siglo I y III. Entre las múltiples identidades que se le atribuyen se cuentan la de María Magdalena o Miriam, hermana del profeta Aarón. Autora de varios textos no conservados, Zósimo de Panópolis recopiló su legado, que la sitúa como fundadora de la alquimia e inventora de artilugios de destilación. También fue la creadora del procedimiento de calentamiento

⁷ Véase sobre este tema el libro de Osorio Olave, A., et. al. (2021). *La cocina alquímica (o cómo salvarse de la hostilidad del conformismo): recetario de Leonora Carrington*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

uniforme que recibió popularmente el nombre de “baño María”. Hermetistas posteriores la citaron en *Extractos hechos por un filósofo cristiano anónimo* y *Diálogo de María y Aros*. En esta obra se narra el encuentro de un grupo de filósofos con María, a quien dirigieron digna alabanza: “Bienaventurada seas, porque el divino secreto escondido, sea por siempre honrado, te ha sido revelado”. María, la alquimista, es reconocida en igual posición que la Sabiduría. Ella aconseja cómo transmutar el huevo místico en una aleación áurea con la que obtener la piedra filosofal; un proceso que Leonora representa en el cuadro *La crisopeya de María la Judía* (1964).

El hecho de que María la Judía fuese además la fundadora de la brujería se explica porque el nacimiento de la alquimia suele asociarse con la expulsión de los ángeles que bajaron del cielo para cohabitar con mujeres y de esa unión nacieron los hombres, que se dedicaron a la metalurgia, la forja y la minería, oficios en los cuales, como también en la cocina y en la propia alquimia, el fuego transformador está presente. Precisamente, a través de los mitos celtas que aprendió de su madre y su abuela, Leonora Carrington asumió que pertenecía al linaje de los alquimistas, “la gente pequeña que vivía bajo tierra en el interior de las montañas y ahí se dedicaron a hacer alquimia”. Nótese que el espacio doméstico convertido en laboratorio alquímico adopta finalmente los visos de una cueva, como aquella en la que vivían las “Magdalenas”. La gruta a la que se retiró la santa deviene un trasunto del vientre-útero de la tierra, espacio de transmutación y creación de vida, en suma, la cámara nupcial. No se pase por alto que Sabiduría era considerada el Útero del mundo. “Así pues, Sofía representa la matriz (de *mater*, ‘madre’) sobrenatural transpersonal” (Hoeller, 2005: 179). Su concreción se localiza en las proximidades de la ciudad francesa de Ronchamp y adopta la arquitectura de Le Corbusier, tras un proyecto fallido en el enclave de Sainte Baume (Moneo, 2022: 18). De acuerdo a la *Leyenda Áurea*, tras la resurrección de Cristo, la Magdalena fue exiliada en un barco a la deriva junto con otros discípulos y el bote arribó a la costa de Marsella, donde continuaron su predicación. Treinta años antes de su muerte, la santa marchó al desierto de la Provenza para iniciar su vida ascética en una cueva en el macizo de Sainte Baume, cuyos cercanos bosques fueron lugar de ritos ancestrales desde tiempos de druidas y celtas.

La cueva de la Magdalena es el espacio alquímico, el lugar de la transmutación, donde se adquiere la gnosis; el templo en el que la Madre procrea los hijos del Salvador, encargada de la fertilidad de su mensaje. En este sentido, pues, es el útero y Santo Grial que contiene y custodia la tradición de un saber de mujeres. *La trompetilla acústica* es la novela en la que Leonora Carrington hace de este tema su argumento. Son mujeres ancianas las que, a modo de colectivo brujeil, se proponen la búsqueda y restitución del Grial. “Las habitantes del asilo se dan cuenta de que deben encontrar el Santo Grial y devolvérselo a la Diosa para que tanto la bondad como el amor vuelvan a reinar en el planeta” (Caballero, 2018: 262). Son las mujeres las que emprenden esta tarea, mujeres que la sociedad mantiene apartadas y silenciadas, pero que en su vejez la artista estima realmente sabias (Caballero, 2018: 263). Como en el cuadro *La gigante*, serán estas

“diosas blancas” quienes protejan la heredad del huevo. Leonora subvierte de nuevo los valores masculinos asociados a la alquimia por los de la feminidad (Orenstein, 2017). El libro narra que los caballeros del Dios Padre Vengativo profanaron la Cámara del Arcano y robaron el Grial. Pero tras largos siglos las ancianas consiguen devolvérselo a su legítima dueña, que no casualmente se conoce como “diosa del mundo subterráneo”, Venus o Bárbara, puesto que era hermafrodita y barbuda. La diosa Bárbara era venerada como el origen o vientre de la vida y sus sacerdotes eran hermafroditas.

Como se dijo, el anciana principal es imagen de la artista, al igual que su amiga en la ficción se corresponde con Remedios Varo. La primera es ingresada en el asilo “La Morada Luminosa”, regentado por un matrimonio que intentará corregir los *pecados* de las ancianas a su cargo. El origen del relato es la fascinación de la protagonista por un cuadro colgado en el comedor del asilo, que retrataba a una monja guiñando un ojo. Era la abadesa Rosalinda Álvarez de la Cueva, que ingresó en el convento de Santa Bárbara del Tártaro. En esta figura quizá volcó Leonora el recuerdo de su admirada tía. Cuenta la historia que la abadesa había sido devota de Venus-Bárbara, pero que había fracasado al recuperar el Santo Grial, el cual contenía el elixir de la vida y fue enterrado en una caverna habitada por la diosa del Tártaro. La misión de las ancianas consistirá en llevar a buen puerto la tarea iniciada por esta carismática mujer. Así, la narración se lee como una revisión del saber femenino. La abadesa tenía conocimientos de hierbas e instaló un dispensario en el convento, ya que estaba versada en prácticas de brujería. Y sobre todo patrocinó la devoción a María Magdalena en calidad de Diosa a la que hay que devolver el Grial. La monja se escribía con un obispo rebelde a quien pidió recuperar los restos de la santa:

La tumba es, sin lugar a dudas, el sitio genuino donde María Magdalena fue enterrada. El ungüento encontrado en el lado izquierdo de la momia podría muy bien revelar secretos que no desacreditarían a los Evangelios, pero podrían muy bien coronar todos los arduos esfuerzos que hemos compartido durante estos años. ¿Qué dices de esto, mi gran jabalí? [...] Imagínate la alegría que se apoderó de mí cuando me enteré que Magdalena fue la gran iniciada en los misterios de la Diosa, pero fue ejecutada por vender ciertos secretos del culto a Jesús de Nazaret. [...] ¡Pronto estaremos socavando el propio Vaticano! (2017a: 80).

El jabalí es la metáfora del obispo, con quien la abadesa se drogaba usando polvos de almizcle de la santa, y celebraba orgías. Igame, el gran jabalí que se hace amante de Virginia Fur en el cuento de Carrington, es el paralelismo más directo. A altas horas de la noche, la capilla del convento se volvía el escenario de danzas orgiásticas en torno a un caldero. Precisamente, la Sofía andrógina trasciende hacia la verdad en una danza. Las declaraciones de Leonora parecen indicar una experiencia semejante: “Me adoraba a mí misma porque me veía completa: yo era todas las cosas, y todas las cosas eran en mí; gozaba viendo cómo mis ojos se convertían en sistemas solares iluminados con luz propia; mis movimientos, en una danza inmensa y libre en la que todo tenía su reflejo ideal en cada gesto, una danza límpida y fiel” (2017b: 34). Sofía es, pues, una deidad

bailarina. “En la doctrina griega ortodoxa, Sofía, la Belleza Divina, baila” (Nichols, 2008: 484). Este rasgo aparece en los *Hechos Apócrifos de Juan*, donde se recoge la revelación de Jesús sobre el misterio de la danza a través del cual se llega al sentido de la verdadera cruz. El Salvador danzante es el mito del Cristo gnóstico, Cristo derviche y andrógino. Su iconografía se ha puesto en relación con la carta del Mundo del Tarot, que asume la imagen del espíritu del mundo (*anima mundi*) de Sofía. Esta carta indica el autoconocimiento pleno, la completitud cósmica que llamamos Pleroma. El personaje andrógino que ocupa el centro de la carta adopta una actitud danzante dentro de una mandorla rodeada del Tetramorfos. La mandorla recuerda a una semilla o huevo, símbolo de la nueva vida e interpenetración del cielo y la tierra. En el Tarot diseñado por la propia Leonora sugiere la representación de la Diosa Blanca que baila por la emancipación de las mujeres (Arcq y Aberth, 2022). Además, el diseño andrógino se torna ya definitivamente un cuerpo de mujer en la carta creada por la artista.

El recurso gnóstico al baile no es de extrañar en Leonora Carrington habida cuenta de la directa influencia que su amiga Remedios Varo recibe de Gurdieff y su discípulo Ouspensky, en cuyas prácticas de autoconocimiento esotérico se contaban la danza y el estudio gestual. También por influencia de Varo seguramente, Leonora concibe a sus brujas como costureras. Una vez más, una actividad doméstica asociada a labores femeninas se convierte en una acción subversiva que abre camino a la liberación del conocimiento femenino. Estas mujeres son las tejedoras alquímicas del arcano saber que atesoran. Coser se erige en metáfora transformativa como motivo recurrente en las obras de Remedios (González y Rius, 2013: 73). Se evidencia en cuadros como *La tejedora roja* (1956), *La tejedora de Verona* (1957) y *Bordando el manto terrestre* (1961). En este último, la torre central alberga el doble alambique alquímico en forma de huevo ideado por María la Judía, como un instrumento alegórico para el renacimiento del ser, el cual figura asimismo en el lienzo *La creación de las aves* (1957). Como explicita la propia Remedios en uno de sus relatos, la costura manifiesta la adquisición del saber oculto, por tanto, un medio para la gnosis:

Yo había descubierto un importantísimo secreto, algo así como una parte de la “verdad absoluta”. No sé cómo, pero personas poderosas y autoridades gobernantes se enteraron de que yo poseía ese secreto y lo consideraron peligrosísimo para la sociedad, pues de ser conocido por todo el mundo, toda la estructura social funcionando actualmente se vendría abajo. Entonces me capturaron y me condenaron a muerte. [...] Le supliqué que me concediese todavía unos momentos más de vida para hacer algo que me permitiese morir tranquila. Le expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus “destinos” con los míos, pues una vez hecho este tejimiento quedaríamos unidos para la eternidad. [...] Entonces yo procedí rápidamente y tejí a mi alrededor (a la manera como van tejidos los cestos y canastos) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme (cuatro o cinco veces mayor que yo). (Mendoza, 2010: 208-209).

La artista, duplicada en el personaje de Carmela, la amiga de la protagonista en *La trompetilla acústica*, se caracteriza por su habilidad costurera y afición a coser suéters. Inspirada por su amiga, la anciana Marion practica con una rueca para hilar restos de algodón. Carmela promete tejerle una tienda para resguardarse en su huida para evitar el encierro en la residencia. Incluso le sugiere escapar por la ventana usando las cuerdas que está aprendiendo a tejer. Dichas cuerdas podrían finalmente compararse con los cordones místicos que les son otorgados a las hijas de Job, cuerda que las anuda al conocimiento de lo divino. El texto apócrifo del *Testamento de Job* presenta la verdad como una realidad accesible a las mujeres, valorando la actividad profética femenina y su capacidad de liderazgo. Las hijas de Job preguntan a su padre por qué no han recibido en herencia algunas de sus posesiones, a diferencia de sus hermanos varones. Job les responde “No os preocupéis, hijas mías: no me he olvidado de vosotras. He dispuesto que recibáis mejor heredad que la de vuestros siete hermanos”. Cada una de ellas recibe un reluciente cordón multicolor de origen celestial, procedentes del fajín que Dios mismo entregó al profeta. Este vínculo une a las mujeres con la verdad no revelada y las hace directas y legítimas depositarias de la cualidad profética. Las tres Marías o tres brujas pintadas por Carrington son, en último extremo, las tres hijas de Job, otras “Magdalenas”:

Esos cordones, dice Job, “os conducirán al mundo mejor, a vivir en los cielos”. [...] Las hijas pasan a compartir ese reino suyo y, tras recibir un “corazón nuevo”, inician una salmodia extática e lenguaje angélico. Los cordones o cintos carismáticos son “amuletos que pueden llevarse puestos, de una cualidad terapéutica y económica, con poder para ahuyentar el mal, facilitando la glosolalia y las visiones apocalípticas”. [...] Esta tradición visionaria adscrita a las mujeres se relaciona con la ciudad de Migdal o Magdala, donde, dentro de la tradición rabínica, se dice que murieron las hijas de Job [...] (Schaberg, 2008: 522).

Coda: la sabiduría gnóstica de Leonora Carrington

El análisis emprendido en estas páginas ha demostrado el carácter polifacético de la personificación gnóstica de la Sabiduría-Sofía. Del mismo modo que su extensión en la figura de María, que los textos gnósticos describen como compañera del Salvador, Leonora Carrington encarna a estas “Magdalenas” en calidad de maestra de la gnosis. Ella también se siente portadora de un saber oculto que reclama ser comunicado y protegido, consciente de que conserva el legado de las mujeres, largamente perseguido y denostado. El rastreo de las fuentes que se enraízan en dicha tradición nos ha llevado a remontar el imaginario surgido al calor de las primitivas comunidades cristianas. En ese contexto, “la autoridad que ejerce María no es la de juez ni la de gobernante, sino la de guía y maestra espiritual” (King, 2005: 262). Orgullosa heredera de esta sabiduría, Carrington se alza como la última de las “Magdalenas”, capacitada para cuestionar el

discurso ortodoxo de la verdad. Este conocimiento es el que proclama la sabiduría como trasunto de la vida misma, como enseñaba la Diosa Madre:

- ¿Quién fue la Bruja de Nazaret?
- Un jeroglífico escrito en la sangre que cobra sentido si la historia empieza en la crucifixión y se lee hacia atrás: El hombre-Cristo fue despojado de su padre en la cruz.
- Entonces, ¿no hay saber?
- Ninguno. Conocimiento es solo aquello que está inscrito en la materia viva primordial. (Carrington, 1992: 250).

El conocimiento que cultiva Leonora Carrington, a resultas de esta antigenealogía digna de la estirpe de las “Magdalenas”, desemboca en la emancipación de las mujeres a través de un proceso metamórfico de auto-realización. Así, las ancianas del geriátrico aprenden a reconocer a la Diosa Blanca dentro de ellas, al igual que los aquelarres de los cuadros de Carrington, las brujas que transmutan la cocina en una receta alquímica. Todas ellas son las mujeres sabias, las mujeres que *conocen*, y que no se guardan su sabiduría para ellas sino que la comparten. Sus manos están siempre extendidas para dar, para sanar, para guiar, para acompañar e infundir ánimo. El conocimiento de Sofía es un bálsamo reparador; funciona como el ungüento perfumado que porta María Magdalena en la escultura hecha por Leonora. “En la década de 1980 Carrington comenzó a fundir esculturas en bronce. Una de ellas, *La vieja Magdalena* (1988), es una efigie totémica erguida, cuyas arrugas se han transformado en un remolino de aristas decorativas que ella ostenta como una insignia de honor” (Aberth, 2004: 128). Extiende ambas manos ofreciendo el cuenco que contiene el óleo transmutador. Las mujeres carringtonianas demuestran que no poseen la sabiduría por abandonar la percepción, los sentidos o la feminidad terrenal, sino por mantenerse en esta conjura contumaz. En ese continuo viaje hacia Abajo, hacia la gruta materna donde todo se regenera y armoniza, debemos situar a las féminas que la artista trata como amigas y hermanas. Este revelador cambio de dirección es lo que introduce la gnosis sapiente de Leonora Carrington.

Bibliografía

- Aberth, S. L. (2004). *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*. Madrid: Turner.
- Arcq, T. y Aberth, S. (eds.). (2022). *The Tarot of Leonora Carrington*. Barcelona: RM.
- Artemiodoro (1989). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Gredos.
- Caballero Guiral, J. (2018). *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*. Gijón: Trea.
- Carrington, L. (1992). *El séptimo caballo*. Madrid: Siruela.
- Carrington, L. (2017a). *La trompetilla acústica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carrington, L. (2017b). *Memorias de abajo*. Salamanca: Alpha Decay.

- De Santos Otero, A. (ed.). (2005). *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- González Madrid, M. J. y Rius Gatell, R. (eds.). (2013). *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Madrid: Eutelequia.
- Haskins, S. (1996). *María Magdalena. Mito y metáfora*. Barcelona: Herder.
- Hoeller, S. A. (2005). *Jung y los evangelios perdidos. Percepciones sobre los manuscritos del mar Muerto y la biblioteca de Nag Hammadi*. Barcelona: Obelisco.
- King, K. L. (2005). *El evangelio de María Magdalena. Jesús y la primera apóstol*. Barcelona: Poliedro.
- Mendoza Bolio, E. (ed.). (2010). “A veces escribo como si trazase un boceto”: *Los escritos de Remedios Varo*. Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Moneo, R. (2022). *Sobre Ronchamp*. Barcelona: Acantilado.
- Nichols, S. (2008). *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*. Barcelona: Kairós.
- Orenstein, G. F. (2017). Leonora Carrington’s Feminist Alchemical Vision and Extrasensory Perception: My Magical Journey of Friendship with Leonora Carrington (1971-2011). *SHJVII, eXc dossier (5)*, 6-29.
- Pagels, E. (1996). *Los Evangelios Gnósticos*. Barcelona: Mondadori.
- Piñero, A. (2007). *Los cristianismos derrotados. ¿Cuál fue el pensamiento de los primeros cristianos heréticos y heterodoxos?* Madrid: EDAF.
- Piñero, A. y Del Cerro, G. (eds.). (2004). *Hechos apócrifos de los Apóstoles I. Hechos de Andrés, Juan y Pedro*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Piñero, A., Montserrat Torrents, J. y García Bazán, F. (2004). *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi II. Evangelios, hechos, cartas*. Madrid: Trotta.
- Poniatowska, E. (2011). *Leonora*. Barcelona: Seix Barral.
- Priesner, C. y Figala, K. (eds.). (2001). *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*. Barcelona: Herder.
- Schaberg, J. (2008). *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento cristiano*. Navarra: Verbo Divino.
- Schüssler Fiorenza, E. (2000). *Cristología feminista crítica. Jesús, Hijo de Miriam, Profeta de la Sabiduría*. Madrid: Trotta.
- Varo, R. (1994). *Cartas, sueños y otros textos*. México: Ediciones Era.

Escritura, imagen y animalidad. Cuerpos interespecie en Unica Zürn

Writing, Image and Animality. Interspecies Bodies in Unica Zürn

ARANTXA ROMERO GONZÁLEZ  0000-0003-1224-323X

arromero@hum.uc3m.es

Universidad Carlos III de Madrid

Recibido: 23 de febrero de 2024 · Aceptado: 07 de abril de 2024

Resumen

En este artículo se investiga la concepción de lo animal en la obra visual y escrita de la artista alemana Unica Zürn, dentro del contexto surrealista de posguerra. Su metodología poética y los constantes cuerpos interespecie que pueblan sus dibujos invitan a ahondar en las relaciones entre animales humanos y no humanos, más allá del estigma de la locura que ha dirigido la mayoría de los estudios sobre su práctica. Así, desde las claves que proporcionan algunos de sus textos y dibujos, en conjunción con una lectura de género posthumana, se mostrará en qué medida Zürn se desmarca de la romantización de lo animal presente en el surrealismo histórico y tensa los límites entre naturaleza y cultura.

Palabras clave: Unica Zürn; animal; posthumanismo; escritura e imagen; surrealismo; siglo XX.

Abstract

In this article we research the conception of the animal in the visual and written work of the German artist Unica Zürn, within the post-war surrealist context. Her poetic methodology and the constant inter-species bodies that populate her drawings invite us to delve into the relations between human and non-human animals, beyond the stigma of madness that has directed most studies of her practice. Thus, from the keys provided by some of his texts and drawings, in conjunction with a posthuman gender reading, it will be shown to what extent Zürn distances herself from the romanticisation of the animal present in historical surrealism, tensing the limits between nature and culture.

Keywords: Unica Zürn; animal; posthumanism; writing and image; surrealism; XXth century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Romero González, A. (2024). Escritura, imagen y animalidad. Cuerpos interespecie en Unica Zürn. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 101-115.

Unica Zürn: biografía crítica

Unica Zürn (Grunewald, 1916-París, 1970), fue una artista y escritora cuyas aportaciones al surrealismo de posguerra están, en buena medida, por investigar, pues todavía se la identifica exclusivamente como la pareja del también surrealista Hans Bellmer. Nacida en una familia acomodada y con inclinación hacia la escritura, pasará su juventud bajo numerosas dificultades que incluyen la separación entre su madre y padre y el abandono de este último, así como la relación con el régimen nazi a causa del segundo matrimonio de la progenitora con un oficial del Tercer Reich. En este contexto, Zürn iniciará su vida laboral en la Universum Film AG como estenotipista, publicista y dramaturga hasta que, entre 1942 y 1945, contrae matrimonio con el empresario Eric Laupenmühlen y tiene dos hijos, pasando a dedicarse exclusivamente a la crianza y el cuidado del hogar. Sin embargo, en 1949 decide divorciarse por infidelidades, retirándole un juez la custodia materna alegando incapacidad económica, a pesar de sus ingresos procedentes de la escritura de cuentos de corte fantástico en periódicos. Llegando a escribir hasta 129 relatos según cuenta la traductora Núria Molinés Galarza (2022: 8), en ese mismo año empieza dibujar, introduciéndose en el cabaret surrealizante *Die Badewanne* (la bañera) y la galería Springer, ambos en Berlín, contexto en el que tiene un encuentro clave con el pintor y bailarín Alexander Camaro, co-fundador del cabaret.

Este es el comienzo de una vida dedicada a la escritura y a las artes visuales, tanto a la cuentística como a la poesía, a la novela y al dibujo, que desarrollará principalmente en París, tras conocer en 1952 a Hans Bellmer, artista francoalemán de origen polaco, exiliado en la capital francesa desde 1938. Se conocen durante la inauguración de una exposición suya y como pareja decidirán marcharse a Francia al año siguiente. A partir de ese momento la creadora se dedicará plenamente a la práctica artística, en condiciones paupérrimas, hasta el final de sus días. Será a partir de 1953 cuando comience a practicar las obras a las que se dedicó con obsesión, principalmente anagramas y dibujos. Así, publicará los libros de poemas anagramáticos y dibujos *Hexentexte* (1954, Springer) y *Oracles et spectacles* (1967, Georges Visat) y los relatos y novelas autobiográficas *Dunkler Frühling* (1969, Merlin) y *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale* (1971, de forma póstuma en NRF). De la misma forma, expondrá individualmente sus obras en las galerías *Le Soleil dans la Tête* (1956, 1957), *Le point Cardinal* (1962 y 1964) y *Sidow* (1965) y participará en la *Exposition internationale du Surréalisme, "E.R.O.S."* en la *Galerie Daniel Cordier* (1962) y junto a Bellmer en la *Galerie Brusberg* (1967). A pesar de esta trayectoria considerable, la obra de Zürn ha sido leída esencialmente desde una perspectiva biográfica que considera su obra un síntoma de su sufrimiento psíquico, debido a su suicidio en 1970, tras varios episodios de crisis psicóticas y estancias en diversos hospitales psiquiátricos.

Son los parámetros del arte *outsider* y el *Art brut*, en cuya colección está incluida, los que dirigen la mayoría de sus interpretaciones y, si bien el objeto de este texto no es

ahondar en este problema historiográfico¹, si es necesario puntualizar algunos datos. En primer lugar, a pesar de que su expediente médico ha desaparecido casi al completo, el diagnóstico más extendido es que entre sus 44 y sus 54 años padeció esquizofrenia, siendo tratada en primero en Berlín y luego en París. Estas circunstancias biográficas, aglutinadas bajo el constructo cultural de la locura, han servido para categorizarla desde una visión estigmatizante o romantizada², que sin embargo suele omitir cruciales hechos. Me refiero a la posible agresión sexual por parte de su hermano mayor cuando era niña, su juventud bajo el régimen nazi, el alumbramiento de sus dos hijos bajo las bombas en la II Guerra Mundial, su divorcio y pérdida de custodia filial o sus tres abortos clandestinos, producto de su relación con Bellmer, en un momento en que este derecho era un crimen (Felka y Brinkmann, 2006: 98-102). No suele constar que es durante un viaje a Berlín para abortar por tercera vez, con 44 años, cuando se desencadena su primera gran crisis mental y tiene que ser internada allí, repitiéndose su hospitalización en cinco ocasiones más hasta 1970, año de su suicidio.

Por otra parte, es también desde la biografía, pero vista con perspectiva de género, que a partir de 1980 teóricas e historiadoras feministas como Luce Irigaray señalaron el valor de esta creadora que supo dialogar artísticamente con su enfermedad y que se rebeló contra los mandatos del matrimonio, la maternidad o el sexo³. Rebasando así su imagen de muñeca bellmeriana para situarla en la tradición de la *lifewriting*, de forma pionera Alice Mahon (1999) o más recientemente Patricia Almer (2022) han ligado su trabajo a una insumisión contra el ideal del cuerpo ario o al trauma más que a la locura. Contraponiendo estas dos tradiciones críticas, puede deducirse que concebir su obra como un producto directo de sus psicosis, en primer lugar, no hace justicia a la riqueza y problemáticas planteadas en esta, además presentes antes de la enfermedad: el erotismo, experiencia visionaria o los límites entre el cuerpo humano y animal, que el este artículo pretende investigar. Sin duda, la obra de Zürn mantiene con sus síntomas una relación de diálogo, tenso unas veces, poderoso otras, siempre con graves consecuencias para su salud y finalmente vida, que no deben ensombrecer sus valor histórico-artístico.

- 1 La referencia a la desaparición se halla en (Bellmer y Zürn, 1994: 33). Por su parte, Ruth Henry declara que padecía “una esquizofrenia galopante, acaso un trastorno bipolar con episodios psicóticos” (Combalá y Henry, 2006:52). Esta cuestión aparecerá tratada en el texto dedicado a Zürn del libro (Romero, 2025). En cualquier caso, su sufrimiento psíquico debería ser tratado en igualdad con el de otros artistas que en el mismo movimiento surrealista padecieron enfermedades mentales, donde opera una relación positiva entre genio y locura. Me refiero por ejemplo a las depresiones alcohólicas de Hans Bellmer o a los delirios de Antonin Artaud.
- 2 Artículos y libros divulgativos como (Rey, 2010), (Puelles, 2019) o (Wagner, 2019) aquejan de una romantización de su enfermedad, cuyo poso patologizante colapsa la interpretación de su obra e impide atender a las claves histórico-artísticas presentes en sus archivos.
- 3 Me refiero a textos como (Irigaray, 1985), (Gerstenberger, 1991) o (Henry, 1998).

Animalidad y género en el movimiento surrealista

En el libro de 2017 *The Animal Surreal: The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*, la profesora Kirsten Strom ha estudiado la presencia animal en la esfera artística surrealista, desde una lectura posthumana que argumenta el rol pionero de este movimiento para repensar las relaciones entre animales humanos y no humanos. El surrealismo, tanto en su etapa histórica como internacional, se definió en su primer manifiesto de 1924 como:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral (Breton, 2001: 44).

En esta revolución estética y política, el estatuto de lo animal y los animales no humanos jugaron un papel de primer orden, siendo símbolo de lo siniestro y lo maravilloso. Así ocurre en las obras de Leonor Fini, Luis Buñuel, Joan Miró, Paul Éluard, Hans Bellmer o Jean Painlevé, en las personificaciones como la que Dora Maar crea de Ubu Roi o los alter-egos de Leonora Carrington, Dorothea Tanning y Max Ernst. También lo animal fue objeto de reflexión sobre la alteridad en el ámbito surrealista, desde los escritos de Georges Bataille o Roger Caillois, al interés general del grupo por la filosofía de la naturaleza (Strom, 2017: 12). Incluso André Breton en *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no* (1942), dedica sus últimas páginas a la posibilidad de repensar lo animal, pues “el hombre quizás no sea el centro, el punto de mira del universo” (Breton, 2001: 174). Dicho esto, Storm puntualiza que el movimiento surrealista estuvo lejos de ejercer un activismo ecológico o la defensa de los derechos animales:

It will not conclude that Surrealism functioned above all as a critique of anthropocentrism, but it will provide an occasion to consider the complexities of Surrealism’s relationship to both nonhuman animals and the breach in the humanist tradition that is the theory of evolution (Strom, 2017: 10).

En efecto, es dificultoso pensar lo animal sin lo humano y el consiguiente racionalismo, esto es, sin la consideración de los animales humanos como excepcionales frente al resto por su capacidad de razonar: somos un cuerpo animal con el don del raciocinio. Aunque Darwin y Freud demostrasen al albor del siglo XX que ni nuestro cuerpo ni nuestra mente eran tan “humanas”, lo animal sigue constituyendo la forma más básica de alteridad que ha construido la filosofía racionalista, baluarte de la separación entre los conceptos de naturaleza y cultura. Existe una clara sinonimia entre animalidad, irracionalidad y cuerpo y como señala Marta Segarra, algunos animales humanos siguen siendo “más animales” que otros: las mujeres, las personas racializadas o con

sufrimiento psíquico y los niños⁴. Frente a este binarismo especista, la pregunta por lo animal también ha generado una de las últimas formas de los antihumanismo tras la II Guerra Mundial, que encuentra sus primeros pensadores en el contexto del postestructuralismo francés, desde Gilles Deleuze a Jacques Derrida o Hélène Cixous y que ha abierto la puerta a las llamadas posthumanidades⁵.

En este sentido, la tensión entre racionalidad e irracionalidad define la relación con lo animal dentro del pensamiento surrealista y, además, genera diferencias considerables desde la perspectiva de género, que condiciona la aportación de este movimiento y especialmente dificulta la interpretación de Zürn en este contexto. Dicho esto, quisiera centrarme en analizar de qué forma opera este binarismo entre especismo y género, pues como han demostrado entre otras autoras, Sherry Oltner y Phyllis Chesler, el patriarcado especista ha generado un doble espejo para identificar a la mujer como el reflejo antinómico del hombre racional, como naturaleza (1972) y como locura (1973). Este falacia especular está detrás de la romantización de la locura femenina que se halla en la celebración por parte de André Breton y Louis Aragon del decimoquinto aniversario de la histeria en la revista *La Révolution surréaliste* (nº 11, 1928), las publicaciones *Nadja* de Breton ese mismo año o la *Inmaculada concepción* que escribe junto a Paul Éluard (1930). De la misma forma, en la relación paradójica entre el automatismo y el trabajo de las médiums y, en definitiva, en la conocida nota al pie del Segundo manifiesto del surrealismo (1930): “El problema de la mujer es el más maravilloso y perturbador que existe en el mundo” (Breton, 2001: 146). Strom desgaja así la analogía que Breton establece entre las bestias, los autómatas y los artistas surrealistas (2017: 95), allí donde el caso de aquellas que padecieron sufrimiento psíquico como Zürn problematizan los límites de este desprecio especular.

La respuesta de las mujeres surrealistas a este problema ha sido analizada en numerosos estudios, a destacar el número XXXIII (*autoreprésentation féminine*) de la revista *Mélusine* (2013), editado por Henri Béhar, Georgiana Colville y Annie Richard o el libro clásico de Catherine Conley, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism* (1996). Estas investigadoras estudian el modo en el que creadoras surrealistas, presentes en el grupo especialmente entre las décadas de 1930-1950, fueron categorizadas como musas y amantes en los modelos de mujer-niña o loca y despojadas de su agencia

4 “En las mujeres, así como en los ‘salvajes’, los ‘locos’ y otros ejemplares ‘anormales’ de seres humanos, la distinción entre cuerpo y mente se consideraba mucho menos clara, y estaba totalmente ausente en los animales, constituidos por puro instinto, como hemos visto ya. Spinoza aboga, sin embargo, por la necesidad de entender los afectos que atraviesan a las personas con el objeto domeñarlos; no tanto de reprimirlos como de dirigirlos hacia un buen fin, para que no se conviertan en pasiones ingobernables y nocivas para uno mismo y la sociedad” (Segarra, 2022: 44).

5 Mientras que Gilles Deleuze y Félix Guattari hablan de cómo el devenir animal constituye un “fluir de simbiosis y alianzas y se forman por contagio, allí donde el animal siempre va en manada, en multitud” (2004: 248), en uno de sus últimos escritos y como parte de esa gran deconstrucción gramatológica, Derrida explica cómo lo animal ha sido excluido de la filosofía e incluso cómo el animal siempre ha sido en realidad “animote”, esto es, una palabra inventada por los animales humanos para describir una multiplicidad enorme y distante de seres (2008: 65). Por su parte, Hélène Cixous aporta una práctica y teoría de cómo hacer escritura desde esa animalidad por inventar (2021).

artística, supuestamente por aproximarse más a la naturaleza que sus racionales homólogos masculinos. Frente a la negación de humanidad, dice Conley, las artistas surrealistas reivindicaron una naturaleza propia, no pasada por ese binarismo sino por la hibridez, desde fuentes de conocimiento relacionadas con el totemismo, el esoterismo o las mitologías personales (1996: 1-26). En efecto, numerosas publicaciones y catálogos han demostrado el ejercicio de liberación que constituyó para las surrealistas apropiarse de ese estatuto animal: pintoras y fotógrafas como Claude Cahun, Leonor Fini, Remedios Varo o Leonora Carrington se autorretrataron como gatos, lechuzas yeguas. De hecho, en Carrington encontramos una exploración constante de las relaciones con los animales no humanos, con los que incluso puede hablar, como en el caso de la hiena del cuento *The debutante*, escrito en 1937⁶.

En el caso de Zürn, la aproximación a la animalidad es muy compleja pues abarca desde referencias artísticas, vivencias eróticas y psiquiátricas y problemas estéticos presentes en su escritura y obra visual. Los animales no humanos son una referencia recurrente desde sus primeros cuentos y dibujos, donde se observa la inmersión en el mundo de las fábulas y cuentos de hadas, sus propios sueños o libros como *Los cantos de Maldoror* o *Moby Dick*⁷. Teniendo en cuenta que Zürn se introduce en el ambiente surrealista de posguerra desde 1953, conociendo a Dorothea Tanning y Leonor Fini y que participa en 1959 en la exposición E.R.O.S., es pertinente analizar la presencia animal en su obra bajo estos parámetros de género, animalidad y autorrepresentación del imaginario surrealista. Aunque el surrealismo acabase oficialmente en 1945, cuando el escritor y crítico Maurice Nadeau publicara la primera historia sobre este grupo, lo cierto es que su propagación permaneció viva durante la década siguiente, coincidiendo además que es tras la guerra cuando se incorporan la mayoría de las representantes femeninas. A pesar de la escasez de fuentes en la que la propia artista hable de su trabajo, este contexto y las claves que nos dan algunos de sus dibujos y textos nos ofrecen materiales para ahondar en su interpretación. Desde los primeros dibujos de 1950 y a lo largo de las dos décadas de su producción podemos distinguir tres focos de trabajo en los que una multiplicidad de animales no humanos es constante. Aunque, como ha investigado Esra Plumer en su libro *Unica Zürn: Art, Writing and Post-War Surrealism*, en algunos dibujos de Zürn aparezcan figuras como el azor o la serpiente que, según la autora podrían ser personificaciones de sus amenazas psíquicas (2022: 38-39), los más numerosos podrían categorizarse en: retratos híbridos, dibujos-anagramas y lo que quiero llamar aquí cuerpos interespecie.

Por consiguiente, a diferencia de otras artistas surrealistas, que usan un animal no humano en particular a modo de tótem, estos dibujos se caracterizan por su indistinción no binaria en los que cuerpos de muy diversas especies, a veces más distinguibles y otras menos, pero siempre hechos de fragmentos, flotan en un espacio etéreo (Fig. 1). La mayoría tienen el tamaño de un cuaderno, fruto de las minúsculas habitaciones en

6 Para ahondar en esta cuestión véase (Cruz, 2022) y (Zinnari, 2025).

7 Véase (Zürn, 2004).

las que vivió, y están hechos a tinta china sobre papel, gouache o pastel. Muchos fueron regalados y todos comparten este rasgo común, es realmente difícil hacer ese ejercicio de reconocimiento de las figuras y parece que a veces, con el mismo propósito, no llevan título. Por consiguiente, ¿cuáles son las fuentes y claves metodológicas para entender su obra dentro del imaginario del surrealismo? ¿En qué medida su doble alteridad como “mujer” y “loca” contribuyó a un pensamiento de lo animal que escapa a este binarismo racionalista?



Fig. 1 Unica Zürn, *s/t* (1957). Óleo sobre papel en madera, 40,9 x 30,8 cm. Cortesía de Ubu Gallery, Nueva York.

1963-1965. Escritura, imagen y animalidad

Los años 1963-1965 constituyen uno de los períodos más fértiles en toda la trayectoria de Zürn. Por entonces, la creadora lleva diez años en París en el ambiente surrealista, acompañada, con algunas intermitencias, de Hans Bellmer. Ha vivido tres abortos clandestinos, dos hospitalizaciones largas y pasa temporadas en la isla de Ré, costa atlántica francesa, junto a su compañero, mientras que él se recupera de una de sus crisis alcohólicas. Empezaron a visitar esta zona en 1961, pues desde los primeros síntomas psíquicos de la artista en 1957, ambos se refugiaron en bosques como los de Ermenonville y en diversas zonas marítimas para estar en contacto con la naturaleza. Tras pasar todo 1962 ingresada en el hospital de Sainte-Anne en París, el 23 de marzo de 1963 es dada de alta, hasta el 1 de agosto del año siguiente, que volverá a sufrir otra crisis y siendo ingresada esta vez en el hospital psiquiátrico La Fond, en La Rochelle, hasta el 15 de septiembre (Felka y Brinkmann: 103). A pesar de la fuerte medicación y los ingresos, en 1964 expondrá individualmente en las galerías Le point cardinal en París (a cuya inauguración no podrá acudir) y Sydow en Frankfurt y sigue publicando anagramas en revistas alemanas y suizas. Además, está redactando varias obras, *Oracles et spectacles* y entre 1964-1965 empieza la redacción de su gran obra, *El hombre del jazmín. Impresiones de una enfermedad mental*. Precisamente, en esta novela que autorretrata su sufrimiento psíquico en tercera persona, hallamos varios pasajes dedicados a su consideración de lo animal:

Entretanto, oye a la gente comparar con animales a las personas que han llegado a cierto estado. Qué falso es cuando se habla de ‘apatía animal’. Ay —un animal—, un animal es un ser hermoso, un animal es vivaz, inteligente, apasionado y soñador; un animal es un dios al lado de estas criaturas que se reúnen cada mañana en esta sala hasta que llega la hora de comer. Un animal es maravilloso y un gran consuelo para la vista, algo que admirar (Zürn, 2022c: 163).

Zürn separa en este pasaje el mito surrealista del automatismo que une a enfermos psíquicos y animales no humanos, dotando a estos últimos de una dignidad que no posee el resto de los pacientes. Este relato pertenece a su vivencia del ingreso en el hospital de Wittenau (Berlín), que es descrita con minuciosidad y que muestra la estigmatización de quien está loco y quien está cuerdo que recorre todo el libro, problematizando las fronteras entre humanidad y animalidad. Dicho esto, la consideración y admiración animal es en realidad una constante en su trabajo, que se acentúa conforme su enfermedad avanza, pues se halla antes de esta. Desde 1954 el problema del cuerpo y la lengua atraviesa su obra, en un trabajo que repele binarismos como los presentes entre poemas-dibujos, escritura-lectura, cuerpo-lengua y humano-animal. Así, en una suerte de profecía cumplida, 10 años después de la publicación de *Hexen-texte*, “textos de bruja”, su primer libro donde ya están presentes estas problemáticas, esas visiones se vuelven realidad, monstruosas y fascinantes a partes iguales:

Bien visto, esas criaturas no tienen nada de terrorífico; les faltan ojos, el rostro; emanan una gran dignidad, una gravedad siniestra, algo nobilísimo. Si alguien le hubiese dicho que había que volverse *loca* para ver esas alucinaciones, sobre todo estas últimas, no hubiera tenido ningún problema en perder la cabeza. Lo que ha visto le sigue pareciendo lo más asombroso del mundo (Zürn, 2022c: 112-113).

En efecto, tanto en *El hombre del jazmín* como en *La casa de las enfermedades. Notas y dibujos de una ictericia*, ella misma reivindica y defiende los poderes que le trae este estado mental⁸, cuya fuente viene en parte de sus propias obras. En diciembre de 1954, Zürn publica este primer libro, de artista, compuesto por 10 dibujos y 6 anagramas, acompañado de un postfacio y dibujo de Hans Bellmer en los 30 primeros ejemplares. *Hexen-Texte* comparte con el siguiente el que los anagramas conviven con sus dibujos y grabados, pues *Oracles et Spectacles* aglutina una selección de 14 anagramas compuestos en esa década, en un formato más lujoso de 120 ejemplares, acompañado de 8 aguafuertes y un dibujo y postfacio de Hans Bellmer, así como un prefacio de Patrick Waldberg. En ambos libros escritura e imagen coexisten en una distancia que invita a verlos y leerlos de forma sucesiva, porque las fechas incluidas nos dicen que anagramas y dibujos fueron hechos en momentos distintos y sin relación entre los pares. Todos relatan operaciones mágicas dolorosas y placenteras que transforman el entorno, mientras que los dibujos muestran esos cuerpos interespecie que dan una segunda clave sobre su consideración de lo animal. Ambas producciones están atravesadas por un proceso más constructivo que automático que combina el azar con una materialidad escritural que tensa los límites entre el cuerpo y la lengua, antes de que estos se fundieran durante sus delirios.

Quiero considerar que los dibujos están creados bajo el mismo método y propósito que anagramas pues, además de crear estas obras híbridas, ella misma habla de ambas prácticas en paralelo en su novela autobiográfica, donde encontramos algunas de las pocas declaraciones sobre su propio hacer:

Con la búsqueda y el hallazgo de anagramas y con el primero, el primerísimo trazo que hace sobre el papel blanco con la pluma empapada en tinta china, sin saber *qué* dibuja, siente emoción y una gran curiosidad, fundamentales para sorprenderse con su propio trabajo (Zürn, 2022c: 110).

Zürn empieza a hacer anagramas en 1953, alentada por Bellmer, quien a su vez había aprendido del poeta francés Joë Bousquet y la escritora búlgara Nora Mitrani, su anterior pareja. Un anagrama es una acción poética que consiste en cambiar las letras de una palabra para obtener otra y de forma sucesiva para construir el poema. Particularmente, esta creadora escogía un verso propio o ajeno y permutaba las letras hasta obtener una frase y así hasta agotar todas las posibilidades. Leamos un anagrama incluido en *El hombre del jazmín*, que parte de la frase-título *La locura inventada*:

8 Mi 'mejor mitad', como es lista y sabia, quiere que siga enferma un poco más, ya que sabe lo que se puede conseguir con una enfermedad como la que yo tengo" (Zürn, 2022a: 70).

El resultado:/ Deliro, vana, tú al can: / alindarte uval con /tira vacua de lona, ¡nl!/ Virad culata, leona, n./ Cavilo, tarada: lunea./Calva luna, ni tarde, ¡o!/ Datará vuelco a liana./ Locura, ven tan aliada (Zürn, 2022c: 191).

Como podemos leer, este anagrama toma la frontera surrealista entre el sueño y la locura para ironizar sobre su propia enfermedad, donde verso a verso recombina las letras para inventar su propio proceso psíquico. Estos poemas se anclan en la larga tradición de la poesía permutativa que en el siglo XX cuenta con numerosos adeptos, desde Gertrude Stein a Raymond Roussel o Brion Gysin. Aunque se relacione con la operación de montaje tan propia de las vanguardias históricas, esta práctica está presente desde la antigüedad, pues como analizó el lingüista Ferdinand de Saussure, en los anagramas se hallaba la estructura de la poesía latina (Rodríguez de la Flor Adánez, 1993: 48). En contra de la concepción logocéntrica de lenguaje, este método permutativo concede a la escritura una naturaleza material, que ya no es un mero intermediario del intermediario lingüístico, si no el verdadero sentido. Si puede usarse esa palabra, sentido, aquí sería un proceso que no se subyuga a una idea precedente a la materialidad, gráfica, sonora y verbal. Estos poemas comparten el uso del azar con la, por entonces abandonada, escritura automática surrealista, pero se desmarcan de esta pues sí implican la misma materia, sin “perder el cuerpo”, tal y como señaló Roland Barthes (1981: 230-232). De hecho, la particularidad de los anagramas de Zürn es su trabajo corporal, pues funcionan como un cuerpo que se articula y desarticula. Para ella el lenguaje es un fenómeno del cuerpo, donde cada letra actúa como un miembro que se recompone para alumbrar nuevas articulaciones, siempre en movimiento. Bellmer lo explica en el postfacio a *Hexen-Texte* que vuelve a repetir en *Oracles et spectacles*:

En vérité l'être humain connaît encore moins son langage qu'il ne connaît son corps : la phrase est comparable à un corps qui nous inviterait à le désarticuler pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses contenus véritables (Bellmer, 1975: 109).

Ciertamente, el problema del cuerpo es central en la obra de esta artista, posibilitador de una actividad onírica, erótica y visionaria, y lo muestra en textos tempranos como *La casa de las enfermedades* o en el *Hombre del jazmín*. El cuerpo, fragmentado, es el medio que posibilitará sus visiones. De hecho, es una cuestión que deja por escrito mucho antes de su gran novela, en el texto redactado en 1958 *El blanco con el punto rojo*, ya con mucho sufrimiento psíquico y bajo la toxicidad de la relación con Bellmer:

Cuánto bien me haría poder ser algo que no se llamase ni hombre ni mujer. ¿Iría entonces hacia mí o hacia Ti? Hasta donde yo sé, no he recibido ni demasiado del hombre ni demasiado de la mujer, pero aun así es suficiente para sentirlo como un estorbo (Zürn, 2022b: 87).

La cuestión es que este deseo de sobrepasar el binarismo de género se encuentra reflejado igualmente en sus dibujos, compuestos de forma similar a los anagramas, combinación por combinación como escribió el contribuyente a sus obras completas

Rike Felka⁹. En efecto, este mismo mecanismo se encuentra en otro de los pasajes de *El hombre del jasmín*, donde describe una visión de un espectáculo en el que ella se hibrida en diferentes animales no humanos (monstruos con partes de tigres, pájaros tropicales...) sorprendiéndose de sus propios poderes: “una observa su propio cuerpo, su capacidad para ‘transformarse’ en tantísimos animales diferentes que huyen en diferentes direcciones” (Zürn, 2022c: 172). Es entonces a través de los anagramas y dibujos que Zürn se transforma *en cuerpo y en lengua*, en busca de un estatuto intermedio, que dentro de los dibujos tiene una naturaleza interespecie que no distingue de forma binaria animales humanos y no humanos.

Por tanto, en ambas prácticas se realizan dos operaciones a la vez, de deconstrucción y reconstrucción donde una frase sale de otra, un cuerpo de otro en una cadena sin fin. Aquí la operación de escritura también es de lectura, como ocurre en la adivinación y de hecho Alain Chevrier habla de una “anagramancia” (1994: 138), donde la acción de escribir-dibujar es una fuerza que contacta con otras, más que un mecanismo de transcripción de un sujeto. Verso a verso, trazo a trazo, se articula un sentido, un cuerpo, que sólo es perceptible gracias a la recombinación con el adyacente. De hecho, pensemos que cada operación anagramática es la creación misma del lenguaje, al fin y al cabo, lo que hacemos al escribir es recombinar sin cesar las 27 letras del alfabeto.

Ahora que conocemos el proceso constructivo, azaroso y no binario que subyace a su obra, veamos cómo funciona en uno de sus dibujos más lúcidos del momento (Fig. 2). Seguimos entre 1963 y 1965, concretamente en la primavera de 1964. Gracias a su contexto, los procesos ya vistos y el propio título, hallamos una última clave sobre la noción de animalidad que trabaja esta artista. En el dibujo vemos la cuidada técnica gráfica y la expansión espacial que caracteriza a toda su producción visual. Una masa etérea de seres se entrelaza sin poder distinguir donde comienzan unos y acaban otros: ojos, morros, garras, escamas, rostros y picos flotan sin perspectiva ni orientación manchados de nebulosas y detalles rosas, morados y marrones. En movimiento, sus ojos, que a veces son bocas, nos miran con fijeza tanto si lo observamos del derecho como del revés, en cuyos dos sentidos encontramos inscripciones. Respecto a la primera, estamos con seguridad en la primavera de 1964, según la datación de la galería, pues la artista firma la obra en la esquina inferior derecha con la fecha de 1963 y en la esquina superior izquierda y al revés de esta lectura, “primavera del 64, Isla de Ré, Unica Zürn”, momento en que acabaría el dibujo.

9 “Just as words that don’t exist can originate in the anagrammatic process, animals, body parts and faces develop beneath the quill into fantastical mixtures. Body forms are contorted, interlaced, fused and disproportioned at will. At the same time, the fantastical beings are dressed in this swarming of lines, which is often embellished with scales, fins, feathers, pimples or spines (...). Drawing without previous sketches and design considerations is a game that entails the questions : how do the figures relate ? Where are the endpoints and how do edges blend ? Sometimes everything is filled to the edge of the page. Stemming from the surrealist discovery that the quill in the act of drawing will move across the page without intention -that the ‘hand dreams’ (Michaux) and thereby creates a drawing- that oscillates amongst the finest web, something lovable and amateurish, and a ‘ratée’ (Artaud), there is always the hope that something not yet departed will turn up” (Felka, 2010: 328).



Fig. 2. Unica Zürn. *Les poètes en plein travail* [sic] (1963-64). Tinta y gouache sobre papel, 61x49 cm. Cortesía de Ubu Gallery, Nueva York.

La segunda inscripción indica su título: *Les poètes en plein travail* [sic]. Ya sabemos que Zürn es una poeta que articula y desarticula cuerpos y lenguas en un juego sin fin de permutaciones. Esta enigmática frase parece ser un título descriptivo, como ocurre en otros dibujos suyos, que en este caso designa unos sujetos y una acción. Si los poetas son visibles en el dibujo, parecen estos cuerpos, ni animales ni humanos, que pululan interconectados entre patas, escamas, alas, rostros, cuyos ojos nos devuelven la mirada. Se han construido por adición, miembro a miembro, en especies por inventar. Seguidamente, para saber qué están haciendo, considero que tenemos que remontarnos 40 años atrás, al primer manifiesto surrealista de 1924 pues ¿no parece resonar en este título aquella conocida consigna? Sobre la labor surrealista y concretamente la del poeta, contaba Breton que el escritor Saint-Pol Roux antes de irse a dormir en su pensión, colgaba un cartel con la siguiente frase: “EL POETA TRABAJA” (Breton, 2001: 31). Este poeta ya adelantaba el objetivo del surrealismo, esto es, hacer que el sueño fuera el trabajo verdadero, siendo el trabajo del poeta soñar, también en la vigilia. Si esta referencia fuera cierta y siguiendo con el manifiesto, el trabajo del poeta es y cito a Breton “fusionar esos dos estados aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad

en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*” (Breton, 2001: 31). Esta lectura es bastante plausible, pues ese mismo año, la artista participa ya como plena surrealista en la exposición *Surréalisme. Sources, histoire, affinités* (galería Charpentier, París). Esta homenajea los 40 años del manifiesto y es comisariada por Raymond Nacenta y Patrick Waldberg, quien aporta un dibujo desconocido de Zürn de su colección, sin datar ni reproducir en el catálogo. Entonces, para Zürn el trabajo del poeta, es decir, su trabajo, es escribir un cuerpo que no se opone a lo animal, cuerpos interespecie que formarían esa realidad total más allá de los límites del racionalismo, cuyo reverso es la romantización de la irracionalidad del surrealismo histórico. Esta visión surrealista, acrecentada por una enfermedad que le costó la vida, ofrece una visión del cuerpo que transgrede el binarismo especista para ofrecer un reflejo propio. Como si realizase un homenaje en el aniversario del surrealismo, humilde y casi secreto, Zürn parece dejarnos aquí una suerte de manifiesto visual, hechos ya no sueños, sino verdaderas visiones que vuelven a pensar los límites entre naturaleza y cultura, deconstruyendo la oposición entre cuerpos y lenguas, animalidad y humanidad. Un trabajo presente antes de su enfermedad, que perdura como un alegato vitalista, tensando tres de las alteridades que ponen fin al humanismo clásico: la mujer, el loco y el animal.

Bibliografía

- Almer, P. (2022). *The traumatic surreal. Germanophone women artists and Surrealism after the Second World War*. Manchester: Manchester University Press.
- Barthes, R. (1981). Les surréalistes ont manqué le corps. En Barthes, R. *Le grain de la voix: Entretiens 1962-1980* (pp. 230-232). París: Séuil.
- Bellmer (1975), Postscriptum à Oracles et spectacles d’Unica Zürn’. En *Obliques, Hors-série*. Nyons: Borderie.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Chesler, P. (1973). *Women and madness*. Nueva York: Avon Book.
- Chevrier, A. (1994). Postface. Sur l’origine des anagrammes d’Unica Zürn. En Bellmer, H. y Zürn, U. *Lettres au docteur Ferdière* (pp.132-143). París Séguier.
- Cixous, H. (2021). *Animal amor*. Montrouge: Bayard.
- Combalía, V. y Henry, R. (2006). Unica Zürn: sombre automne: interview de Ruth Henry. *Art Press*, 326, 49-52.
- Conley, C. (1996). *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln: University of Nebraska.
- Cruz, M. (2022). Of Cats and Cronos: Hope and Ecofeminist Utopianism in Leonora Carrington’s The Hearing Trumpet. *Anglo Saxonica*, 20 (1), 8.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

- Derrida, J. (2006). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Barcelona: Trotta.
- Felka, R. (2010). Epilogue. The dreaming hand. Unica Zürn's drawings. En Brinkmann, E. *Unica Zürn: Alben* (pp. 326-328). Berlín: Brinkmann & Bose.
- Felka, R. y Brinkmann, E. (2006). Unica Zürn (6 July 1916 -19 October 1970): biographical background. En Lusardy, M. (com.), *Unica Zürn* (pp. 98-102). París : Halle Saint-Pierre.
- Gerstenberger, K. (1991). "And This Madness Is My Only Strength": The Lifewriting of Unica Zürn. *A/b: Auto/Biography Studies*, 6:1, 40-53.
- Henri, B., et al (2013) (eds.). *Méluine n. XXXIII (autoreprésentation féminine)*. París: Méluine.
- Henry, R. (1998). Unica Zürn : la femme qui n'était pas la poupée. En Colville, G. y Conley, K. *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme* (pp. 223-231). París : Lachenal & Ritter-Gallimard.
- Irigaray, L. (1985). Une lacune natale. *Le Nouveau Commerce*, 62-63, 39-47.
- Mahon, A. (1999) Twist the Body Red: The Art and Lifewriting of Unica Zürn. *Paradoxa*, Vol. 3, 56-65.
- Molinés Galarza, N. (2022). Unica Zürn: clarosucos, distancias y cercanías de una poética escindida. En Zürn, U. *El hombre del jazmín y otros textos* (pp. 7-19). Madrid: Wunderkammer.
- Oltner, S. (1972). Is Female to Male as Nature Is to Culture? *Feminist Studies*, Vol. 1, 2, 5-31.
- Plumer, E. (2022). *Unica Zürn: Art, Writing and Post-War Surrealism*. Nueva York: Bloomsbury.
- Puelles Romero, L. (2019) La enfermedad como médium. Aproximación a los dibujos de Unica Zürn. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 18, 279-294.
- Rey, C. (2010). Causalidad psíquica en un caso de locura. A propósito de Unica Zürn. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 107, 437-445.
- Rodríguez de la Flor Adánez, F. (1993). Anagrama / anamorfosis. *Cuadernos de filología francesa*, 7, 45-52.
- Romero González, A. (2025) Zoobiologie. Animality, Gender, and Psychic Suffering in Unica Zürn's Drawings. En Anger, J. (ed). *Female Surrealist Artists and Mental Illness*. Manchester: Manchester University Press (en prensa).
- Segarra, M. (2022). *Humanimals. Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Strom, K. (2017). *The Animal Surreal: The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*. Oxfordshire: Routledge.
- Zinnari, A (2025). "My stomach was the mirror of the earth": An Ecofeminist Reading of Leonora Carrington's Memoir of Illness, Down Below". En Anger, J. (ed). *Female Surrealist Artists and Mental Illness*. Manchester: Manchester University Press (en prensa).

- Zürn, U. (2022a). La casa de las enfermedades. Notas y dibujos de una ictericia. En Zürn, U. *El hombre del jazmín y otros textos* (pp. 39-80). Madrid: Wunderkammer.
- Zürn, U. (2022b). El blanco con el punto rojo. En Zürn, U. *El hombre del jazmín y otros textos* (pp. 81-94). Madrid: Wunderkammer.
- Zürn, U. (2022c). El hombre del jazmín. Impresiones de una enfermedad mental. En Zürn, U. *El hombre del jazmín y otros textos* (pp. 95-203). Madrid: Wunderkammer.
- Zürn, U. (2004). *El trapecio del destino y otros cuentos*. Madrid: Siruela
- Zürn, U. (1967). *Oracles et spectacles*. París: Georges Visat.
- Zürn, U. (1954). *Hexentexte*. Berlín: Springer.
- Wagner, C. (2019). *La trahison du réel. Unica Zürn, portrait d'une schizophrénie*. Saint Avertin: La Boîte à Bulles.

Las manos en el Surrealismo: *mode d'emploi*

Hands in Surrealism: *mode d'emploi*

IRENE VALLE CORPAS  0000-0001-5153-5994

Irenevalle1991@mail.com

Universidad de Valencia

Recibido: 24 de febrero de 2024 · Aceptado: 17 de abril de 2024

Resumen

El surrealismo hizo de la experiencia contemporánea del cuerpo fragmentado una clave de su imaginario. Diversos investigadores de finales del siglo XX plantearon una renovación de la historiografía tradicional sirviéndose de esta aceptación del cuerpo en piezas y de las pulsiones destructivas inherentes a la creación artística (porque lo son a la vida). Este artículo pondera primero esta ruptura teórica apoyada en el cuerpo surrealista y hace recuento después de los usos que tienen las manos en el repertorio del movimiento. Pues, dado ese cuerpo roto, en el surrealismo, las manos son constantes, introduciéndonos a varias de sus obsesiones (establecer un puente con el inconsciente, propiciar una actitud primitivista con el mundo, evocar alegorías de índole sexual, etc.).

Palabras clave: Surrealismo; manos; cuerpo fragmentado; arte y sexualidad; historiografía del arte.

Abstract

Surrealism made the contemporary experience of the fragmented body a key of its imaginary. Different researchers at the end of the twentieth century proposed a renewal of traditional historiography on the basis of this acceptance of the body in pieces and the destructive impulses inherent in artistic creation (for they are in life). This article first considers this theoretical rupture based on the surrealist body and then reviews the uses of the hands in the movement's repertoire. Since, given this broken body, hands are ubiquitous in surrealism, introducing us to several of its obsessions (establishing a bridge with the unconscious, fostering a primitivistic attitude with the world, evoking allegories of sexual nature, etc.).

Keywords: Surrealism; hands; fragmented body; art and sexuality; art historiography.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Valle Corpas, I. (2024). Las manos en el Surrealismo: *mode d'emploi*. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 117-137.

Moi les mains ouvertes
Paul Éluard

Los años noventa: la relevancia historiográfica del surrealismo

En su texto “El cuerpo en piezas: el fragmento como metáfora de la modernidad” (1994), Linda Nochlin descubría una genealogía de la pintura moderna en virtud de una aceptación de la pérdida de integridad del sujeto para con su propio organismo. La atomización “social, psicológica e incluso metafísica que parece marcar la experiencia moderna —la pérdida de la completitud, el resquebrajamiento de la conexión, la destrucción o desintegración del valor permanente—” (2020: 118), se ceban especialmente con el cuerpo, que habría perdido su coherencia y su verticalidad sin freno en los dos últimos siglos: desacralizado y separado de sus garantes divinos (Dios y la monarquía), sometido a clasificaciones de toda índole (científicas, estatales), a la mirada médica dispuesta a distinguir con ojo de bisturí órganos, tejidos, moléculas, desmembrado en guerras cada vez más cruentas, expuesto a los ritmos de la gran ciudad, vendido en un intenso mercado sexual basado en la pulsión escópica de sus miembros, observado al detalle por toda suerte de aparatos (telescopios, objetivos, cámaras fotográficas y de cine, ese arte que inventara el primer plano), acoplado a máquinas de trabajo o transporte dinámicas, dominado por formas variadas de violencia física y simbólica así como atravesado por un deseo que, según el psicoanálisis, no se fija en una visión totalizadora sino en un cúmulo de objetos parciales. Llorado por unos, aplaudido por otros, este despiece del cuerpo es un tropo de la retórica visual contemporánea, parte esencial de su programa poético y político: “[El arte sería, desde entonces] la unión de fragmentos no relacionados entre sí [...] un proyecto que incluye a la vez figuras de amor y de sufrimiento” (Nochlin, 2020: 129). Ello es patente desde la caricatura de la Francia revolucionaria que celebraba la decapitación del Rey —mutilación fundacional para destronar al cuerpo orgánico del Antiguo Régimen—; a los bodegones humanos de Géricault, o las figuras recortadas de mil maneras en Edgar Degas y Édouard Manet; por no hablar del catálogo de piernas sueltas que ofrecía la fotografía erótica de la época, como aquel famoso fotomontaje de Eugène Disdéri; hasta llegar, cien años después, a las prótesis de Cindy Sherman.

Este artículo plantea un repaso por el debate historiográfico suscitado en estos primeros noventa en torno a las consecuencias artísticas de la corporalidad fragmentada. Para hacer después una lectura iconográfica y conceptual de las manos en el movimiento surrealista.

Puesto que, solo un año antes del artículo de Nochlin, en 1993, su compañera de filas en *October*, Rosalind Krauss, había publicado otro ensayo importante en esta arqueología del cuerpo desarmado, motivada por un interés análogo por desenterrar historias

subterráneas que tensasen el falaz —por rígido— discurso de la historiografía tradicional. Para ello, Krauss echó mano del surrealismo, sin duda el movimiento que exploró con mayor profundidad las consecuencias del troceamiento físico y simbólico del sujeto. Consagrado casi cabalmente al mismo, *El inconsciente óptico* de Krauss tenía como propósito escribir una contra-historia de las vanguardias, una que se opusiera al ansia de fundamentación hiperracionalista, inclinada únicamente hacia lo visual y basada en una concepción aproblemática, masculina y erguida del cuerpo, como la que había prevalecido hasta entonces. El relato de Krauss estaría, contrariamente, salpicado por “miles de oscuras oquedades, el espacio ciego, irracional, del laberinto. [Por] conceptos como lo informe, el mimetismo, lo inquietante, la *bassese*, la escena del espejo, la *Wiederholungszwang*, figuras como el acéfalo, el minotauro, la mantis religiosa” (2015: 36). Y, cómo no, por esa carnalidad desquiciada (dedos, bocas, manos, cabezas, cortadas, engullidas, ojos, únicos, rasgados, lágrimas, sangre, semen, piernas, pechos, penes, vaginas, deformados, pútridos, repetidos, extasiados, articulados o solitarios) omnipresente en las obras surrealistas.

La atracción de Krauss por este materialismo bajo entroncaba con una tendencia, cada vez más asentada en la filosofía del tercio final del siglo, a proponer alternativas o, en su lugar, lecturas dialécticas al cesarismo de lo ocular en la tradición occidental, que tan bien analizó Martin Jay en las mismas fechas en su canónico *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (1993). Sin ir más lejos, amparándose en el psicoanálisis, Hal Foster recuperaba estas ideas para sentenciar, en *Belleza compulsiva*, escrito también en ese *annus mirabilis* de 1993: “El surrealismo es una referencia crucial para un posmodernismo crítico” (2008: 13).

A esta vía anglosajona hemos de añadir la diestra ayuda que prestó el giro antropológico que por esas mismas fechas se daba en Europa con un autor como Georges Didi-Huberman. En sus numerosos libros se hace una defensa de las imágenes como presencias de la figura humana —no solo representaciones—, a través de una mirada que se posa en todo tipo de gestos y detalles, en cráneos, exvotos, moldes, rostros, manos, cuerpos dislocados por la histeria, el dolor, el placer o la danza. Según ha reconocido en frecuentes ocasiones, esta reivindicación de una carne desmembrada y conmocionada se asienta, una vez más, en una recuperación del surrealismo (en especial el practicado por el entorno de *Documents*) para su propio quehacer como pensador. De ahí que su definición de la determinación de Georges Bataille (a quien dedica un libro en 1995 y cuya influencia sobrevuela toda su ensayística) valga también para sí mismo, pues en él encuentra:

Una iconografía en la que el cuerpo humano ya no es una justa medida armónica entre dos infinitos, sino un organismo destinado a la desfiguración, a lo acéfalo, al suplicio, a la animalidad (Didi-Huberman, 1995: 10)¹.

1 En este giro figural le acompañó Hans Belting, aun cuando sus abordajes del nudo cuerpo-imagen presentan diferencias. Por ejemplo, si en Belting la imagen es, en esencia, el médium de los muertos, la manera que tienen los cuerpos

En la estela de estos autores, desde finales del XX y aún hoy, la búsqueda de una sensorialidad amplia, los estados desgarrados del organismo, el remontaje de sus restos o esta revuelta contra lo visual siguen inspirando multitud de trabajos académicos o creativos en todo el mundo. Sin embargo, entre todas esas porciones de cuerpo, al observar el surrealismo, algunos de estos autores resaltaron el interés que reviste una muy concreta: las manos, un hecho que ha quedado eclipsado a la hora no solo de releer sus ensayos sino —y esto es más significativo—, cuando se vuelve la vista sobre el movimiento. La fascinación que ha ejercido el ojo, aun cuando fuera para negarlo, así como la comodidad de la mención a los genitales para explicar la inclinación surrealista por lo erótico y lo onírico, han oscurecido la importancia de las manos que, sin embargo, aparecen de manera continua y a lo largo del arco cronológico que comprende las actividades del grupo. Aisladas, repetidas, implicadas en diversos usos, integradas en distintas metáforas, manteniendo una relación conflictiva con lo ocular y con otros pasajes del mapa corporal, son siempre necesarias para dar cumplida cuenta de sus postulados. Así, al comentar grabados de Max Ernst, Krauss señala:

El efecto que produce una parte del cuerpo —ojos, torso sin cabeza y muy a menudo manos— que emerge truncada en el campo de visión es un *leitmotiv* en la obra de Ernst. La mano que hurga por la ventana de *Oedipus Rex*, o las dos manos que sostienen el globo ocular, en la cubierta de *Répétitions* [...] Unas manos que parecen hacer gestos, señalar, enseñar, siempre incitando a acercarse a ellas [...] Porque lo que la mano ofrece al observador —a Ernst— es invariablemente una especie de agujero en la visión (Krauss, 2015: 91, 100).

La atención a la mano se encuentra, pues, en el centro de la argumentación de su ensayo: horadar lo visual. En otra ocasión, la cualidad de las manos para *escribir*, le sirve para reforzar su presunción del carácter gramatical tanto del surrealismo como de la producción de aquellas vanguardias de corte más abstracto que también hicieron uso abundante del motivo:

Pertenece a todo un filón de imágenes de los años 20 y 30 que presentan al fotógrafo como compositor de líneas, que utiliza su mano, instrumento de la escritura, para marcar la imagen. [En El Lissitzky, Moholy-Nagy la cámara fotográfica aparece] en tanto que sustituto de la mano [...] Esta particular relación que se teje entre la fotografía y la obra de la mano o la escritura, la encontramos en todas las imágenes producidas por la “nueva visión”. [...] El movimiento de la mano, el movimiento de la huella, el movimiento que registra está presentado y representado con toda una variedad de estrategias como algo que desplaza e invade la visión hasta ahuyentarla (Krauss, 2002: 207-208, 214).

difuntos de hacerse presentes en el tiempo (de ahí su fijación en máscaras funerarias y tumbas), en Didi-Huberman la imagen es, ante todo, un artefacto de alteridad, un mecanismo para encontrarnos con los otros (de ahí su interés reciente por las manos abiertas a los otros). O, lo que es lo mismo, la muerte sobrevuela los escritos de Belting como lo común y lo erótico lo hace en los del francés. De igual manera, mientras que los ensayos de Belting —en los que, dicho sea de paso, el cuerpo aparece más entero o se habla de sus partes más nobles (el rostro)— recurren a tradiciones como la oriental o los usos culturales de las imágenes previas al Renacimiento, Didi-Huberman se apoya más en el surrealismo.

Aunque es posible deducir lecturas que no sigan hechizadas por el paradigma lingüístico, es innegable que Krauss supo atisbar la abundante presencia y la trascendencia de las manos en todas las vanguardias. Porque el uso de manos no es exclusivo de los seguidores de Breton o Bataille. Igualmente, el expresionismo alemán, el constructivismo soviético, las distintas variantes de la fotografía y el cine de entreguerras —por mencionar solo a sus coetáneos y no remontarnos a esos albores de la pintura moderna—, se sirvieron asiduamente del detalle de las manos². Mas puede decirse que en el surrealismo, en sus libros y pinturas, son obsesivas, como cantara Luis Cernuda “las manos llueven, manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas, cataratas de manos”³. A veces como un mecanismo para establecer una comunicación entre el sujeto y su inconsciente, como parte de una actitud primitivista con la que reencantar el mundo, con gran frecuencia para despertar alegorías sexuales no exentas de tintes patriarcales, en ocasiones con la voluntad de borrar fronteras de todo jaez. Aunque con aspiraciones modestas, aquí quisiéramos ofrecer un breviarío a la fuerza incompleto pero preliminar de los significados recurrentes que han sellado las manos en el ideario surrealista.

Prière de toucher. Ojos cerrados y uñas abiertas

De tanto mirarla, aunque sea por el rabillo del ojo, la imagen se ha vuelto tópica: una navaja raja el ojo de una muchacha en la primera secuencia de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929). El corte alude al nacimiento de una mirada no convencional, nunca pasiva ni mimética sino interior, más certera porque es capaz de desentrañar las pulsiones, sensaciones y misterios ocultos en la realidad sensible. Esta ceguera desencadena en la película un flujo de imágenes oníricas desprovistas de toda lógica racional y de indudable contenido erótico. Lo sabemos, la negación de la vista en favor de un ojo inocente, maravilloso o en “estado salvaje” como pedía Breton, se volvió iconografía entre los adeptos al surrealismo (Guillén, 2000): Paul Nogué fotografía a una modelo cortándose los párpados con unas tijeras, Ernst hace pasar un hilo por un globo ocular, antes de dañarse el suyo Brauner dibujó muchos otros en diversas trasposiciones anatómicas, Bataille hizo del sacrificio del ojo pretexto de numerosos textos y todos ellos aparecieron en fotografías con los suyos cerrados, pues así es como trabaja el poeta, soñando, mirando hacia sí en un trance ciego.

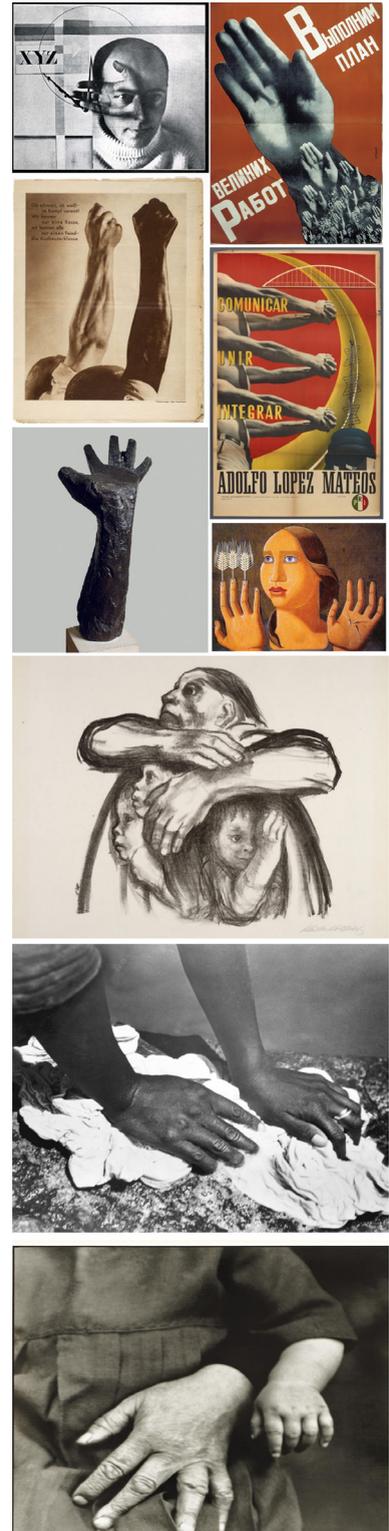
2 En términos generales, aparecen en sus alabanzas al arte como construcción activa de la realidad (en los montajes de Dziga Vertov, Efher Safir o Herbert Bayer) en sus cánticos a la clase trabajadora que se acopla a la máquina, ara con sus manos la tierra, se abraza a la de sus camaradas o lucha contra las manos opresoras del patrón/fascista (Tina Modotti, John Hearfield, Gustav Kultsis, Serguei Eisenstein, Josep Renau, Maruja Mallo) dentro de su programa de denuncia de los estragos de la guerra (esas manos que gritan y protegen de Julio González, Käthe Kollwitz) o, sencillamente, para jugar con las formas y extrañar la visión (los primeros planos de manos que acaban por separar a la fotografía de su herencia pictorialista en Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Germaine Krull y, a su modo, August Sander). (Fig. 2).

3 Existen varios libros de poemas ilustrados sobre manos: Benjamin Peret, *La main Forte* (París: Revue Fontaine, 1946) con dibujos de Victor Brauner; *Les Reines de la main gauche*, de Pierre Naville (Aleñçon: Feu Follet, 1924); *Les Mains libres* de Paul Éluard e imágenes de Man Ray (París: Gallimard, 1947).



Fig. 1. Manos y ojos en obras surrealistas (Francis Picabia, Gertrude Stein, Hans Bellmer, René Magritte, Marcel Mariën, Max Ernst).

Fig. 2. Manos en obras de El Lissitzky, John Heartfield, Gustav Klutsis, Maruja Mallo, Josep Renau, Käthe Kollwitz, Tina Modotti, August Sander.



Todo esto es de sobra conocido pero con menor frecuencia se repara en que, cerrados los ojos, no es raro que lo que aparezca después sea una mano: a veces cortada pero poderosa (como en *Un perro andaluz* en la que una mano comida de hormigas o seccionada y palpada por un bastón proyecta las pulsiones libidinales del protagonista), siendo devorada (en *La edad de oro* los amantes se llevan a la boca las manos del otro y él acabará, como Edipo, con los ojos rotos en sangre), acercándose a zonas erógenas (en *La sangre de un poeta*, de Jean Cocteau el protagonista desliza su mano hasta sus genitales y en mitad de su ocupación onanista un plano nos muestra unos ojos falsos). No sorprende entonces que se repitan las alabanzas a los ojos cerrados o agredidos, que han de convivir con manos enérgicas o bocas devoradoras⁴. Las manos agreden los ojos, los boicotean o los superponen a sus palmas (Fig. 1). Con ellas se hace alusión a esa urgencia por apagar el sentido de la vista como hecho pasivo para abrirse a una estética experiencial capaz de ver, tocar e incluso engullir aquello que queda a flor de piel y por debajo, allí donde gobiernan las pasiones, el miedo, a la muerte, a la castración, el dolor y el deseo.

Así, en un poema del número 7 de *La révolution surréaliste*, se repite la imagen de unas manos surgiendo de la invidencia para acariciar un cuerpo desmembrado: “Mes yeux qui se ferment sur des larmes imaginaires, mes mains qui se tendent sans cesse [...] je ne connais que les vêtements et aussi les yeux, la voix, le visage, les mains, les cheveux, les dents”. Siendo así tiene sentido que narren sus sueños —o sea, situaciones vividas con los ojos cerrados— en los que aparecen manos que los arrastran a situaciones caprichosas, a menudo algún encuentro amoroso. En *Minotaure* Léon-Paul Fargue escribe:

Je vois ma main devenir géante, et dans chacun de mes doigts, je m'aperçois, minuscule. Si je cours à la recherche de tes secrets, si je continue, *les yeux fermés*, tout ce que ce grain commence [...]. Ma main t'aime (cit. Powell, 1997: 520).

De hecho, esta idea de la mano gigante que se asocia ambigua y libremente con otros elementos flotantes es muy recurrente: aparece en *El cazador* (1933) de Óscar Domínguez, en la que del abrigo de un hombre con la cabeza tapada fluye una materia viscosa de la que, a su vez, sale una monja desnuda expuesta a una mano-jaula enorme; se halla en *El gran banquete* (1929), de Adriano del Valle, donde un grupo de burgueses se prepara para trinchar con sus gigantescas manos el busto de una venus clásica; o en los dibujos de Victor Brauner (*Image de l'inconnaisable*, 1946; *Visage et main*, 1963) en la que varias manos desproporcionadas se funden con rostros de seres totémicos que se agarran opresivamente entre sí. La sucesión de manos poblando la superficie visual se convierte en otro cliché: en *Le femme introuvable* (1928) de René Magritte, varias manos acechan un cuerpo de mujer; en collages de Del Valle (*La casa de tócamerrique*, 1930) en los grabados de Ernst (*Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*, 1934), las manos

4 La boca es otro de los hitos en esta inversión surrealista del mapa corporal. Si Tristán Tzara afirmaba que “el pensamiento se hace en la boca”, Dalí inventaba la categoría de lo comestible, Roger Callois alababa la mantis religiosa porque se traga al macho tras la cópula, Alberto Giacometti no ocultaba su fascinación por las bocas abiertas y mortíferas, como las de Jacques-André Boiffard y el canibalismo fue largamente discutido entre sus publicaciones (Cunillera, 2010: 89-127).

viven por sí solas; pero también en *Tactos sutiles* (1936) de Nicolás de Lekuona en la que a la celeberrima mano de Dios de Michelangelo se le suma una tercera, reforzando el valor de lo táctil para la pintura.

Ninguna de estas manos, huelga decirlo, tiene ocupaciones nobles como el trabajo. Contra esas habrá que revolverse, porque como se quejaba Rimbaud, venerado por los surrealistas, el trabajo adormece los sentidos —“¡Qué siglo de manos! ¡Yo nunca tendré una mano! “¡Yo nunca trabajaré!”⁵—. Son más bien manos fatales, que impulsan un ver erótico, encarnado, “con los ojos desorbitados” como sugería Bataille. O preferiblemente no ver sino tocar, como en la portada de ese catálogo *Le surréalisme en 1947* de Duchamp, en el que se nos invita a posar nuestra mano sobre un pecho de mujer —este gesto se materializó en la fotografía *Primacía de la materia sobre el pensamiento* de Man Ray (1929) o en aquella otra de Ernst agarrando el de Leonora Carrington captada por Lee Miller en 1937—. Según Duchamp, cuyo retrato de 1924 por Man Ray lo presenta como un espectro ausente dejando solo las manos visibles para operar, el sentido más subversivo era el tacto, capaz de aprehender el espacio en su totalidad, y consideraba que el acto amoroso era una exploración de la cuarta dimensión.

Eros y Tánatos. Trocear el cuerpo, tomar al otro (o la otra)

Por su parte algunos fueron algo más lejos aún en esa aspiración a un arte que pudiera dar cuenta de los espasmos del cuerpo. Para alguien como Hans Bellmer la función de las imágenes era turbar las representaciones anatómicas regladas, armónicas, bellas, en favor de otras que, en sus palabras, pudieran dar cuenta de la propagación de una sensación a la totalidad del organismo, una que, por ejemplo, mostrara la traslación de un dolor de muelas o de una sacudida erótica hasta la última de las falanges, hasta en las “uñas que se hunden en la piel” (Bellmer, 2010: 5). Era necesario avanzar hacia una estética del síntoma, un inconsciente físico, como gustaba decir, que no confiara en el ojo, pues este no era sino “un doble de la imagen condenada del sexo” (Bellmer, 2010: 12). La opticalidad es un mecanismo compensatorio tras la represión, por lo que es preferible producir una transferencia del ojo a la mano, de modo que esta pueda trasladar toda esa energía que subvierte el cuerpo en la violencia, la enfermedad, el sacrificio o

5 Esas manos de la clase trabajadora, en antagonismo con la lumpenburguesía que vive del otro serían glorificadas por creadores de tradición izquierdista. Por ejemplo, Miguel Hernández escribe: “Dos especies de manos se enfrentan en la vida/brotan del corazón, irrumpen por los brazos/saltan y desembocan sobre la luz herida/a golpes, a zarpazos./ La mano es la herramienta del alma, su mensaje/y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente./Alzad, moved las manos en un gran oleaje/hombres de mi simiente./Ante la aurora veo surgir las manos puras/de los trabajadores terrestres y marinos,/como una primavera de alegres dentaduras/de dedos matutinos”. Por otra parte, la mano telúrica que toca la materia primigenia, mar, tierra, cuerpo, que se funde con ella como si hombre (trabajador, popular) y mundo fueran una misma esencia, es cantada por otros compañeros. Rafael Alberti: “Entre mis manos cogí/un puñadito de tierra./ Soplabla el viento terrero./La tierra volvió a la tierra/Entre tus manos me tienes/Tierra soy”. Esta mano tectónica-popular resuena en las composiciones de la Escuela de Vallecas, hechas con pequeños objetos cogidos con la mano en los paseos por el extrarradio de Madrid.

el sexo. Este otro orden perceptivo, bajo pero profundo implicaría, a su juicio, “una capacidad supranormal consistente en poder ver con la mano [...] las sensaciones táctiles, las facultades auditivas y olfativas que se les asocian” (Bellmer, 2010: 13, 6-7).

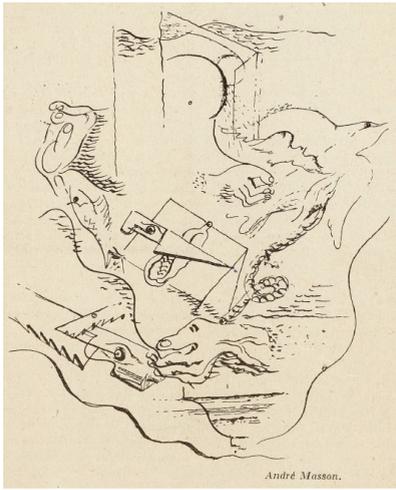
Al rebajar la visión ocular (vinculando los ojos a las manos, las piernas o el ano) para hacer del organismo íntegro un “centro de excitación”, las manos que tocan se multiplican, se enlazan en cadena, se buscan en pares. Y se disponen a penetrar el cuerpo (siempre femenino y con frecuencia púber) hasta poseerlo, deformarlo e incluso decapitarlo. Bellmer describe así anatomías abiertas con “una lengua, dos manos, cuatro pechos, mil dedos”. Las manos funcionan aquí para subvertir la vertical del cuerpo: son posesivas, se mueven sueltas, se llevan a las partes menos honrosas, sus dedos se emancipan (como pretendía el Dalí de *L'alliberament dels dits*), para tocar senos, pies (a la manera de las fotografías de Boiffard o los elogios bataillanos del dedo gordo) o se adentran en cada membrana que encuentran. Ni que decir tiene que este ensamblaje polimórfico presenta una componente sádica y machista indudable:

Casi todos los *cadavres exquis* eran femeninos [...] En la mayoría de las ocasiones [en Ernst, Masson, Tanguy...], de la disección sádica de la imagen de la muerte por parte de los surrealistas resulta un monstruo cargado de connotaciones sexuales, una *dissecta membra* que representa de forma inequívoca el rechazo de una integridad (la fantasía masculina de “castración” femenina) (Spector, 2003: 312-313).

En efecto, aun con tintes menos siniestros, también Masson dejó muestras de una fascinación por la sexualidad posesiva de un otro femenino recurriendo a las manos. En su vocabulario visual son continuas las manos masculinas que penetran a la mujer, ser pasivo, terrestre y maternal al que aspiran a dar vida —como Auguste Rodin, Masson cree en la mano del hombre que, como Dios, primer artista, es capaz de esculpir esa masa indeterminada que es la naturaleza, o sea la carne femenina—:

Una y otra vez nos encontramos con la imagen de una Tierra pasiva, fecundada y acariciada por una enorme mano masculina, una mano invasora que, junto al falo se convierte en órgano privilegiado de penetración; una mano que forcejea y prolifera por doquier, acariciando un seno, la curvatura de un astro, infiltrándose en los recovecos de la carne, celebrando su victoria sobre el universo maternal (Mayayo, 2002: 138 y 215)⁶. (Fig. 3).

6 La fascinación por la maternidad fue compartida por otras vanguardias pero, nuevamente, para notar sus diferencias al respecto acudamos a las manos. Desde la sangría de la Primera Guerra Mundial, la maternidad fue un tema importante, discutido y representado a uno u otro vértice del arco político. Para personajes como Julio González, Käthe Kollwitz, Pablo Picasso, para buena del arte comprometido, las madres son seres que tienden sus brazos para cuidar a unos hijos que representan al pueblo o la humanidad herida. También para clamar justicia. Los surrealistas, sin embargo, se alejan de esta madre-pueblo, que bebe de la iconografía mariana, en favor de visiones míticas del matriarcado donde lo femenino es esa gea primigenia origen del mundo (de ahí que al hablar de las madres, se centren en la vagina antes que en las manos protectoras). Cuando no, rechazaron esta temática por cuanto, para el surrealismo, “la maternidad, necesariamente opuesta al deseo, constituía una barrera para la liberación absoluta de las pasiones a la que confiaban el proyecto revolucionario” (Sousa, 2022: 89).



M. ANDRÉ MASSON :

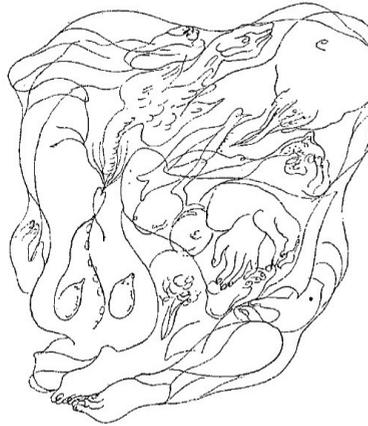


Fig. 3. Manos en obras de André Masson.

Asimismo, en alguien como Federico García Lorca encontramos este cuerpo hecho de recovecos en ese enredo que es el acto amoroso, horizontal, despiezado y confuso. Aunque con tintes mucho menos masculinistas, Lorca vuelve sobre esas manos que viajan, rincón por rincón, por toda la geografía corporal para tomar al otro en la relación sexual:

Se amaban por encima de todos los museos. Mano derecha, con mano izquierda. Mano izquierda, con mano derecha. Pie derecho con pie derecho. Pie izquierdo con nube. Cabello con planta de pie. Planta de pie con mejilla izquierda. ¡Oh mejilla izquierda! ¡Oh, noroeste de barquitos y hormigas de mercurio! Dame el pañuelo, Genoveva; voy a llorar. Voy a llorar hasta que de mis ojos salga una muchedumbre de siemprevivas. Se acostaban. No había otro espectáculo más tierno. ¿Me ha oído usted? ¡Se acostaban! Muslo izquierdo con antebrazo izquierdo. Ojos cerrados con uñas abiertas. Cintura con nuca y con playa. Y las cuatro orejitas eran cuatro ángeles en la choza de la nieve (García Lorca, 2019: 94-95).

Los dibujos y poemas lorquianos abundan en manos cortadas y ojos que lloran, sangran o carecen de pupilas. No solo nos hablan del juego erótico. Tienen también un sentido traumático asociado a la muerte. “Yo no quiero más que una mano /una mano herida, si es posible”. En efecto, las manos de sus ilustraciones están aserradas, sangrantes, se unen por líneas laberínticas, como venitas, al ojo o el corazón: “lleno de manos cortadas/y coronitas del flores” (del poema “Muerto de amor”); “brincan tus manos cortadas”, “los muertos están embebidos, devorando sus propias manos” (del poema “Danza de la muerte”). En el dibujo *La muerte*, un esqueleto de doce manos nos mira vigilante (Madariaga, 1999). (Fig. 4).

Su amigo Dalí dibuja algunas de estas manos lorquianas de las que son distinguibles las venas en varios retratos que le dedica en 1927 (*La playa, El poeta en la playa de Ampurias*). Dalí pintaría un sinfín de manos y brazos amputados, vinculados al tema del onanismo, el temor a la castración y su fascinación por los fluidos y la podredumbre. Son visibles ya en la fundamental *La miel es más dulce que la sangre* (1926) en la que se unen a sus símbolos más queridos (hormigas, burros, paisajes vacíos); en estudios para *Un perro andaluz*; en sus primeras pinturas plenamente surrealistas: *Aparato y mano* (1927), *La mano cortada* (1928), *La mano, remordimientos de conciencia* (1930) o *La mano. Obra estereoscópica* (1975). Y en *Retrato de Paul Éluard* (1929) donde una gran mano cubre la frente del poeta cuya lírica está, por lo demás, igualmente repleta de ellas. (Fig. 5).

Así pues, cuando Dalí y Buñuel filman aquella poderosa imagen de una mano seccionada en *Un perro andaluz* el motivo no era nuevo. La mano que se independiza del cuerpo y camina según su deseo, lejos del control racional depositado en la cabeza, cumpliendo apetitos prohibidos (como la posesión sexual o la masturbación), provocando el espanto de quien la contempla es, de hecho, una divisa en la trayectoria de Buñuel. Viejo tema del romanticismo y el costumbrismo gótico de su gusto (Nerval, Maupassant, Gómez de la Serna), luego retomado por el cine de terror, recurrente también en el tenebrismo español, desde los martirios barrocos a las mutilaciones goyescas

que tanto le inspiraron, la mano que “vive sola, sola sufre y goza” —en sus palabras—, lo acompañan desde sus primeros guiones. Amén de las alusiones sexuales las manos sueltas son en Buñuel objetos alucinatorios que remiten a la angustia.

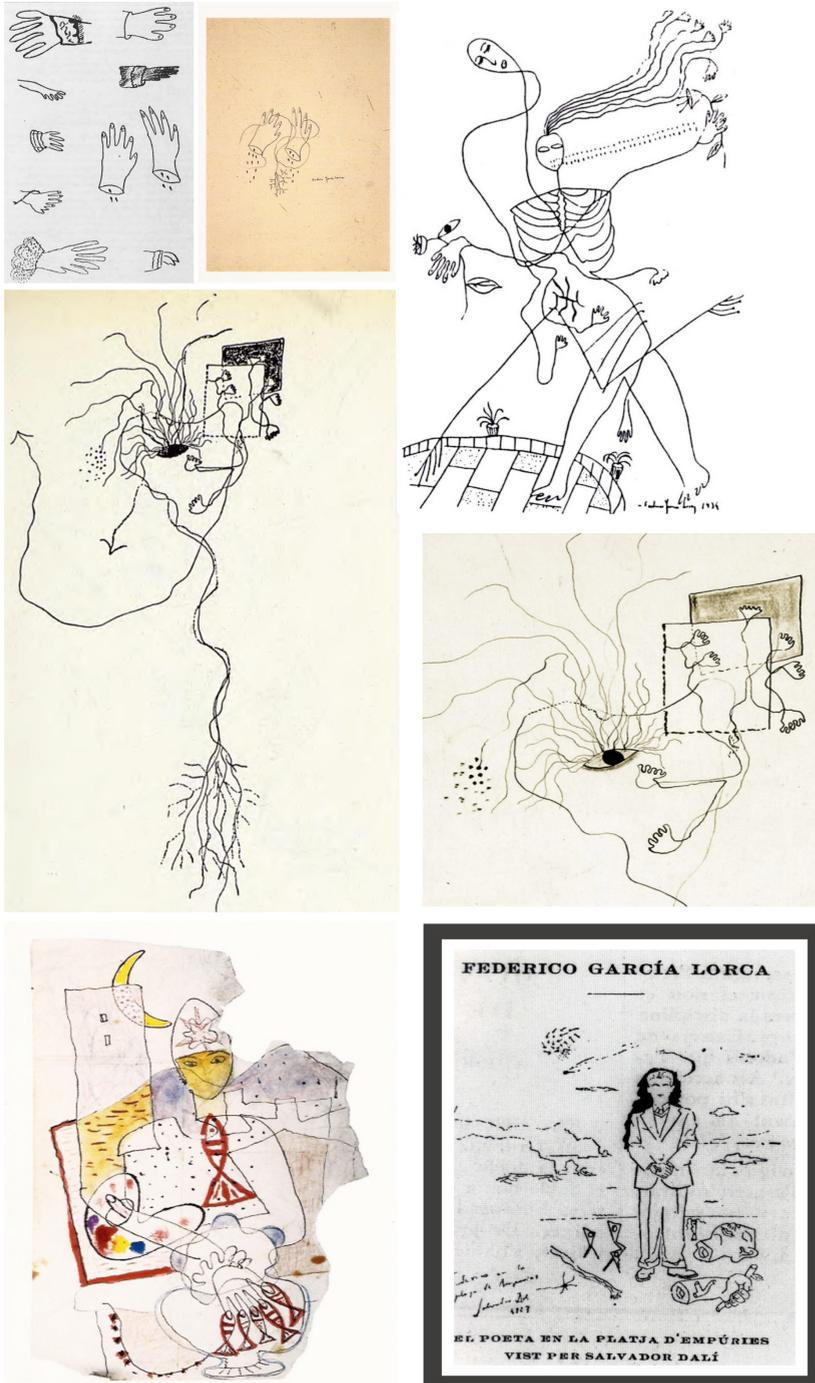
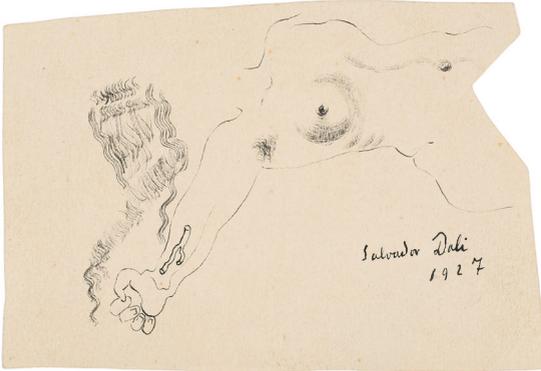


Fig. 4. Manos en dibujos de Federico García Lorca y obra de Salvador Dalí.



Fig. 5. Manos en obras de Salvador Dalí.



En *Un perro andaluz*, las hormigas hablan “del deseo del protagonista, que le produce un estremecimiento en su mano. Son el flujo sanguíneo que provoca la erección, la putrefacción de la muerte. El agujero en la mano de donde salen las hormigas es el de los clavos de Cristo. La mano cortada simboliza la masturbación y su castigo” (Tusiet, 2018). En *Alucinaciones en torno a una mano muerta* (1944), guion no llevado a la pantalla (aunque se sabe que se usó para *The Beast with five fingers* de Robert Florey), una mano suelta y vengativa provoca el horror de un hombre que trata de escapar de ella, pero esta se introduce en su ser provocándole una autolesión. Esta mano demoníaca ataca de nuevo en *El ángel exterminador* (1962) cuando, en mitad de la noche, se lanza al cuello de una señora que rezaba febril en la mansión donde está encerrada. La mujer trata de aplastarla aunque como todo lo reprimido resucitará, por ejemplo, en los primeros planos de manos atadas en los juegos eróticos de *Belle de jour* (1966), agarrando comida con ansia en *Viridiana* (1961), etc. (Fig. 6). Porque:

La idea de la mano “viva” connota algo monstruoso, perturbador y peligroso. [...] La mano cortada, como agente principal del terror y la perturbación, es un leitmotiv del surrealismo. [...] Las manos cortadas son otra expresión de la mutilación física y de lo muerto inanimado-animado, de un miembro que necesita estar integrado a un cuerpo para vivir, pero que, una vez cortado, toma vida propia (Gabriel Martín, 2004: 311, 313).



Fig. 6. Manos en obras de Luis Buñuel.

“Je est un autre”. Mano inconsciente

Una pintura de René Magritte titulada *Le soupçon mystérieux* (1928) muestra a un hombre mirando reflexivo su mano derecha. Hay quien ha identificado una cita al Descartes que se desconcierta ante su cuerpo, momento crucial en la formación de la subjetividad moderna: “El extrañamiento pasa por la sospecha de lo propio [...] de que ella, esa mano, posea vida propia o pueda dejar de quedar bajo el control del sujeto” (Puelles, 2007: 86). Nuestras manos se nos escapan de las manos, como los brazos desencajados de las histéricas que dibujaba Charcot, por más que las filosofías del sujeto se empeñasen en celebrar la mano industrial, gobernada, humana. Pero antes que espantarse ante esta libertad, correr a contenerla como quiso la tradición cartesiana, habríamos de aprovecharla o, al menos, abandonarnos al lugar adonde nos lleven las manos. Tal sería el verdadero desafío surrealista que hace de ellas un puente hacia los estados rebajados de la consciencia. En ese sentido, el automatismo en escritura o imagen no sería más que el triunfo de la mano que actúa sin pensar. Sin pedir permiso a la razón, esta mano involuntaria, ágil y fecunda, maniática, sería capaz de transmitir todas esas experiencias en estados de trance, como si la creación artística no fuera ni trabajo arduo ni técnica sino una dádiva del inconsciente:

La escritura automática separa la mano del cerebro, o la desprende del brazo. Esta mano autonomizada, corriendo sobre el papel [...] se limita a registrar un “dictado mágico”, como una aguja de sismógrafo: es el otro, el muy otro o el gran otro quien sostiene la pluma. [...]. La mano cortada entronca con la “anti-cabeza”, el “acéfalo” o el policéfalo de esta literatura anticartesiana (Roger, 2013).

La retórica surrealista está pues plagada de manos que dirigen a sus dueños hacia las oscuras lindes del subconsciente. Lorca reconoce en una carta que al dibujar “abandonaba la mano a la tierra virgen y la mano junto con mi corazón me traía los elementos milagrosos. Yo los descubría y los anotaba. Volvía a lanzar mi mano y así, con muchos elementos milagrosos” (cit. Madariaga, 1999: 34). Por su parte, Breton confiesa sus sensaciones al escribir: “Era como si una vena se hubiera roto dentro de mí, las palabras se sucedían unas a otras [...]. Los pensamientos acudían con tal rapidez [...] y me apresuraba, con mi mano en constante movimiento” (Breton, 2001: 41). Podríamos pensar también que las fotografías de objetos minúsculos después de su manipulación compulsiva de Brassai o los objetos cogidos en los paseos por el *Marché aux puces* están emparentados con esta apología del automatismo de la mano.

Además, esta inclinación hacia lo irracional les hará sentir predilección por todo tipo de prácticas adivinatorias como la alquimia, el Tarot o la lectura de manos. Breton publicó en *Minotaure* el artículo “Revelaciones psíquicas de la mano”, de la doctora Lotte Wolff que se ilustró con huellas palmares, de Duchamp o Éluard y fotografías de Man Ray. Este último, en su película *L'étoile de mer*, vuelve a la imagen del hombre que mira atentamente sus manos como si sospechara que guardan algo extraño. Acto seguido sus

palmas, que tienen pintadas esas líneas de la vida, cubren por entero la pantalla. Ya antes, en 1925, había fotografiado las de Antonin Artaud tocando unas piezas de dominó a la manera de un brujo. Podemos tomarla como una más de las *boutades* surrealistas, quizá una provocación a la retratística clásica (qué mejor retrato del verdadero ser de un sujeto que uno en el que no se vea su rostro sino sus manos), pero lo cierto es que esta mano “mágica” es constante en el imaginario surrealista. Su presencia alude a un movimiento que acaba con la contradicción entre lo real y lo maravilloso, lo natural y lo artificial.

En este último sentido, sin ir más lejos, durante los años veinte, el propio Man Ray tomó multitud de fotografías de manos aisladas en un juego de luces y sombras que las hacen parecer un objeto irreal. En su caso, la mano en consonancia con la cámara es ese aparato que manipula el mundo, nos ayuda a verlo como realmente es, es decir, artificial, sensible, soñado. Las fotografías de manos de Man Ray combinan la artificiosidad del proceso (solarización, negativo, distorsión) con la propia artificiosidad que supone distorsionar el cuerpo (sobre todo femenino). En *Dora Maar* (1936) dos manos blancas y dos negras se reflejan sobre el rostro, también doble, de la artista. En los célebres posados de Meret Oppenheim en una imprenta que tituló *Erotique-voilée* (1933), el negro de la tinta resaltando sus brazos sobre el blanco desnudo de su piel invita a pensar en un contraste entre lo humano y lo mecánico, lo femenino y lo masculino, la huella y lo reproductivo.

Estas manos doblemente artificiales ponen en cuestión las nociones de representación clásica. Incluso de la propia concepción de la realidad sensible. Pues muchas de las manos que fotografía pertenecen a maniqués o guantes, otras de las obsesiones surrealistas para seguir indagando en los estados transitorios entre lo vivo y lo muerto. Los guantes o las manos pétreas del maniquí son ese fetiche sustitutorio, simulacro de cuerpo en la frontera entre lo animado y lo inanimado, suplicando ser tocado, pero incapaz a su vez de responder. “Su musa”, Meret Oppenheim, compuso no pocos guantes que llevan macabramente pintadas las venas sobre la superficie o parecen unas garras de animal, peludas y toscas, de las que, sin embargo, asoman unas uñitas en rojo carmesí. Valentin Hugo representa escenas de sometimiento sexual plantando dos guantes sobre una mesa en *Object à fonctionnement symbolique* (1931) que recuerdan a los tantos guantes que compone Marcel Mariën. Breton narra en *Nadja* un episodio en el que ruega a una mujer que le entregue su guante ante lo cual esta se niega, regalándole, en sustitución uno de bronce (Fig. 7). La convivencia entre lo duro y lo blando en las manos vuelve en trabajos de Dora Maar, como *Main-coquillage* (1934), donde la mano sale de una concha a la manera de un caracol. Según Bellmer, el propio cuerpo es como un doble, con un exterior y un interior que ha de verse como un “guante girado”.



Fig. 7. Guantes en obras surrealistas.



Fig. 8. Manos en obras de Claude Cahun.

Finalmente, la libertad de la mano significa también caminar hacia un arte de lo performativo en el que las manos sirvan para construir otras identidades o, al menos, subrayar el carácter artificioso de las existentes. Las manos adquieren por ello una enorme relevancia en las mascaradas de una artista como Claude Cahun. Asisten en este trastoque de la biografía al que se consagran sus fotografías: sosteniendo sus ojos, agarrando espejos donde ella se refleja, indicando al espectador dónde mirar, repetidas y desdobladas en otras de maniqués de menor tamaño y diferente textura o manipulando objetos de la vida íntima de la autora. Esta desfamiliarización del yo revierte en la propia materia: *Je tends le bras* (1931-2) capta el abrazo de dos monolitos de piedra del que surgen sendas manos de mujer ataviadas con joyas. La roca se humaniza, el brazo se desnaturaliza y los seres quiméricos que surgen de esta metamorfosis se buscan unos a otros, pues ni las identidades, ni los géneros ni la propia materia son completamente fijos en las obras de Cahun (Fig. 8).

En resumen, dentro del surrealismo, la mano adquiere diversos papeles, sirviendo como un puente entre estados psíquicos profundos y manifestándose como un objeto mágico y perturbador. Vale la pena dejarse llevar por ellas, acaso también porque ninguna otra vanguardia ha explorado el cuerpo como un campo de investigación, y como un terreno de lucha poética, sugerente todo él hasta en cada uno de sus dedos. Como se ha dicho, el cuerpo en el surrealismo “no es una cosa única sino una especie de repertorio heterogéneo de palabras y de frases figurativas (una especie de alfabeto) con el que se podrían componer discursos interminables” (Ramírez, 2003: 224-225).

Bibliografía

- Bellmer, H. (2010). *Anatomía de la imagen*. Madrid: Ediciones La Central.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Cunillera, M. (2010). *Metáforas de la voracidad en el arte del siglo XX*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/a316cc2c-6896-4239-8521-5eb2d07485e4>
- Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe*. París: Éditions Macula.
- Foster, H. (2008). *La Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gabriel Martín, F. (2004). La mano «viva» de Buñuel y «The beast with five fingers». En I. Santaolalla & E. Al. (eds.), *Buñuel, siglo XXI* (pp. 309-326). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- García Lorca, Federico (2019 [1929]). *Poeta en Nueva York*. Ed. Marcus Cabada Candal. Pontevedra: Rara Avis.
- Guillén, E. (2000). El ojo como objeto de indagación en el arte contemporáneo. En *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español* (pp. 511-520). Granada: CEHA.

- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, R. (2015). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Madariaga, B. (1999). *Los dibujos poéticos de Federico García Lorca*. Santander: Museo de Bellas Artes del Ayuntamiento.
- Mayayo, P. (2002). *André Masson: mitologías*. Madrid: S.I.
- Nochlin, L. (2020). El cuerpo en piezas: el fragmento como metáfora de la modernidad. En Isabel Valverde (ed.), *Situación en la Historia. Mujeres, arte y sociedad* (pp. 109-133). Madrid: Akal.
- Powell, K. (1997). Hands-On Surrealism. *Art History*, 20(4), 516-533.
- Puelles, L. (2007). *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*. Murcia: Cendeac.
- Ramírez, J. A. (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte*. Madrid: Siruela.
- Roger, T. (2013). L'oeil et la main dans *Capitale de la douleur*. *Colloques Fabula* s/n. <https://doi.org/10.58282/colloques.2241>
- Sousa, C. (2022). Deconstruir una imagen. Algunas notas sobre la iconografía del (des) amor maternal en el surrealismo. *Boletín de Arte*, (43), 89-99.
- Spector, J. (2003). *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Madrid: Síntesis.
- Tusiet, A. (2018). *Un perro andaluz: el guion y otras peripecias*. Recuperado de <http://tausiet.blogspot.com/2018/03/un-perro-andaluz-el-guion-y-otras.html>

Las astucias del “estupefaciente imagen”. Pervivencias del surrealismo en Buñuel y Giacometti

The ruses of the “narcotic image”. Survivals of surrealism in Buñuel and Giacometti

GABRIEL CABELLO  0000-0001-9865-9206

gcabello@ugr.es
Universidad de Granada

Recibido: 19 de abril de 2024 · Aceptado: 15 de mayo de 2024

Resumen

Las prácticas surrealistas tuvieron en su centro lo que Louis Aragon llamaba “el estupefaciente imagen”. Pero la imagen en tanto que practicada en el espacio urbano concebido como reservorio de sueños. El mismo espacio que tras la Segunda Guerra Mundial parecía quedar obliterado por el desarrollo del archivo audiovisual. A través de los ejemplos de Buñuel y Giacometti, este artículo pretende mostrar cómo el surrealismo pervivió en la obra de dos surrealistas que fueron clave durante el periodo de entreguerras, pero cuya obra sufrió profundas transformaciones con posterioridad. De este modo, se plantea cómo las lecciones del surrealismo continúan presente, cuando no vertebrando, la práctica de ambos.

Palabras clave: André Breton; Louis Aragon; Imágenes; Surrealismo; Alberto Giacometti; Luis Buñuel; Viridiana.

Abstract

Surrealist practices had at their core what Louis Aragon called «the narcotic image». But the image as practiced in the urban space, which was conceived as a reservoir of dreams. The space that, after World War II, seemed to be obliterated by the development of the audiovisual archive. Through the examples of Buñuel and Giacometti, this article aims to show how surrealism survived in the work of two surrealists who were key actors during the interwar period, but whose work underwent profound transformations afterwards. In this way, it shows how the lessons of surrealism continue to be present, if not to vertebrate, the practice of both of them.

Keywords: André Breton; Louis Aragon; Images; Surrealism; Alberto Giacometti; Luis Buñuel; Viridiana.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Cabello, G. (2024). Las astucias del “estupefaciente imagen”. Pervivencias del surrealismo en Buñuel y Giacometti. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 139-156.

“Cette jolie main...”. La imagen, el objeto, el espacio

“Se cuenta que cada día, a la hora de ir a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA” (Breton, 1988: 319). Lo que equivale, claro está, a decir: el sueño trabaja. La naturaleza de ese trabajo, la posibilidad de su objetivación a través de prácticas específicas, es lo que intentaba precisar la definición del surrealismo. Una definición cuya necesidad André Breton percibía como urgente en la primavera de 1924. Después de todo, dirá en una carta del 4 de agosto con el texto del *Manifiesto* ya redactado, Apollinaire sólo había utilizado el término como sinónimo de “orphisme”, con el fin de caracterizar el arte de su tiempo. Breton había pasado la primavera de 1924 abandonado a la escritura automática. Treinta y uno de los treinta y dos textos de *Poisson Soluble* fueron de hecho compuestos entre mediados de marzo y mediados de mayo de ese mismo año. Había pensado añadir un “Prefacio” al conjunto, como menciona en unas notas fechadas el 26 de mayo —un resto de esta primera intención queda en el texto final, que en una ocasión se refiere a “este prefacio”—, y en esas notas están ya los primeros esbozos de lo que será su contenido: un desarrollo acerca del sueño y de lo maravilloso. El 5 de julio, estará corrigiendo las pruebas del que ya es mencionado como *Manifeste*. Una parte de él se publica el 6 de septiembre; el conjunto, el 15 de octubre. Las disputas de la primavera en torno al término, así como la necesidad de cohesionar tanto diferentes modos de expresión como a un grupo de personas, harán que el prefacio se convierta en una reflexión teórica, el *Manifiesto del Surrealismo*, que desbordaba la práctica de la escritura automática desplegada en *Poisson Soluble*.

El sueño trabaja, por tanto. Y el suyo es, ante todo, un trabajo por imágenes. ¿No era precisamente Saint-Pol-Roux “Le maître de l’image”, tal y como dice el título del ensayo que Breton publicó sobre él en mayo de 1925? En 1924, Breton no conocía bien *La interpretación de los sueños*, que no será accesible en Francia hasta 1926 (Breton, 1988: 1347), y por tanto, seguramente tampoco la referencia de Freud a la “regresión a la imagen” y al material, “tan plásticamente figurado”, con que el sueño, en efecto, trabaja. En un texto clásico, Jean Starobinski describió cómo el psicoanálisis contaba para el surrealismo como un fondo tan general como vago, y cómo las reflexiones sobre el automatismo (que en Freud es sustituido por la más compleja idea de *compulsión*) deben entenderse más en relación con Janet, Charcot, Liébeault y la tradición espiritista que procede de Mesmer (Starobinski, 1974: 258-59). Pero el centro sobre el que gravitan las operaciones del surrealismo es la imagen, entendida como algo percibido “no conscientemente” por el espíritu, sino como resultado (“la luz de la imagen”) del acercamiento de dos realidades lejanas. Inconsciente, fortuita y atravesada por el deseo, la imagen es el único camino hacia el “medio de liberación total del espíritu” en que, diría poco después Antonin Artaud, consiste el surrealismo (Jiménez, 2013: 22).

Breton no duda en afirmar que la imagen más fuerte será de hecho la más arbitraria, aquella que, por así decirlo, incorpore un mayor diferencial: “aquella que más tiempo tardamos en traducir a un lenguaje práctico” (Breton, 1988: 338). El ejemplo que más fácilmente viene a la mente es, claro, el de Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”. Y con él, es decir, con el encuentro maravilloso, la aparición de *la luz de la imagen* queda ligada a una conciencia diferente de los objetos. Desde el comienzo mismo, el *Manifiesto* reclama un trato con los objetos distinto del que ejercitamos con aquellos que nos han enseñado a utilizar. Y no mucho más tarde, en marzo de 1925 (*Introducción al discurso sobre el poco de realidad*) aparecerá ya el primer objeto surrealista. Un objeto onírico, sin utilidad o valor estético, surgido directamente de un sueño (un libro de páginas de lana con un gnomo de madera en el dorso), y que sería fácil reconstituir: “me gustaría poner en circulación algunos objetos de este orden, cuya naturaleza me parece eminentemente problemática y perturbadora” (Breton, 1992: 328). Volver las imágenes del sueño, el trabajo del sueño, realidad objetiva; condensarlas en una realidad nueva, la surrealidad, es en el fondo la tarea del surrealista. Algo parecido a lo que ocurre con esa “bonita mano” que menciona el *Manifiesto*, y que, presente en las alucinaciones de un enfermo descritas por Hippolyte Taine, finalmente cobra consistencia y puede ser estrechada —o con la “toma de cuerpo”, en un continente desconocido, de la locura de Colón (Breton, 1988: 313).

Un paso decisivo en la articulación de sueño y realidad exterior lo darán los objetos de Alberto Giacometti. Prestándose a un “mínimo de funcionamiento mecánico”, objetivarán la realización del deseo, suscitando en el espectador un dispositivo asociativo imaginario al que se incorporan los fantasmas eróticos (Guigon, 2005: 17). Los objetos mediaban así entre las imágenes inconscientes y el espacio (y el movimiento) real; eran el soporte de la aparición de *lo maravilloso*. Antes de que las ciudades parecieran disolverse en el flujo continuo del archivo audiovisual, los surrealistas habían concebido París como un reservorio de sueños. Ahí, en el trato con el espacio urbano, tenían lugar esos encuentros azarosos que fisuraban la realidad visible y propiciaban la emergencia de aquel, ya fuera lo maravilloso concebido como la síntesis de la experiencia exterior con el mundo interior (Breton), ya lo fuera como la emergencia de la contradicción irreconciliable de lo real (Aragon).

Sin embargo, tan pronto como en 1926, Louis Aragon ya lanzaba una advertencia a esta voluntad de explorar la “percepción interior” a partir de restos provenientes del exterior, involuntariamente adquiridos. En *Le Paysan de Paris*, donde la ciudad entera configura un espacio onírico, Aragon definió al surrealismo como “el empleo desregulado y pasional del estupefaciente *imagen*”. Era este el que introducía en el orden de la representación perturbaciones y metamorfosis imprevisibles, forzándonos en cada caso “a revisar todo el Universo”. Pero, junto a sus poderes, las imágenes traían consigo una amenaza:

Pronto [...] los propagadores del surrealismo serán golpeados y colgados, los bebedores de imágenes serán encerrados en cámaras de espejos. Y entonces los surrealistas perseguidos traficarán al abrigo de los cafés cantantes con sus imágenes contagiosas (Aragon, 1953: 82-83).

Curioso castigo, sin duda. He aquí a los surrealistas capturados, condenados a vivir en un espacio que desaparece entre la circulación de reflejos desmaterializados, de imágenes en su sentido más acabado; y he aquí a los surrealistas prófugos, relegados a traficar con ellas en los márgenes bien materiales y situacionales de los cafés cantantes. Aragon anticipaba el peligro que conlleva robar a las imágenes la práctica del espacio en el que surgieron: la exploración surrealista transitó siempre sobre la cuerda floja. Cuando, después de la guerra, el mundo al completo pareciera disolverse en la red de afectos desplegada por el archivo audiovisual, difícilmente el “medio de liberación total del espíritu” que se pensaba el surrealismo podrá escapar a las redes de la estetización difusa de la vida cotidiana, que constituyó su reverso. Las imágenes originalmente subversivas del surrealismo se diseminan sin obstáculo a través de los medios; la transgresión surrealista pervivirá, por el contrario, en la denuncia del espectáculo y la apuesta por las situaciones, obviamente ligadas al espacio concreto. Los ejemplos de Buñuel y Giacometti, cuyas obras respectivas se transformarán radicalmente con respecto a la ortodoxia surrealista de los años treinta, nos ayudarán a mostrar cómo el surrealismo las siguió, a pesar de todo, informando.

Del objeto a la imagen en movimiento. De *Le cendrier cendrillon* a *Viridiana*

El surrealismo transformó la tradición de lo maravilloso cristiano (Collani, 2010: 119-121), introduciendo en él la discontinuidad histórica de las pulsiones inconscientes. Pero si el encuentro maravilloso de los surrealistas tuvo su lugar de excepción en la producción de objetos, la compleja relación de estos con las imágenes sobre ellos proyectadas da paso a la pregunta de por qué ocurre con esa proyección cuando pasamos del objeto al mundo audiovisual. Philippe-Alain Michaud ha señalado el lugar central que ocupa aquí la noción de montaje. Si el modelo de encuentro fortuito es el de la imagen de Lautréamont, Michaud toma precisamente el collage que Man Ray realizó como ilustración de *Minotaure* en 1932 (Fig. 1) para indicar que, antes de que las imágenes se pongan en movimiento, su división y recomposición en nuevas disposiciones irreales ya lleva consigo todas las implicaciones del montaje: “La máquina no es una simple contrapartida incoherente del paraguas frente al cual se inscribe, sino el instrumento de su transformación en superficie y de su reorganización dentro del plano, es decir de su *apertura*” (Michaud, 2010: 174). Inscribir y reorganizar en un plano, transformar (no otra cosa, en el fondo, hace la fotografía, robando la corteza exterior de los objetos) el mundo en imagen. Cuando, en 1962, Luis Buñuel rueda *Viridiana*, esa transformación

tendrá literalmente lugar a partir de uno de los objetos más emblemáticos del encuentro maravilloso, *Le cendrier cendrillon* (1934) de André Breton, que será desplegado audiovisualmente en la película.

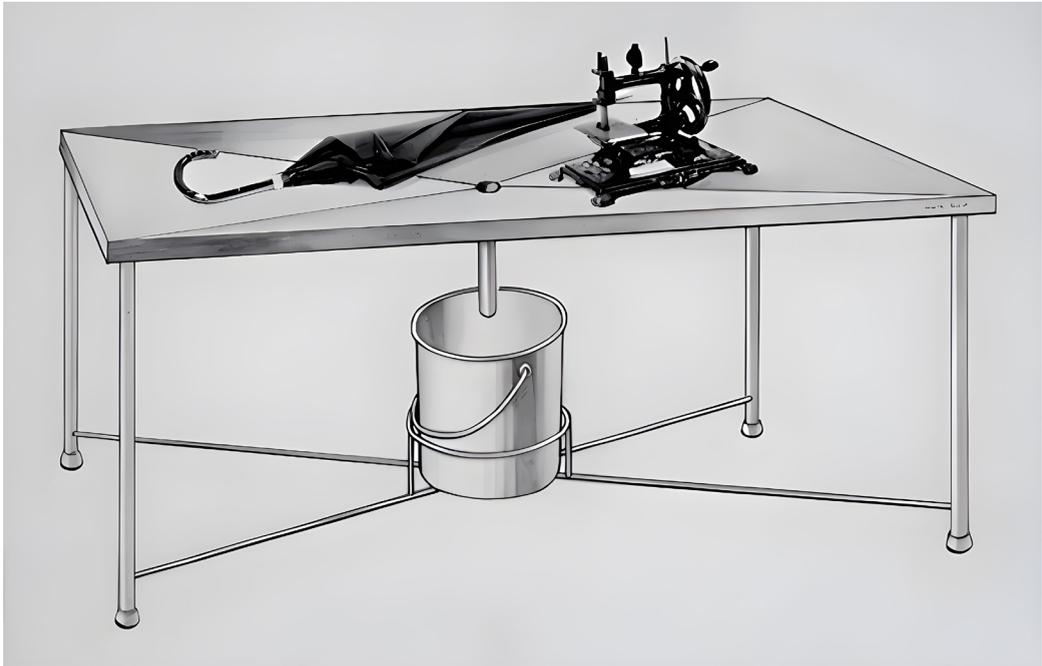


Fig. 1. Man Ray. Encuentro, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas (Lautréaumont). 1932-33. Fotomontaje publicado en *Minotaure*, nº 3-4. Diciembre de 1933.

Viridiana no es solo la primera película que Buñuel dice haber hecho con “total libertad” tras *L’âge d’or*. También fue una película que hizo llorar a André Breton (Buñuel, 1982: 129; Kyrou, 1969: 524), por más que este no la considerase surrealista en el sentido de lo que llamó el “surrealismo de la realización” —sólo *Un chien andalou* y *L’âge d’or* lo eran (Breton, 1951: 36). Y, finalmente, fue la película más española de Buñuel (Sadoul, 1962: 118). Escenificaba “el alma española”, impregnada de catolicismo, y su transformación. No es de extrañar que la acusación de blasfemia que vino de *L’Osservatore Romano* (con el resultado de la prohibición de la película en España a lo largo de 16 años) insistiera en que la ofensa era aún mayor al provenir de la “España católica”.

Conocemos la historia. *Viridiana* (que toma su nombre de una monja y santa medieval), una novicia que visita a su tío, don Jaime, se parece demasiado a la esposa de este, fallecida en la noche de bodas. Don Jaime consigue que acepte llevar el vestido de novia de su boda durante una noche en la que la droga, la lleva a la cama y parece querer violarla. Parece que finalmente esto no ocurre, pero, con el fin de retenerla, hace creer a *Viridiana* que sí fue así. Don Jaime acaba suicidándose, y, abrumada por la culpa, *Viridiana* decide no volver al convento y permanecer en la casa, dando cobijo y ayuda

a mendigos. Cuando el hijo de Don Jaime, Jorge, llegue para asumir su parte de la herencia, también la deseará. Casi violada, de nuevo, esta vez por los mendigos, Viridiana termina sumándose a la partida de cartas que Jorge juega con Ramona, sirvienta y su amante, metaforizando la posibilidad de un *ménage à trois*. La película se articula así en dos partes, como reconocía el propio Buñuel: “En *Viridiana* hay dos películas totalmente distintas. Ya te dije que para mí se acaba con la muerte del viejo” (Aub, 1985: 46).

En la primera parte, tanto Viridiana, la novicia que usa instrumentos de penitencia, como Don Jaime, un fetichista que escucha música sacra, viven fuera del tiempo, en un mundo religioso-erótico en el centro de una especie de *locus amoenus* (Sánchez-Biosca, 1999: 34). Pero en la segunda parte, el partenaire de Viridiana, Jorge, es un emprendedor de ideas liberales y con una sexualidad pragmática: “... no es un inmoral. Es un hombre muy racional, con un sentido muy práctico, desdeñoso de las convenciones sociales. Es un positivista que piensa el progreso en el sentido racional y burgués” (Buñuel en Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 120). La escena que yuxtapone la transformación en productiva de la tierra gracias a las máquinas (progreso) con el rezo del ángelus por parte de Viridiana y sus mendigos (intemporalidad religiosa), muestra el contraste entre ambos. Si en la primera parte de la película erotismo y pecado iban juntos, en la segunda hay una sexualidad casi carnavalesca, vehiculada por el lenguaje popular y las relaciones carnales descontroladas y por las enfermedades de la carne. Como vio Vicente Benet, esta cesura era la marcada por la propia modernización española, a la que Buñuel saluda no sin ambivalencia: “La liberación de los fantasmas irracionales que definen nuestro pasado supone, sin embargo, una importante pérdida a la que Buñuel no deja de apuntar con su nostálgico, lúdico y, en ocasiones, perverso sarcasmo” (Benet, 2012: 282).

Pues con la muerte de Don Jaime no sólo desaparece el mundo tradicional español, sino también el de las vanguardias de preguerra, ligados en *Viridiana*. Como Breton dijo en 1955 a Buñuel, “el escándalo ya no existe”. Porque el escándalo necesita de una censura simbólica. La perversión fetichista de Don Jaime y la religiosidad masoquista de Viridiana comparten un mundo marcado por la censura y la transgresión. Como ya escribió Jean-Louis Bory en 1962, la vida en la casa de don Jaime es “... una vida monstruosamente marginal, dominada por un doble fetichismo, el fetichismo erótico del tío y el fetichismo religioso de la sobrina. Podemos imaginar con qué cuidado Buñuel cuidó el paralelismo entre estas dos ‘perversidades’” (Bory, 1962: 113). Don Jaime con el baúl donde guarda el vestido de novia y los objetos de su difunta esposa, y Viridiana “con sus instrumentos de tortura guardados en una especie de maletín mecánico” (Buñuel, 1962: 383), son sólo dos formas invertidas de un mismo fetichismo en el que se fusionan erotismo y cristianismo: “...el erotismo sin cristianismo no es plenamente erotismo, porque sin él no hay sentimiento de pecado. El erotismo agnóstico es algo fresco y natural, mientras que el erotismo mezclado con el cristianismo crea el sentimiento de pecado” (Aub, 1985: 121). Un elemento muy concreto seguramente afirmará que es la misma verdad la que está en juego: las cenizas que Viridiana deposita sobre la cama

de don Jaime durante su noche sonámbula. Buñuel es explícito al respecto: “Este es un acto sonámbulo de Viridiana. Las cenizas significan, en la tradición católica, muerte: ‘Recuerda que eres polvo, y al polvo volverás’... pero puede ser que en su sonambulismo Viridiana esté anunciando que don Jaime morirá por su culpa” (Pérez Turrent y Colina, 1993: 141). O, para decirlo de otra manera: las cenizas son el destino común tanto del religioso como del pervertido. Con su premonición, esta escena resume toda la primera parte de la película. Estamos a las dos de la madrugada, escuchando *Et incarnatus est* (de la Misa de Bach en si menor). Don Jaime juega con fragmentos (fetiches) del traje de boda de su difunta esposa cuando un ruido le hace salir una la habitación y contemplar a Viridiana que marcha sonámbula. Marchando como un autómatas, Viridiana quema la lana y las agujas de tejer en la chimenea, recoge las cenizas y las deposita en la cama de don Jaime, junto al ramo de flores blancas de novia con que éste había estado jugando. El cuerpo ausente de la esposa muerta, sustituido por los fetiches nupciales erotizados (es decir, por signos) se convierte en Viridiana en un cuerpo femenino real que ha perdido todo su erotismo fetichista (los pies descalzos son ahora los de un nazareno). *Et incarnatus est*. La escena prefigura lo que sucederá después, la cuasi violación de Viridiana vestida como la novia muerta y el suicidio de don Jaime (Figs. 2 a 4).



Figs. 2-3-4. Luis Buñuel. Viridiana. 1962. Fotogramas de la escena del sonambulismo.

En *Une vague des rêves* (Aragon) o en *Entrée des médiums* (Breton), el sonambulismo remitía a los dictados del inconsciente. En la escena, es lo que abre la puerta a lo maravilloso. Don Jaime juega con los fetiches que sustentan su deseo más allá del objeto perdido, vinculando el deseo a lo inanimado y a la compulsión de repetición; Viridiana, sonámbula, convirtiendo en cenizas los objetos asociados al trabajo textil de Penélope o Ariadna (figura que atraviesa la obra de Buñuel, desde la encajera de Vermeer de *Un chien andalou* o en la costurera de *Cet obscur objet du désir*), señala el final mismo del movimiento del deseo: la extinción. ¿Y no era esta fusión del deseo con su fin, es decir, la inmanencia de la muerte en la sexualidad, lo que Breton tenía por el rasgo más notable del cine de Buñuel?:

Como ya señalé a propósito de *La edad de oro*, el genio de Buñuel siempre me ha parecido que radicaba en lo que de exaltado y exasperado hasta el límite tiene en él el conflicto entre el

instinto sexual y el instinto de muerte, de los que ya Freud comentó que ambos eran instintos de *conservación* y que, en todo hombre, la búsqueda de su equilibrio no tendía sino a restablecer un estado perturbado por la aparición de la vida. En *La edad de oro* se acentuó lo sexual; en *Los Olvidados*, la muerte (Breton, 1951: 36-37).

El conflicto de las pulsiones, la inmanencia de la muerte en la vida; la pulsión de muerte “teñida de erotismo”, que diría Freud. El núcleo mismo de lo maravilloso surrealista: la confusión de estados animados e inanimados que caracteriza los ejemplos de “belleza convulsiva” dados por Breton; la “oportunidad objetiva” como un “extraño recordatorio de la compulsión a repetir”. Porque, como demostró Hal Foster, el azar objetivo incorpora la paradoja de estar determinado tanto por el *imprévu* como por el *déjà vu*. Incluso si es espontáneo, no está libre de causalidad. En las definiciones de Breton, hay una proyección defensiva que nos hace ver “una compulsión inconsciente asociada a un evento real” como “un evento real que produce un efecto inconsciente” (Foster, 1993: 29). Lo que está en juego en el *trouvaille* es esta compulsión de repetición.

Esta fusión de la figura del deseo y la figura de la extinción fue exactamente lo que ocurrió en uno de los *trouvailles* que Breton describió en *L'amour fou* (1934). Fue el zapato-cuchara que resolvió el enigma del juego de palabras “le cendrier cendrillon” (“el cenicero de Cenicienta”), que para Breton estaba asociado a la imposibilidad de fijar el significado y satisfacer el deseo (Fig. 5). El zapato-cuchara (una forma degradada de los genitales femeninos) que es también un cenicero (donde se tira lo quemado, lo muerto), y cuyo talón en *mise en abyme* se repite potencialmente hasta el infinito (como una cadena de signos o de sustituciones del objeto perdido), muestra el significado de la estructura del deseo mismo. Más que un fetiche, con su potencial de repetición infinita, este objeto constituye para Breton “le ressort même de la stéréotypie”. Una escisión original impulsa al deseo hacia la sustitución infinita de este objeto perdido. Combinación de “una figura de deseo (Cenicienta) con una imagen de extinción (cenizas)” (Foster, 1993: 45).



Fig. 5. Zapato-cuchara (“De la hauteur d’un petit soulier faisant corps avec elle”) que resolvió para Breton el juego de palabras “le cendrier cendrillon”. De André Breton, *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1937. Foto Man Ray.

Nuestro argumento —que de ser viable puede explicar la emoción que la película suscitó en Breton— es que el movimiento cifrado en *Le cendrier Cendrillon* se despliega audiovisualmente en *Viridiana*¹. Desde el zapato de la esposa muerta que se prueba don Jaime (símbolo del objeto perdido, como lo fue el de Cenicienta) hasta las cenizas que una Viridiana inconsciente deja sobre el lecho conyugal, pasando por la suerte de *shock* que experimenta Don Jaime al ver los pies desnudos de Viridiana, sin ninguna señal que los cubra, sin zapatos... ¿no se trata exactamente del mismo movimiento?

El movimiento de un objeto. Es bien sabido que los objetos tuvieron una importancia en el cine de Buñuel, y cómo éste concebía su estatus a partir de la noción de fotogenia de Jean Epstein, asumiendo la defensa que éste hacía del animismo. La fotogenia es lo que transforma el significado de un objeto común, y ella es la razón por la que un objeto inocente y producido en masa, como el cuchillo en forma de crucifijo, puede adoptar un carácter malicioso y surrealista a ojos de la censura (Buñuel, 1962b). Cualquier objeto puede ser transformado por su concurso:

“A l'écran il n'y a pas de Nature Morte. Les objets ont des attitudes”, ha dicho Jean Epstein, el primero en hablarnos de esa calidad psicoanalítica del objetivo. Un plano general de Greta Garbo no es más interesante que el de un objeto cualquiera, siempre que este signifique o defina algo en el drama (Buñuel, 1982: 156).

Fotográficamente suspendido, un objeto puede adoptar significados diferentes e inestables, gracias a la proyección psíquica: “Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso... [...]. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y estado de ánimo quieren verlo” (Buñuel, 1982b: 186). Esta “carga de afecto”, que requiere del espectador, es la que puede crear una contradicción en el interior de la narración y abrir el sentido a la polisemia, la que puede hacer que la cuerda de Viridiana rompa las ataduras de la diégesis. Y recorrer toda la película desde la niña que jugaba a saltar con ella, pasando por el ahorcamiento de Don Jaime, hasta el cinturón del mendigo que intenta violar a Viridiana, convirtiéndose en clave secreta de la película. Éste es el significado del surrealismo “moral” tardío de Buñuel.

Como dijo Epstein, una película es “animista” y da “una apariencia de vida a los objetos que define”. Pero el punto clave de esta transferencia, y lo que distingue a la fotogenia cinematográfica de la fotografía misma, es lo que el movimiento añade al objeto. Esta especificidad cinematográfica parece conservar algo del “mínimo de funcionamiento mecánico” que Salvador Dalí señalaba como un agente capaz de desencadenar fantasmas en el espectador de los objetos de funcionamiento simbólico. Al final, “por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretos, por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar

1 Recogemos aquí parte de lo expuesto en Cabello (2019).

su hábitat psíquico” (Buñuel, 1958: 183), el cine podía atraer al espectador como ningún otro arte. Ejerce, dice Buñuel, “cierto poder hipnótico sobre el espectador” (Buñuel, 1982c: 79). Quizás del tipo que, como escribió Aragon en *Une vage de rêves*, producía un sueño hipnótico particular, parecido sobre todo al estado del sonambulismo. Podríamos entonces imaginar a Buñuel pensando en Breton, en estado sonámbulo, en el cine; y tratando de descubrir, tal y como se trataba en efecto de hacer en uno de sus juegos de adivinación basado en la “manifestación física y activa del inconsciente”, cuál (si es que alguno) de los objetos en movimiento que aparecen en *Viridiana* podría haber elegido el fundador del Surrealismo:

...Cada uno de los presentes debe entonces elegir y tocar un objeto (un mueble, un cuadro, un libro, un adorno) que encuentra en la habitación, tratando de encontrar una relación sincera, una afinidad con el objeto, no eligiéndolo. Peligrosamente. Cuando vuelvo de nuevo, tengo que adivinar qué objeto ha elegido cada uno. Es una mezcla de reflexión, intuición y, quizás, telepatía. Durante la guerra, en Nueva York, hice este experimento con varios miembros del grupo surrealista exiliados en Estados Unidos: André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Tanguy. A veces no cometí ningún error. Otras veces lo hice (Buñuel, 1982c: 78).

El núcleo invisible: persistencia del surrealismo en Giacometti

Jean Genet, quien para 1957 no sólo ya había posado ante Giacometti, sino que temía la conversión de sí mismo en “estatua” a manos del relato que Sartre había logrado tejer sobre su vida, propuso aquel año un curioso destino para la obra del artista suizo. Aquellos seres estilizados que se alejaban y aislaban hieráticamente, esos objetos cuya textura hacía pensar en que hubiesen sufrido la corrosión propia de los restos de una época lejana o en que acabasen de abandonar, aún incandescentes, el corazón de un horno excepcionalmente despiadado, no podían tan simplemente tener como objetivo su supervivencia entre las generaciones futuras —¿qué sentido tendría el que éstas los usaran? ¿no acabarían quizá siendo meras “estatuas”, en el sentido en que ya lo era ese huésped inoportuno de sí mismo en que se había convertido el propio Jean Genet, escindido en la medida en que representado? El destino de la obra de Giacometti era, bien al contrario, el de dirigirse al “innumerable pueblo de los muertos”. Es a ellos, es decir, no a los antepasados, sino los habitantes de ese espacio donde los hombres son despojados de todo “faux semblant” utilitario impuesto por la vida, a quienes esa obra tiene el poder de “comunicar” la que para Genet constituye finalmente nuestra única gloria: “el conocimiento de la soledad de cada ser y de cada cosa”. Allí, en esa especie de oscuridad elocuente, es donde estas piezas en realidad residen. Innecesario, incluso, el gesto con que Giacometti ideó realizar una estatua cuyo único fin fuese el de ser enterrada: “Aunque presentes aquí, ¿dónde se hallan esas figuras de Giacometti de las que

antes hablaba sino en la muerte? De allí escapan a cada llamada de nuestro ojo, para acercársenos” (Genet, 2007: sp).

De allí, de ese espesor en el que —a través del que— transmiten su secreto a los muertos, regresan entonces a cada *appel de l’oeil* como apariciones. Y las preguntas sobrevienen, inevitables: ¿cómo, de qué modo misterioso pueden esos seres comunicar a los muertos la verdad de la soledad? Y nosotros, los “*faux semblants*”, los vivos, ¿cómo podemos acceder a tal conocimiento de la soledad? ¿Cuál es la naturaleza de ese *appel de l’oeil* capaz de hacer que las esculturas de Giacometti comparezcan, siquiera fugazmente, de este lado? Si lo hacen, desde luego, solamente será respondiendo a una mirada respetuosamente distante. Como argumentaba Sartre, al acercarnos a ellas esas figuras huyen, se desintegran: “No puedes aproximarte a una escultura de Giacometti. No esperes que el vientre se expanda conforme te acercas a él; no cambiará y al retirarte tendrás la extraña impresión de estar marcando un ritmo. Tenemos un sentimiento vago, conjeturamos, estamos a punto de ver pezones en los pechos; uno o dos pasos más cerca y aún estamos expectantes; un paso más y todo se desvanece. Todo lo que queda son pliegues de yeso” (Sartre, 2011: 232-236). No hay nada que mirar en la cercanía del bloque. Por eso, Genet se imagina palpando esas texturas, experimentando allí donde no hay ya nada que ver, en la soberana indiferencia de la superficie escultórica, y categoriza: “Giacometti o el escultor para ciegos”. Y quizá la sentencia sea afortunada, ya que Giacometti, siempre desconfiado de las explicaciones, escribe en una suerte de poema sobre su trabajo: “Un ciego avanza su mano en la noche/los días pasan y yo me ilusiono con atrapar, con detener lo que huye” (Giacometti, 2007b: 106).

Ver como atrapar, como hacer visible el movimiento que escapa a la mano que avanza y palpa en la oscuridad. O, traducéndolo a los términos de Genet, ver cómo explorar en ese umbral donde únicamente puede emerger de entre las sombras esa imagen que se aparece a los vivos: ese umbral en que la mirada no se puede desprender del imaginario. Tal es la tarea del ciego que avanza su mano en la noche. Del invidente que persigue menos la percepción de los objetos que su figuración, que su entreverarse con las imágenes que pueblan el yo, con “lo que hace que aquello que veo haya comenzado por hablarme, por figurarse en mí, esa secreta elocuencia de las imágenes que es también la impureza de la visión, su condición incierta” (Perret, 2001: 16).

No es posible insistir demasiado en que el tema de la ceguera, de la invisibilidad, estuvo siempre presente en Giacometti desde el comienzo. Desde la ambigüedad sexual con que *La boule suspendue* (1930-31) se hacía eco del ojo tachado de Buñuel y de la alternancia sexual de la *Histoire de’Oeil* de Bataille, hasta las más explícitas *Point à l’oeil* (1932) y, sobre todo, *L’objet invisible* (1934). En la primavera de 1934, Giacometti trabaja en una escultura por cuyo progreso Breton no había dejado de interesarse” y que, “en conjunto, había tenido por la emanación misma del deseo de amar y ser amado en busca de su verdadero objeto humano e inmerso en su dolorosa ignorancia” (Breton, 1992: 698- 701). Era una figura puesta en pie, en posición de levantarse o querer avanzar, que parecía sostener algo en sus manos, un “objeto invisible pero presente”, mientras que

su rostro aún se hallaba en un estado de “indeterminación sentimental”. Sólo el encuentro de una máscara en el mercado de las pulgas, que en las “investigaciones personales” de Giacometti, funcionando “rigurosamente” como un sueño, liberó al artista de sus “escrúpulos paralizantes”, le permitió finalizar la estatua logrando “la unidad de lo natural y lo sobrenatural que permitiría al artista pasar a otra cosa” (Fig. 6). Objeto invisible pero presente... emanación del deseo de amar y ser amado. Como escribió Ángel González, “¿qué otra cosa podría haber entre esas manos sino la imposible realización de lo que deseamos: el vacío inherente a cualquier deseo?” (González, 2006: 67-68).



Fig. 6. Alberto Giacometti, El objeto invisible. 1934. Yeso, 156,2 x 34,3 x 29,2 cm. Galería de arte de la Universidad de Yale. Regalo anónimo. Imagen: Yale University Art Gallery, © 2017.

La cuestión reside en de qué modo la perspectiva del ciego (después de todo, ese objeto invisible no parece sino señalar lo mismo que el objeto *a* de Lacan) continuó siendo la protagonista de la búsqueda a la que el Giacometti maduro se entregó por completo: la que, según él, se había detenido en la Venus de Lespugne y a la que toda la historia posterior de la escultura había traicionado; la misma cuya profundidad vertebraba incluso la duración real de su vida —si aquella cabeza que antes habría tardado seis meses en hacer pudiera en el futuro realizarla en dos minutos, lograría así transformar, consideraba, sus dos últimos años de vida biológica en doscientos mil de vida real.

Repasemos. En 1935, la obra de Giacometti gira de modo radical. Se acaban el surrealismo, los *objets trouvés*, los “objetos de funcionamiento simbólico” y los tableros horizontales como mesas de juego. Surge entonces algo así como el enigma Giacometti, ese que Rosalind Krauss ubicaba en la frontera entre la totalidad individual y la evolución colectiva de un determinado medio:

Si contemplamos su obra desde una perspectiva individual, las principales esculturas de Giacometti son sus monumentos: la figura vertical, aislada, que se yergue conmemorativamente en el espacio, hierática, inmóvil, enhiesta. Podemos seguir este motivo desde la Mujer-cuchara, pasando por el Objeto invisible, hasta cualesquiera de las figuras en pie de los años cincuenta, y proporcionar de este modo una unidad conceptual a toda su obra. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia de la escultura —en un planteamiento impersonal y mucho menos comprensivo—, sus monumentos verticales son menos interesantes, es decir, menos radicalmente innovadores, que las obras realizadas entre 1930 y 1933, caracterizadas por su horizontalidad (Krauss, 1996: 88).

Y quizá los monumentos del Giacometti maduro sean en efecto “menos radicalmente innovadores”, toda vez que los hemos ubicado en el horizonte del “campo expandido” que la propia Krauss concibió. Pero no por ello se difumina la continuidad que rige la exploración de Giacometti en lo invisible, por más que ésta se desplace desde la realización del deseo a la preocupación por la realidad exterior, es decir, por el espacio, que él mismo describe en la carta a Pierre Matisse de 1947. Que tal desplazamiento vuelva a colocar en primer plano la preocupación por el médium específico de la escultura no parece de hecho ser más que un efecto de aquella exploración misma. Pues el origen, casi como en eco a la profecía de Aragon en *Le Paysan de Paris*, parece ser la percepción de la diferencia entre el espacio efectivo y el archivo audiovisual. Ante la pantalla cinematográfica, Giacometti toma conciencia del desdoblarse de lo visible, del espesor, del peculiar e invisible vacío en que aparecen los seres:

Bruscamente, en lugar de ver figuras, gentes que se movían en un espacio en tres dimensiones, vi manchas sobre una superficie plana. No creía más. Miré a mi vecino. Era fantástico. Por contraste, adquiriría una profundidad enorme. De pronto tenía conciencia de la profundidad en la que todos estamos sumergidos y que no tomamos en cuenta porque estamos habituados. Salí. Descubrí un Boulevard Montparnasse desconocido, onírico. Todo era diferente. La profundidad metamorfoseaba a la gente, a los árboles, a los objetos. Había un silencio ex-

traordinario —casi angustioso. Pues el sentimiento de la profundidad engendra el silencio, sumerge los objetos en el silencio (Giacometti, 2007: 318).

Captar, detener esa profundidad imperceptible —apenas visible “por contraste”— era ahora la tarea del artista. Y, para captarla, se hacía necesario romper con la idea de un espacio abstracto y homogéneo, y sustituirlo por la relación del sujeto corporeizado con la experiencia espacial de que daba cuenta la fenomenología, por su concepción del espacio vivido como un espacio de topología multiforme, formado de diferentes lugares, y que dejaba de ser una entidad atemporal para convertirse en un evento (Boehm, 2011: 43). Es a este espacio vivido, multiforme y temporalizado, al que había traicionado toda la tradición escultórica, reduciéndolo a proporciones mensurables: “Nada más arbitrario que el canon griego. Le miro a usted: me habla; su cabeza es para mí mucho más importante que sus piernas. Ella es lo que cuenta. Es ella la que, si quiero reproducirlo *tal y como lo veo*, debe ocupar lo esencial de mi escultura” (Giacometti, 2007: 314). O, lo que es lo mismo: las dimensiones del cuerpo visto, experimentado tal y como se me aparece, son imaginarias. Hay un componente activo, figural, en la visualización de esa cabeza que, en definitiva, experimentamos como adimensional. Un componente figural que tanto el canon clásico como el molde indiciario que busca la verdad física del objeto eluden, mortificando al cuerpo humano y su movimiento. El hecho de trabajar con bloques tridimensionales ha coadyuvado a que la tradición clásica olvide lo que la pintura, obligada a aceptar la convención bidimensional, ha sabido siempre: que la distancia del espectador con respecto a sus figuras y la que existe entre ellas mismas es imaginaria; que si intentamos mensurarla y dividirla sólo terminaremos topando con el soporte bidimensional. De ahí que, para recuperar la dimensión imaginaria de la distancia, Giacometti conciba la forma como una disposición de fuerzas, como una disposición de *patterns* que rompen con la equivalencia de detalles entre la estatua y su modelo, y que reclaman la intervención del espectador para ejercer su poder generador sólo desde una distancia determinada, absoluta, en torno a la cual se produce un vacío infranqueable que acompaña a la figura emergida como una aparición. En *La nariz* (1947), un paralelepípedo marcado por el andamiaje enmarca ese vacío que rodea a la cabeza (Fig. 7). Pero la nariz que atraviesa sus límites, que quiebra la relación interior/ exterior que marcaba la existencia de un vacío geométrico, nos recuerda que ese vacío no es mensurable, sino que es el espesor generado por esa figura sólo perceptible desde la distancia absoluta. Esa nariz que, en su avance, supone también una victoria sobre la ineludible presencia de la calavera en cada rostro, nos recuerda que el ciego ya no avanza su mano en la noche, sino en el vacío: *Un ciego avanza su mano en la noche/los días pasan y yo me ilusiono con atrapar, con detener lo que huye*.

Fig. 7. Alberto Giacometti. La nariz. 1949. © Fondation Giacometti, Paris / Succession Giacometti, VEGAP / ADAGP Paris, 2011.



Un hombre que camina constituye quizá la mejor cifra de esa unidad indivisible capaz de generar de movimiento y espacio (Fig. 8). Orientando la mirada merced a la verticalidad y a la fijación de los pies, su figura reclama la intervención del espectador, el cual termina por fijar ese vacío imposible de colmar, más allá del cual la figura se desvanece y somos devueltos a la ceguera táctil. Quizá es esta soledad de estar rodeado de vacío aquella a la que se refería Genet. Esa soledad que surge, no obstante, a partir del movimiento de los vivos. A partir del movimiento que nos mantiene vivos. Es aún 1934, y *Documents* publica un diálogo entre André Breton y Giacometti:

Breton— ¿Qué es tu taller?

Giacometti— Son dos pequeños pies que caminan (Breton y Giacometti, 2007: 54)



Fig. 8. Alberto Giacometti. Hombre caminando I. 1960 © Fondation Giacometti, Paris / Succession.

Bibliografía

- Aragon, L. (1953). *Le Paysan de Paris*. París: Gallimard.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- Benet, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Boehm, G. (2011). The Demon of the Void. Alberto Giacometti's Spaces. En VVAA. *Alberto Giacometti. The Origin of Space*. (pp. 40-51). Wolfsburg Kunstmuseum.
- Bory, J-L. (1962). Viridiana. En G. Sadoul (ed). *Luis Buñuel. Viridiana. L'avant-Scène 428* (pp. 112-113). París: L'Avant-Scène.
- Breton, A. (1951). Desesperada y apasionada. En VVAA. *¿Buñuel! La mirada del siglo* (pp. 35-57). Madrid: MNCARS.
- Breton, A. (1988). *Oeuvres complètes. Tome I*. París: Gallimard.
- Breton, A. (1992). *Oeuvres complètes. Tome II*. París : Gallimard.
- Breton, A. Giacometti, A. (2007) Le Dialogue en 1934. En A. Giacometti. *Écrits* (p. 54). París: Hermann.
- Buñuel, L. (1962). Lo moral para la moral burguesa es para mí lo inmoral. Entrevista con Manuel Michel. En J. Herrera (ed.), *Luis Buñuel en su archivo* (p. 383). Madrid/México: FCE, 2015.
- Buñuel, L. (1962b). “Salido de un credo cinematográfico”. *The New York Times*, 18 de marzo de 1962.
- Buñuel, L. (1982). Del plano fotogénico. En A. Sánchez Vidal (ed.). *Luis Buñuel. Obra Literaria*. (pp. 154-157). Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Buñuel, L. (1982b). El cine, instrumento de poesía. En A. Sánchez Vidal (ed.). *Luis Buñuel. Obra Literaria* (pp. 181-185). Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Buñuel, L. (1982c). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Cabello, G. (2019). Between real objects and moving images. En S. Dazen *et al. Proceedings of the 34th World Congress of Art History* (pp. 372-377). Pekín: The Commercial Press.
- Collani, T. (2010). *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*. París: Hermann.
- Foster, H. (1993). *Compulsive beauty*. Cambridge/Mass: MIT Press.
- Genet, J. (2007). *L'atelier d'Alberto Giacometti*. París: Gallimard.
- Giacometti, A. (2007). Entretien avec Jean Clay. En A. Giacometti. *Écrits* (pp. 310-323-109). París: Hermann.
- Giacometti, A. (2007b). Un aveugle avance la main dans la nuit. En A. Giacometti. *Écrits* (pp. 106-109). París: Hermann.
- González, A. (2006). *Alberto Giacometti. Obras, escritos, entrevista*. Barcelona: Polígrafa.
- Grimaud, E., Taylor, A-C., Vidal, D., y Dufrêne, T. (2016). *Persona. Étrangement humain*. París: Musée du Quai Branly.

- Guigon, E. (2005). *El objeto surrealista*. París: Éditions Jean-Michel Place.
- Jiménez, J. (2013). *La imagen surrealista*. Madrid: Trotta.
- Krauss, R. (1996). Se acabó el juego. En *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (pp. 59-100). Madrid: Alianza.
- Kyrou, A. (1985). Conversación con Max Aub. En M. Aub (ed). *Conversaciones con Buñuel* (pp. 521-527). Madrid: Aguilar.
- Michaud, P-A. (2010). La mesa de montaje. En VVAA. *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine* (pp. 170-213). Madrid: Fundación Mapfre.
- Pérez Turrent, T. y Colina, J. (1993). *Conversaciones con Luis Buñuel. Il est Dangereux de se pencher dedans*. París: Cahiers du cinéma.
- Perret, C. (2001). *Les porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*. París: Belin.
- Sartre, J.P. (2011). La recherche de l'absolu. En VVAA. *Alberto Giacometti. The Origin of Space* (pp. 232-236). Wolfsburg Kunstmuseum.
- Sánchez-Biosca, V. (1999). *Viridiana. Luis Buñuel*. Barcelona: Paidós.
- Starobinski, J. (1974). Freud, Breton, Myers. En J. Starobinski, *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)* (pp. 253-268). Madrid: Taurus.

Arte y mecenazgo en el Cuzco: la iglesia de San Blas a finales del siglo XVII

Art and Patronage in Cuzco: The Church of San Blas at the End Of the 17th Century

IVÁN PANDURO SÁEZ  0000-0002-8979-5991

ivanps@ugr.es

Universidad de Granada

Recibido: 23 de abril de 2024 · Aceptado: 24 de abril de 2024

Resumen

El presente artículo analiza el ambiente artístico que se desarrolló en el Cuzco durante el obispado de Manuel Mollinedo y Angulo (1673-1699). Una época clave en la historia del arte americano en la que se percibe una labor de mecenazgo singular que dará lugar a un verdadero renacimiento artístico en la ciudad. Concretamente el trabajo se centra en las labores de ornato del mobiliario de la parroquia cuzqueña de San Blas en las tres décadas finales del siglo XVII a través de las relaciones del párroco Gaspar de la Cuba y Maldonado y del propio obispo Mollinedo en las que se dan cuenta de los encargos a artistas locales para la ejecución de las pinturas y retablos que se confeccionaron en estos años.

Palabras clave: Mecenazgo; artes; religión; siglo XVII; Perú.

Abstract

The article presents an analysis of the artistic environment developed in the city of Cuzco during the bishopric of Manuel Mollinedo y Angulo (1673-1699). This period represents a key era in the history of American art in which the unique patronage of Mollinedo gave rise to the artistic proliferation in the city. This article focuses, in particular, on the ornamental work on the furniture founded in the parish of San Blas, Cuzco, during the last three decades of the 17th century. As a reference were used the descriptions by parish priest Gaspar de la Cuba y Maldonado and the bishop Mollinedo in which they listed the commissions of the paintings and altarpieces of the local artists.

Keywords: Patronage; arts; religión; 17th century; Peru.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Panduro Sáez, I. (2024). Arte y mecenazgo en el Cuzco: la iglesia de San Blas a finales del siglo XVII. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 157-167.

El contexto artístico de San Blas y el Cuzco

Se instaló en el ambiente cultural andino desde principios del seiscientos una búsqueda por definirse como un singular reino elegido, promoviendo una diferencia altiva y una identidad que, poco a poco, va a pasar de ser pugnaz y ofensiva, - reminiscencias del Taqui Oncco-, para adquirir tonalidades reactivas, profundas y melancólicas que caracterizará eso que, las disciplinas humanistas definen como el barroco cuzqueño. En este proceso los agentes encargados de la producción artística debieron de emplearse a fondo en mostrar la legibilidad metafórica de un arte que no iba a ser solamente consumido por las élites intelectuales sino que se ofrecía como aliento pasional para el conjunto de las distantes masas. En el Perú, tal vez como ninguna otra autoridad, esta circunstancia fue entendida cabalmente por el prelado madrileño Manuel de Mollinedo y Angulo cuya silla episcopal en la capital del antiguo Tawantinsuyu entre 1673 y 1699 impulsó el desarrollo artístico de la ciudad y su diócesis en lo que se ha definido desde los púlpitos de Guillermo Lohmann y Luis Eduardo Wuffarden como la “era Mollinedo”. Siendo esta, una definición que se otorga para sintetizar este renacimiento trentino; es decir, el uso e impulso de las artes de forma holística conforme a las conclusiones pedagógicas y visuales de la contrarreforma, añadiendo, el inherente ingrediente sincrético andino (Mesa y Gisbert, 1982: 116-124)¹. Así, la época de Mollinedo supuso en el Cuzco una verdadera introducción del Barroco, el levantamiento de una treintena de templos dependientes de la cátedra cuzqueña, el reparo de aquellos que permanecían en ruina tras el temblor de 1650 y la promoción de un grupo de artistas locales que estructuran un arte en el que paulatinamente se abandona el manierismo europeo y se apuesta decididamente por un exacerbado realismo de gran utilidad para la confesionalidad de la zona².

No obstante, además de los terrenos siempre sugestivos del mecenazgo, al obispo madrileño se le debe reconocer su labor en la organización y conocimiento de su clero. Una actividad que se tiene que relacionar, -siendo este un asunto hasta ahora desapercibido-, con el propio interés de Carlos II en el control de los curas de la diócesis cuzqueña. Por ejemplo, en la Real Cédula de 1680 dada en Madrid en la que se informa a Mollinedo del nombramiento del virrey Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata, se dispone “el buen ejemplo de los clérigos so pena de destierro³”, mismas premisas que encontramos en otra dada en Aranjuez ocho años más tarde instando al

- 1 Mesa y Gisbert tras exponer la relevancia del prelado madrileño en el arte cuzqueño llegan a afirmar que se podría designar al siglo XVII como “el siglo de Mollinedo”.
- 2 Cabe señalar el inventario ampliamente difundido en el que se hace acopio de las 36 pinturas, entre otros bienes, que se hace de las pertenencias del obispo a su llegada al Perú ante el escribano Pedro Pérez Landero en febrero de 1673. Cfr: Archivo Regional del Cuzco (ARC, Cuzco). *Inventario de los bienes del Obispo Mollinedo*, 1673. f. 1501 y ss. Estos lienzos en los que destacan dos obras del Greco, Sebastián de Herrera, Juan Carreño Miranda o Eugenio Caxés, evidencian los modelos madrileños del gusto de la corte que llegan al Cuzco. (Villanueva Urteaga, 1989: 209-219).
- 3 Archivo General de Indias, Sevilla (AGI, Sevilla). INDIFERENTE,512,L.3,F.215 V (2).

obispo “para que castigue y eche de su diócesis a los clérigos sediciosos, alborotadores o que no den buen ejemplo”⁴.

No es de extrañar por tanto, que en 1674 con tan solo un año en el cargo y después de tres décadas de las visitas del obispo Juan Alonso y Ocón (g. 1643-1651), Mollinedo emprendió sus primeras visitas a las provincias del Collao y Canas (Guibovich y Wuffarden, 2008: 48). Unas visitas que se sucederían a lo largo de su episcopado destacando las de 1678 y 1687 en las que se aportan documentos con datos significativos de cada curato desde el punto de vista territorial, económico y de la feligresía tanto criolla como indígena que acudía a las iglesias. Sin embargo, quizá la mayor fuente para conocer estas unidades administrativas sea el conjunto de las 135 relaciones fechadas entre 1689 y 1690 que los clérigos dependientes del obispado cuzqueño hicieron de sus parroquias como respuesta a la exigencia dada por el propio Mollinedo a los curas con rúbrica del 6 de junio del mismo 1689. Según el inicio del documento, la petición del obispo vino propicia por una real orden, con cierta urgencia en su propósito, por recibir información de las parroquias, villas y poblaciones del obispado inca. Dado a conocer de entre los fondos del Archivo de Indias por Horacio Villanueva en 1982, el documento que si bien tenía como principal propósito el conocimiento económico y social de la zona posee algunas descripciones de las distintas iglesias, lo que supone testimonios directos de importancia para la historia del arte y el desarrollo arquitectónico peruano de finales del seiscientos⁵. No obstante, no todas las relaciones son engalanadas en sus detalles, dejando el aspecto de las descripciones artísticas más profundas en la locuacidad de cada párroco:

“Cada uno de por sí me envíe cierta relación de sus Doctrinas, que anexos tiene, que distancia de uno a otro, quanta ay de su curato al siguiente y quantas haciendas, y estancias ay, señalándolas por sus nombres, que gente tiene cada pueblo, así de españoles como de Indios; la renta que tubiere cada iglesia, y de que procede, quanto valdrá en obtenciones, y que sínodo tiene el cura y de que efectos, quien tiene uno o dos ayudantes y en que forma son sus prestaciones [...]”⁶.

Precisamente, en el ámbito artístico, quizá una de las relaciones más completas se debe a Gaspar de la Cuba y Maldonado párroco de San Blas del Cuzco. Si bien no son muchas las noticias que nos han llegado del personaje ciertamente desapercibido por la historiografía, ahondando en el libro del Cabildo de Arequipa del siglo XVII, encontramos que fue hijo del alcalde arequipeño Don Diego de la Cuba y Maldonado y de Doña Inés Ibáñez Dávila y Zegarra hija del capitán don Gonzalo Ibáñez. Más, por la carta que

4 (AGI, Sevilla). INDIFERENTE,512,L.3,F.215 V(1).

5 Como indica el propio autor el valioso documento en cuestión se encuentra en: (AGI, Sevilla). LIMA 471.

6 (Urteaga, 1982:1). Como bien indica en el prólogo del volumen Pablo Macera, la encuesta registrada por Mollinedo en 1689 debió de contener un cuestionario que no ha sido encontrado pero que a razón de las respuestas dadas por los curas puede ser reconstruido: localización, distancia con respecto a otras doctrinas, pueblos y localidades dentro de la jurisdicción, número de habitantes y composición de los mismos por edad, sexo y grupo social, rentas, paisajes, etcétera.

envía el propio Mollinedo a Antonio de Ubilla y Medina, secretario general del Consejo de Indias con fecha 9 de junio de 1696 sabemos que había estudiado en el colegio de los españoles de San Bernardo en Cuzco y que obtuvo el cargo de Calificador del Santo Oficio de Lima, -cuestión que se relacionaría con un documento del Archivo de Indias de un año antes en el que se presentaba al cargo-⁷. Debió De la Cuba y Maldonado tener buena relación con Mollinedo si tenemos en cuenta que se le encargó algunas visitas pastorales en 1678 por las provincias de Chilques y Chumbivilcas y que en 1699, año de la muerte del obispo, ya lo encontremos como Deán de la Catedral.



Fig.1. Exterior de la iglesia de San Blas, c.1650-1660. Cuzco.

Antes de entrar en el relato sobre el templo de San Blas del cura arequipeño, de forma somera, cabe citar que la parroquia de San Blas del Cuzco fue una de las primeras iglesias construidas en la ciudad conforme a la ordenanza con fecha 28 de abril de 1559 dada por el virrey Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, con el objetivo de disponer las iglesias para la evangelización de los naturales en las afueras de la antigua capital inca, al igual que, por ejemplo, las parroquias de San Sebastián, San Cristóbal o Santa Ana. Ordenanza, llevada a cabo por el Corregidor Mayor de la ciudad Juan Polo de Ondegardo en 1562 bajo el obispado de fray Juan Solano. Concretamente y siguiendo las primeras crónicas de la ciudad, el templo de San Blas se situó en el antiguo barrio

⁷ La información sobre la genealogía del párroco y su expediente de presentación como calificador de la inquisición limeña se pueden encontrar en: (AGI, Sevilla). INQUISICIÓN,1248, Exp.31.

incaico del Tokokachi sobre una esplanada conocida como Rayampata en la que existía un santuario dedicado a Illapa dios del trueno y la lluvia en la mitología inca (Vargas Ugarte, 1968: 12). Escasas y comedidas son las noticias que tenemos mas que desde sus inicios, el templo construido con paredes de adobe constaba de una sola nave y que nunca llegó a tener torre campanario como sus convecinas (Angles Vargas, 1983: 553-564). Tras el sismo de 1650 que arruinó las edificaciones del Cuzco, -como se nos muestra en el cuadro anónimo mandado pintar por Alonso de Monroy Cortés-, la humildad del adobe del templo se reforzó en su parte baja con piedras, cuestión que es visible hasta nuestros días. No obstante, si tenemos en cuenta el impreso que aparece un año posterior al terremoto haciendo repaso de los daños de la ciudad, San Blas no fue de los más siniestrados ya que se nos dice, que las monjas del convento de Santa Catalina entre lágrimas “se tuvieron que llevar a un corral grande la parroquia de San Blas”⁸ debido a que su convento había sido totalmente arruinado y en San Blas encontrarían cobijo.

Los patrocinios de Gaspar De la Cuba y Maldonado y Manuel de Mollinedo

Volviendo a De la Cuba y Maldonado, para cuando toma cargo como párroco de San Blas en 1678, -cumpliéndose cuatro años de la cátedra episcopal de Mollinedo-, la iglesia ya había iniciado las labores de ornamento como nos indica el propio obispo en su *Resumen de lo que se ha obrado en el obispado del Cuzco* dentro de esa visita del mismo 1678.

“En la parrochia de San Blas se ha hecho un muy hermoso gran retablo de Nuestra Señora del Buen Successo, es de cedro y se está dorando; y en todo el cuerpo de la iglesia se han puesto pinturas muy grandes con marcos de cedro de buena escultura, que también se van dorando”⁹.



Fig. 2. Diego Quispe Tito (atrib.). *Serie de la vida de San Blas*, c. 1670-1675. Iglesia de San Blas. Cuzco.

8 Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN, Madrid). DIVERSOS-COLECCIONES,27,N.24. *Relación del temblor y terremoto que Dios Nuestro Señor fue servido de enviar á la Ciudad del Cuzco á 31 de Março este año pasado de 1650*, f, 1v.

9 (Guibovich y Wuffarden, 2008: 126).

Acerca de las pinturas que nombra Mollinedo, estas debían de referirse a la serie de lienzos sobre la vida de San Blas encargados por el entonces párroco Juan Dávila y Cartagena en 1671 y de mano anónima pero cercana a Diego Quispe Tito por su cercanía técnica y formal con las pinturas para la *Serie del Corpus* que hace para la iglesia de Santa Ana por encargo del mismo obispo¹⁰. Cabe destacar asimismo que el hecho de que la iglesia estuviera decorada con una serie de grandes lienzos “con marcos dorados” no es una cuestión baladí sino que se puede relacionar con otros conjuntos como el referido anteriormente de Santa Ana o la serie para la iglesia de Belén que se encarga por las mismas fechas, todas ellas con un denominador común como es el que todos estos templos se encontraban a las afueras de la ciudad en conocidos barrios indígenas (Guibovich y Wuffarden, 2008: 53). De esta forma, se podría abrir el interrogante de si esta tipología sería una respuesta rápida y menos costosa que la realización de capillas y retablos en todo el conjunto¹¹. Por otra parte, respecto al retablo que cita Mollinedo este lo podemos documentar con mayor precisión. Así, si atendemos al testamento del escultor Cristóbal de Torres Delgado quien muere en 1683 se declara la autoría del retablo del Buen Suceso que se encontraría en el muro lateral derecho de la nave:

“Sepan cuantos esta carta de testamento última y postrimera voluntad vieren como yo Cristóbal de Torres Delgado residente en esta parroquia de San Blas de la ciudad del Cuzco del Perú, Hijo legítimo de Francisco de Torres y de doña Jerónima Delgado mis padres difuntos otorgo mi testamento y última voluntad en la forma y manera siguiente: declaro que al tiempo y cuando hice el Retablo de nuestra señora del Buen Suceso para acabarlo en blanco en la madera, pedí prestados trescientos pesos [...]”¹².

Probado su autor, se puede argumentar que para 1677 o 1678 el retablo debió de estar terminado ya que por esa fecha se le encarga al sebastiano dorador indio Matheo Tayru Tupac el encargo de su dorado¹³. De hecho, un aspecto curioso lo encontramos en el contrato ya que en su redacción se encontraba presente el propio escultor Cristóbal de Torres como mayordomo de la cofradía.

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Matheo Tuyrutupa oficial dorador natural de la parroquia del Señor San Sebastián de esta ciudad del Cuzco sujeto a don Joseph Challco mi cacique, otorgo que soy convenido y concertado con el Licenciado Antonio Gutiérrez Gallardo Presbítero Mayordomo de la cofradía de Nuestra señora del Buen Suceso fundado en la Iglesia de la dicha Parroquia de San Blas, y con Cristóbal de Torres, Diego Camacho así mismo Mayordomos de la dicha cofradía que están presentes en esta manera que me obligo a que

10 El propio Mollinedo y Angulo fue retratado en un lienzo con *El Triunfo de la Eucaristía* atribuido a Quispe Tito que cuelga a un lado del presbiterio de San Blas.

11 Misma solución se percibe no solo en los templos de la ciudad del Cuzco sino en parroquias que cubren las provincias andinas y el altiplano como Atuncolla, provincia de Lampa, Juliaca o Pussi entre otros.

12 Archivo Regional del Cusco. (ARC, Cuzco). Fondo Documental “Cofradía del Buen Suceso” Expediente N° 25, Folio 3/v, Caja XXX, Paquete N° 2 Año, 1683.

13 No se conoce el parentesco entre Matheo Tayru Tupac y el también escultor y dorador Juan Tomás Tayru Tupac, no obstante ambos pertenecían a la parroquia de San Sebastián por lo que presumimos alguna relación entre ellos.

doraré un retablo que esta puesto en blanco en el Altar de dicha cofradía en dicha parroquia al cual e de dar acabado de dorar perfectamente”¹⁴.

Lo anterior cuadra perfectamente con la citada relación con la que comenzábamos de Gaspar de la Cuba y Maldonado firmada el 1 de agosto de 1690 en la que indica que lo primero que dictaminó en el terreno del mecenazgo fue mandar dorar el retablo del Buen Suceso además de la realización del retablo del cristo de las Ánimas y el del altar mayor.

“Tengo en doce años que a que soy cura de dha. Parrochia hechas las obras siguientes, lo primero que hice fue dorar el retablo de Nra. Sa. del buen Sucesso, y poner todas las esculturas doradas, y esmaltes que costó mas de quatro mil ps. Hice un retablo de cedro dorado todo para un Crucifixo que esta en la capilla de las Ánimas, que costó cinco mil ps. Más el retablo del altar mayor todo de cedro con sus esculturas que es la obra más primorosa que tiene el Reyno, que costó más de doce mil ps. del cual tengo dorado solo el Sagrario que es tan primoroso que V. Sa. ltma. ha repetido varias veces, que solo en el cielo puede su Divina Magestad tener solio más decente. En el dorado del sagrario de dho. Retablo gasté hasta mil y doscientos ps. y estoy en ánimo de dorarlo todo, y no lo he puesto en execución, por los pocos medios con que me hallo, y aver tasado el dorado en mas de diez mil ps [...]”¹⁵.

Así, atendiendo a la relación del cura arequipeño, vemos una verdadera promoción artística de las artes, intención que mantuvo hasta sus últimos momentos como nos hace cuenta en su testamento de 1722 en el que emplea parte de sus bienes para seguir dorando los marcos del templo de San Blas¹⁶.

“Enfermo en la cama de la enfermedad que Dios nuestro Señor ha sido servido de darme y en mi entero juicio y entendimiento natural creyendo como firmemente creo en la Santísima Trinidad Padre Hijo y Espíritu Santo tres personas distintas y un solo Dios verdadero. Digo que por cuanto tengo tratado y comunicado [...], se den dos mil pesos corrientes de a ocho a la Iglesia de la Parroquia de San Blas para el Dorado de los Marcos de los lados del Altar Mayor y los que necesitare para abajo por ser mi voluntad”¹⁷.

14 (ARC Cuzco). Esc. Juan Flores de Bastidas. Año, 1675 Prot.107. Folio.484.

15 (Villanueva Urteaga, 1982: 235).

16 A pesar de las intenciones de De la Cuba y Maldonado, el proceso artístico de San Blas debió de ser complicado por falta de caudales. Como bien nos indica en la referida relación de 1690 la única renta de la parroquia la encontraría en los “rompimientos de las sepulturas de los españoles” que por su imposibilidad de irse a otros conventos se enterraban en esa parroquia, aspecto que se repite también en los relatos de la mayoría de religiosos de sus curatos (Villanueva Urteaga, 1982: 234).

17 (ARC Cuzco) Fondo Antiguo. Esc. Francisco Maldonado. Año 1722.Prot.211, Folio 683.



Fig. 3. Nave de la iglesia de San Blas donde se aprecia en su cabecera el retablo mayor, a su izquierda el púlpito y el retablo de la Virgen del Buen Suceso a la derecha obra de Cristóbal de Torres, c. 1678.



Fig. 4. Tomás Tayru Tupac (atrib.) Detalle del Púlpito de San Blas, c. 1690-1700.

Con todo, se debe citar además la realización de la obra más notable de todo el conjunto del templo y que más ha dividido a los historiadores por su ejecución y autoría. Adentrándonos en el debate, el magnífico púlpito, -que se encuentra frente al retablo de la virgen del Buen Suceso-, debió de realizarse con toda seguridad posterior a la relación de 1690 en la que no se nombra pero que, por su estilo no debe sobrepasar con generosidad el setecientos y por su nivel intelectual, no debe sobrepasar a la época de Mollinedo en 1699 lo que nos llevaría de nuevo a los años de promoción artística de De la Cuba y Maldonado. Quizá la confirmación de lo anterior se encuentre en la carta del 8 de junio de 1696 en la que el prelado madrileño escribe a Carlos II y en la que le cuenta que además de los retablos ha encargado “un púlpito también de cedro, con muchos bultos de escultura de la misma proporción, y primor, que el referido de la Parrochia de Nra. Sra. de Bethlen”, testimonio que publica Villanueva Urteaga y que con desafortunado recorrido ha sido desatendido (Villanueva Urteaga, 1959: 24).



Fig. 5. Tomás Tayru Tupac (atrib.)
Detalle del Púlpito donde se aprecia la nave de la iglesia con la serie de la vida de San Blas.

Acerca de la propia obra, además del gran manejo de la gubia, en el púlpito destaca el uso de las columnas salomónicas como recurso introducido en el arte peruano y la talla de San Blas obispo bajo el tornavoz y la de la virgen del Buen Suceso en la taza o antepecho. No obstante, de singular mención es la base del púlpito con ocho bustos, a modo de atlantes y cariátides, de los heresiarcas que debían de sostener en esta posición las voces de los sermones de los predicadores católicos. Así los bustos identificados de forma correcta por Víctor Angles Vargas y Ramón Mujica Pinilla se corresponderían con:

- Martín Lutero, líder de la Reforma Religiosa alemana.
- Juan Calvino principal figura de la Reforma en Francia y Suiza.
- Ulrico Zuinglio hereje suizo y amigo de Calvino.
- El rey Enrique VIII de Inglaterra que separó de la Iglesia Católica y su hija Isabel que mantuvo al protestantismo.
- El egipcio Arrio fundador del arrianismo y al patriarca de Constantinopla Focio.
- Catalina de Bora monja que se casó con Lutero.

Conclusiones

Ahora bien, es preciso señalar en la conclusión, la posible participación intelectual de Mollinedo, en conjunto con Gaspar de la Cueva cuyo mecenazgo superaría por tanto la recaudación de caudales o el impulso de los artistas locales¹⁸. De manera formal, al púlpito debemos compararlo por su cercanía al de la misma catedral, al homólogo de la parroquia Belén o al de San Pedro obra esta última sobradamente documentada del sebastiano escultor Tomás Tuyru Tupac o, con el de Checacupe como indicó Harold Wethey (López Guzmán, 2004: 94). Es por ello por lo que nos decantamos por su autoría y la posibilidad de que este escultor también trabajara en el retablo mayor que se estaba confeccionando como se nos hace cuenta en la referida relación de 1690 del párroco De la Cuba y Maldonado.

Por último, la anterior atribución que sostenemos y que ha dividido a diferentes historiadores, se podría refrendar no solo en la similitud con los púlpitos mencionados anteriormente sino también en la propia buena relación entre Mollinedo y Tuyru Tupac y el impulso de este último que acaparaba este tipo de encargos durante su obispado. Entre estos contamos con el trabajo en el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana en 1679, -de la que recordemos participa activamente en su mecenazgo el prelado madrileño-, el dorado de la capilla mayor de la parroquia de San Sebastián en 1693 o, igualmente el dorado del convento de San Juan de Dios en 1695 (Mesa y Gisbert, 1982: 181). Compromisos que se suman a los encargos más conocidos por parte del obispo al escultor como la virgen de la Almudena copia de la madrileña en 1698, y la traza trabajada por Ewa Kubiak (Kubiak, 2012: 35-66) de la iglesia cuzqueña del Hospital de los Naturales, que se

¹⁸ Sobre la autoría del púlpito, el historiador Angles Vargas no remite a un escultor decididamente en la ejecución del púlpito, remitiendo a puntos de vista entre los que se nombra a los artistas Diego Arias de la Cerda, Luis Montes, Esteban Orcasitas y al propio Juan Tomás Tuyru Tupac como sostiene el presente artículo que se firma.

encuentra en el Archivo de Indias¹⁹, como recoge en una misiva al rey el mismo Mollinedo, evidenciando de nuevo la predilección del obispo por este escultor cuzqueño²⁰.

“La traza que se siguió en el edificio, según manifestaron el gobernador, los curacas e Indios principales a remitirla en 1699, era obra de un Indio noble de la descendencia de los yngas aunque no se la ha querido dar a nadie, a nosotros nos ha entregado para remitirla a S. M. Llámase don Juan Thomas Tuiru Tupa y es ingeniosísimo en la escultura arquitectura ensambladura y también en dorar sin haber tenido más maestro que a los libros y dibujar con primor”²¹.

Bibliografía

- Angles Vargas, V. (1983). *Historia del Cusco Libro Primero (II)*. Lima: Industrialgrafica S.A.
- Angulo Iñiguez, D. (1939). *Planos de los Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existen/es en el Archivo General Indias*. Sevilla: Laboratorio de Arte.
- Guibovich Pérez, P y Wuffarden, L. E. (2008). *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo 1674-1687*. Lima: Instituto Riva-Agüero.
- Kubiak, E. (2012). La iglesia de los Jesuitas en Cusco como un modelo para la arquitectura de la región. *Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina* (2), 35-66.
- López Guzmán, R (coord). (2004). *Perú indígena y virreinal*. Madrid: Acción Cultural Española.
- Martínez, S. (1946). *Los Alcaldes de Arequipa de 1539 a 1946*. Arequipa: Tip. Acosta.
- Mesa, J. d. y Gisbert, T. (1982). *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Biblioteca peruana de cultura.
- Mujica Pinilla, R (coords.). (2002). *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Villanueva Urteaga, H. (1982). *Cuzco 1689, economía y sociedad en el sur andino*. Cuzco: Centro de estudios rurales “Bartolomé de las Casas”.
- Villanueva Urteaga, H. (1989). Los Mollinedo y el arte en el Cuzco Colonial. *BIRA* (16), 209-219.
- Villanueva Urteaga, H. (1959). Nuevos datos sobre la vida y obra del Obispo Mollinedo. *Instituto Americano de Arte*, (9), 1-42.
- Vargas Ugarte, R. (1968). *Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional*. Lima: Editorial. Burgos.

19 AGI. MP-PERU_CHILE,192, Cuzco 1699-02-12.

20 Si bien las obras del conjunto las seguirá su sobrino el también religioso Andrés de Mollinedo y Rado que había llegado entre su séquito desde España y que compartía el interés artístico de su tío.

21 (Angulo Iñiguez, 1939: 204).

Anticlericalismo, iconoclastia y destrucción del patrimonio: la comarca de Motril (1936)

Anticlericalism, iconoclasy and destruction of heritage: the region of Motril (1936)

ALVAR LABRADOR SIERRA  0000-0002-1230-0030

alvarlabrador@gmail.com

Miembro del Grupo de Investigación: HUM362 “Arte y cultura en la Andalucía moderna y contemporánea

Recibido: 30 de enero de 2024 · Aceptado: 29 de febrero de 2024

Resumen

El presente artículo nace en el seno de un trabajo de mayor entidad como es una tesis doctoral enfocada hacia el estudio y evolución de los púlpitos en la provincia de Granada. Al realizar el catálogo de piezas existentes delimitado por comarcas y municipios se observó un llamativo vacío en la costa granadina. En este trabajo se pretende poner en relación la destrucción del patrimonio en los municipios de la costa granadina con la tensión iconoclasta de la década de los treinta del siglo pasado. Además, se tratará de hacer una relación sobre qué tipología artística fue la más castigada y se convirtió en foco recurrente de la violencia y el fuego. La documentación disponible de la época proviene fundamentalmente del bando franquista, por lo que no está exenta de descalificaciones e hipótesis propagandísticas, pero se tratará de extraer la mayor cantidad de datos útiles para este estudio.

Palabras clave: Patrimonio Histórico; Mobiliario Litúrgico; Destrucción; Iconoclastia; Guerra Civil Española; Partido Judicial de Motril.

Abstract

This article is born within a larger work such as a doctoral thesis focused on the study and evolution of pulpits in the province of Granada. When creating the catalog of existing pieces delimited by regions and municipalities, a striking void was observed on the Granada coast. This work aims to relate the destruction of heritage in the municipalities of the Granada coast with the iconoclastic tension of the 1930s. In addition, an attempt will be made to make a relationship about which artistic typology was the most punished and became a recurring focus of violence and fire. The documentation available from the time comes mainly from the Franco side, so it is not free of disqualifications and propagandistic hyperbole, but an attempt will be made to extract the greatest amount of useful data for this study.

Keywords: Historical Heritage; Liturgical Furniture; Destruction; Iconoclasm; Spanish Civil War; Judicial District of Motril.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Labrador Sierra, A. (2024). Anticlericalismo, iconoclastia y destrucción del patrimonio: la comarca de Motril (1936). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 169-187.

Introducción

El presente artículo nace en el seno de un trabajo de mayor entidad como es una tesis doctoral que trata sobre el estudio y evolución de los púlpitos en la provincia de Granada. Al realizar el catálogo de piezas existentes delimitado por comarcas y municipios se observó un llamativo vacío en la costa granadina. En un primer momento ya se valoró la hipótesis de los daños causados en la guerra civil, siendo conscientes que otro tipo de mobiliario litúrgico en la zona había sufrido el mismo penoso destino.

En este trabajo se pretende poner en relación la ausencia de púlpitos en los municipios de la costa granadina con la tensión iconoclasta de la década de los treinta y posteriormente del golpe de estado de 1936. El púlpito es el elemento protagonista del ejercicio de la predicación y por tanto es comprensible que en esos actos de destrucción anticlerical sea uno de los objetivos principales y recurrentes.

Hoy en día se “conservan” algunas piezas como las de Vélez de Benaudalla, Molvízar y el Santuario de la Virgen de la Cabeza en Motril, pero esas obras son reposiciones, más o menos acertadas, de la centuria pasada.

La documentación disponible de la época proviene fundamentalmente del bando franquista, por lo que no está exenta de descalificaciones e hipérboles propagandísticas. Tratando este hecho con cuidado, y no cayendo en el error de dar protagonismo a convicciones políticas que nada aportan a este estudio, se tratará de extraer la mayor cantidad de datos útiles que permitan obtener nuevos datos inéditos.

Fuentes y metodología

Por suerte disponemos de abundante historiografía que nos van a permitir crear un marco histórico-político del territorio granadino, donde se abordarán las tensiones y respuestas previas al conflicto armado.

Los datos concretos de la evolución de la campaña de Andalucía, presentados en trabajos como el de Julio Aróstegui y Rafael Gil Bracero (2004) incluidos en el número 5 de la revista *Andalucía en la Historia* dedicado de manera monográfica a la Guerra Civil, nos van a ofrecer una secuenciación temporal concreta, que nos permitirá dilucidar que datos podrían presentar fechas erróneas.

El propio Gil Bracero, junto con Mario López Martínez, son autores de una extensa bibliografía referente al tema, tanto en el ámbito bélico como social y político, que no serán foco en este estudio de manera detallada, ya que, pese a las connotaciones tangenciales que pueden aportar al inicio y causas del conflicto bélico, sería desviarnos demasiado hacia un tema al cual este trabajo, nada pretende aportar.

Los aspectos sociales y económicos, muy ligados a su vez a las tensiones entre el proletariado campesino y los dueños de las tierras han sido además ampliamente estu-

diados para el caso andaluz en trabajos como los de Ricardo Robledo Hernández (2014) o Leandro Álvarez Rey (2007).

Las tensiones religiosas y el clima anticlerical en los años precedentes al levantamiento si se ha considerado vital a la hora de comprender la extrema violencia y prontitud con la que se actuó contra el mobiliario litúrgico. Uno de los autores que más y mejor han escrito sobre este aspecto es el profesor Barrios Rozúa, quien se ha ocupado de manera magistral de temas de la explosión del anticlericalismo en los años finales de la república y la iconoclastia consecuente.

Para el catálogo de municipios y piezas perdidas, así como referencias a las mismas, se utilizarán tanto fuentes bibliográficas como documentales. Algunos de los trabajos más útiles serían los del profesor López-Guadalupe (2000) y monografías y artículos para algunos templos concretos, además de estudios centrados en municipios, piezas o restauraciones que se han llevado a cabo en otros templos.

Del bando franquista tenemos dos fuentes fundamentales de información: el “Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de Granada de 1931 a 1936” (1937) y posteriormente el intento de proyecto a nivel nacional (sólo se coordinaron 34 provincias) promovido por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Granada, con su presidente, Antonio Gallego y Burín a la cabeza (1937). De carácter oficial, y alejados de las pretensiones artísticas y de conservación, nos encontramos los “Expedientes de pieza Primera del partido judicial de Motril, donde se contienen los estados 1, 2 y 3; correspondientes a asesinados tanto residentes del municipio como no y la relación de tormentos, torturas, incendios de edificios, saqueos, destrucciones de iglesia y objetos de culto, profanaciones y otros hechos delictivos que por sus circunstancias, por la alarma o el terror que produjeron deban considerarse como graves, con exclusión de los asesinatos, que fueron cometidos en este término municipal durante la dominación roja”.

La principal diferencia entre ambos escritos es que mientras los informe de 1937 hacen más hincapié en la capital granadina y después dedica breves capítulos a algunos municipios, los Expedientes son documentos de carácter oficial, emitidos por la Fiscalía del Tribunal Supremo y firmado por los alcaldes, donde el estado número tres, el referente al patrimonio destruido es el que más datos nos puede aportar. Con relación a este hecho, se ha de poner de manifiesto a su vez la diferente función y finalidad de los textos, teniendo los de 1937 pretensiones artísticas, historiográficas y de conservación; y los Expedientes poseen un carácter político, rozando los términos propagandísticos en alguno de los casos.

Además de las fuentes escritas también se tendrán cuenta las fotografías de la época que se han podido recuperar, de gran valor puesto que en alguno de los casos permiten la identificación de piezas ya perdidas o de los destrozos que se causaron.

Expedientes del Partido Judicial de Motril: Archivo Histórico Nacional

Estos documentos son un tipo de expedientes o plantillas rellenables por los propios alcaldes de los municipios donde se relatan las pérdidas, humanas y materiales en tres estados diferentes, pero que comparten formato.

Todos los documentos empleados del Archivo Histórico Nacional (AHN) se encuentran disponibles en el portal web Pares, por lo que no se ha considerado necesario anexionarlos en su totalidad en este estudio.

El Estado nº1 hace relación a las personas muertas o desaparecidas en cada municipio, el nº2 se centra en los cadáveres de foráneos recogidos en un municipio; mientras que el Estado nº3, el que nos interesa para el desarrollo de este estudio, es el que hace referencia a las destrucciones patrimoniales y profanaciones de elementos de culto.

Además de estos tres estados, que aparecen en todos los municipios, en otros también se presentan oficios, diligencias, providencias del Fiscal y del Juez y declaraciones de testigos.

En estos documentos encontramos la particularidad de que el Estado nº3, el referente al patrimonio es el único que siempre está presente, algo que para este estudio es realmente beneficioso. Algunos de los otros datos que sirven de fuentes de información, más o menos sesgadas, son las fechas de los delitos, o las personas que los llevaron a cabo.

Al igual que se comentó en párrafos anteriores, todos estos datos son expuestos a posteriori, por lo que hay que tratarlos con cierta cautela para no incurrir en error, como veremos con el caso concreto de Lújar.

La campaña de Andalucía: 1936-1937

Pese a que muchas veces se atribuye al propio Francisco Franco el desarrollo y preparación del golpe, se sabe que el verdadero cerebro detrás de la operación era el general navarro Emilio Mola (Aróstegui, 2004:9), quien no tenía confianza plena en el alzamiento andaluz, pese a su importancia estratégica. La cabeza visible en esta región era el general Gonzalo Queipo de Llano, quien no gozaba de toda la confianza por parte de los organizadores, ya que antiguos actos de este singular militar hacían dudar de que fuera capaz de llevar a buen puerto un asunto de esta envergadura (Aróstegui, 2004:11).

Andalucía, contaba además con una extensa población rural, con amplios estratos de población popular que se mantendrían leales a la República, por lo que el alzamiento debería ser principal y fundamentalmente sustentado por los militares y las escasas milicias de falangistas y carlistas. Sin embargo, la región andaluza era imprescindible militarmente, ya que sería el puente clave para que las tropas españolas del norte de África se pudieran unir a la sublevación.

A nivel social, Andalucía era además el caldo de cultivo perfecto debido a la gran polarización que existía entre ambas ideologías. Una zona rural, con larga historia de

proletariado campesino votando sistemáticamente a los gobiernos liberales de la república frente a unas élites de terratenientes acomodados, conservadores y de derechas (Álvarez Rey, 2007).

Tenemos pues, dos Andalucías, tanto ideológicas, como físicas. La zona occidental y del Valle del Guadalquivir se anexionaría al territorio sublevado desde el comienzo de la rebelión, mientras que las provincias de Almería y Jaén, así como zonas de Granada (en la capital el golpe triunfó y se vivió una dura represión sobre las élites políticas e intelectuales) y la serranía cordobesa se mantuvieron leales a la República (Aróstegui, 2004). Nos encontramos ante una dualidad territorial donde Málaga se encuentra en el centro, y será una de las capitales donde los enfrentamientos serán más violentos, tanto durante los primeros momentos leales a la república como tras su toma por parte de ellos sublevados en febrero de 1937 (Aróstegui, 2004:14).

En Andalucía se desarrolla la primera fase del conflicto bélico, del 17 al 25 de julio de 1936, donde los bloques quedan consolidados y se da por supuesto el fracaso de un golpe rápido y fulminante. A partir de ahí, después del traslado de tropas desde Marruecos, a finales de julio y mediados de agosto, se empieza a consolidar una fase de guerra de columnas (Gil Bracero, 2004), que se prolongará hasta el mencionado febrero de 1937.

En este nuevo modelo de conflicto, las tropas entrenadas y organizadas tenían una clara superioridad táctica y logística frente a las facciones leales a la república, compuestas por milicias. Este condicionante influye de manera trascendental cuando se tiene en cuenta factores como la moral de la tropa o la exaltación, ya que los ciudadanos de a pie son más propensos a la desmoralización y rendimiento de plazas tras sufrir varias derrotas que un ejército profesional.

A mediados de agosto, los sublevados ya dominan la zona norte de la provincia de Málaga y penetran en la comarca de los Montes Orientales granadinos, lo que crea un corredor directo entre Sevilla, Córdoba y Granada por vía terrestre (Gil Bracero, 2004).

Durante el otoño de 1936 las columnas de franquistas van avanzando de forma inexorable, tomando pueblos y valles. Sin grandes victorias ni golpes efectistas empieza a quedar claro el dominio militar sobre las milicias armadas leales a la república. Una vez establecidos los nuevos frentes en la defensa de Madrid, a partir de diciembre de 1936 el foco vuelve a girar hacia Andalucía.

Málaga se convierte en uno de los objetivos principales y prioritarios, debido a su interés portuario y estratégico en torno al cerco de las posiciones granadinas que todavía se mantenían bajo la república (Gil Bracero, 2004).

A este nuevo interés sobre la costa andaluza se le añaden algunos factores determinantes a la hora de tomar una gran plaza como era la capital malagueña. A la desatención por parte del gobierno central a la hora de reabastecer de tropas y municiones a la capital se une la llegada del *Corpo di Truppe Volontarie* italiano (Gil Bracero, 2004). En una primera etapa de esta segunda campaña andaluza caen en manos de los sublevados los flancos de Estepona y Alhama, zonas fundamentales para confluir sobre la costa granadina -Motril pasa al bando franquista el 10 de enero de 1937- (Gil Bracero, 2004).

En febrero de 1937 Málaga pasa al dominio sublevado y tras esta victoria se sucedió la tristemente famosa *Desbandá*. Llegado marzo de 1937 el conflicto en Andalucía se va a estabilizar, salvo algunas victorias en las zonas mineras en 1938 por parte del bando franquista. Una última intentona por parte del gobierno central era el llamado “Plan P”, donde el bando republicano pretendía tomar por sorpresa Motril y Vélez de Benaudalla, con el objetivo de centrar las fuerzas sobre la costa y poder marchar así sobre Córdoba (Gil Bracero, 2004), finalmente este plan no se llevó a cabo.

Sentimiento anticatólico y respuesta iconoclasta.

Uno de los pilares fundamentales de este estudio son las causas que llevaron a la sociedad de los años 30 a arremeter de forma destructiva y despiadada contra todo aquello que significara o pareciera religión, siendo el final de un incontable número de bienes muebles e inmuebles de carácter pío.

El profesor Juan Manuel Barrios Rozúa ha escrito mucho sobre esta respuesta que se vivió, no sólo durante la Guerra Civil y los momentos previos a la misma, sino desde el inicio de la década de los treinta.

Barrios Rozúa abarca tanto el marco general en términos geográficos y temporales (2007), como estudios mucho más recogidos y centrados en barrios concretos de la ciudad de Granada (2004), donde el mimo por el detalle y el desgranar de los acontecimientos permite seguir una línea temporal de sucesos contra el patrimonio eclesiástico.

Sin embargo, su trabajo también explora otros elementos indivisibles de la historia, como son las tensiones y las escaladas de violencia que se gestan durante la Segunda República (1995 y 1999) y el sentido propagandístico que le va a dar el bando franquista a esta destrucción durante la guerra (2008).

En todo el territorio se vivieron episodios de destrucción patrimonial religiosa, como demostró, con más o menos acierto, el ya mencionado *Informe de las Comisiones provinciales de monumentos* de 1937, pero en el caso de Andalucía, y en especial el marco que nos atañe -la costa granadina- se llegaron a cotas insospechadas.

Andalucía, como ya se ha mencionado en párrafos anteriores, es además uno de los focos principales de crispación en las clases más populares debido a las reformas agrarias, a lo que se sumaba una gran cantidad de población rural tradicionalmente proletaria y de izquierdas. En este caldo de cultivo, a los terratenientes y élites se los asocia con la derecha tradicionalista y católica, por lo que la respuesta contra uno de los pilares de su estatus no es de extrañar.

Uno de los elementos más interesantes a la hora de estudiar estas destrucciones sistemáticas de patrimonio es el conocer quién era la mano ejecutora detrás de las destrucciones. En el caso del Albaicín, vemos como una evolución político-económica del barrio desembocó en una zona de potentes ideales antirreligiosos (Barrios Rozúa, 2004), sin embargo, en los casos de los municipios costeros, veremos como en muchos casos

son vecinos de otras localidades o incluso personas no conocidas en el propio pueblo quienes promueven estas destrucciones o las llevan a cabo.

Esta información, la podemos obtener de los Informes expedidos por la Fiscalía del Tribunal Supremo a principio de la década de los cuarenta que nacen en el seno de los recientes vencedores, por lo que toda la información ha de ser manejada con cierto cuidado, y al ser independientes unos de otros la información que nos brindan se diferencia mucho en precisión y cantidad.

Destrucción y pérdidas patrimoniales.

Para comprender mejor la magnitud de la merma artística y documental que se sufrió en esta región, durante estos años se ha elaborado una tabla con la información extraída directamente de los “Estado número 3”. Esta información debe ser complementada con el resto de bibliografía, pero arroja luz sobre cuáles fueron los principales focos de ataque y destrucción.

Tabla 1. Relación de elementos destruidos en cada municipio. Información obtenida de los Estado nº3 y los informes de 1937. Tabla realizada por el autor.

MUNICIPIO	RETABLO	ALTARES	IMÁGENES	ORNAMENTOS	ESTRUCTURA	OTROS
Almuñécar	Quema		Quema. Tres grandes crucificados, una Virgen de los Dolores y otra Virgen revestida de plata	Quema	Deterioro	Quema de ropas y destrucción de todas las ermitas del pueblo
Guájjar Alto		Destruído	Destruídas	Destruído	Destrucción del pavimento y dos campanas	Saqueo de ropas enseres
Guájjar Faragüit	Destruído	Capilla de la Dolorosa	17 imágenes de gran talla y valía	Copones y cálices		Mantos sagrados y archivos, el púlpito.
Guájjar Fondón			Quemando todos los santos	Todos quemados		Saqueo del templo
Gualchos			Quema de imágenes	Quema de ornatos de culto		Se profanaron los cementerios
Ítrabo		Destruído	Destruídas. Un crucifijo, un grupo de Santa Ana la Virgen y el Niño y una Inmaculada de escuela de Alonso Cano	Destruído		Destruído ropas y todo lo que contenía la iglesia

MUNICIPIO	RETABLO	ALTARES	IMÁGENES	ORNAMENTOS	ESTRUCTURA	OTROS
Jete		Destruído	Destruídas en la iglesia y la ermita de Bodjjar			Destrucción de pila (bautismal) y púlpito.
Lentegí		Destruído	Destruídas	Destruídos		
Lújar		Destrozaron los altares	Se sacaron los santos del templo, simulando profanamente una procesión	Saquearon los sagrados ornamentos. Desapareció custodia y copón	Destrozo completo del campanario	Quemaron el archivo parroquial
Molvízar			Destrozadas y tiradas a los barrancos. La patrona Santa Ana fue quemada en la plaza	Dos retratos de Carlos III y Carlos IV y un San Jerónimo atribuido a Murillo		Se incendiaron los archivos, el civil y el eclesiástico
Motril	Todos destruidos		Incendio y destrucción de todas las imágenes de iglesias, ermitas, conventos de la villa y anejos	Destrucción de todos los objetos de la Encarnación, Santuario de la Cabeza y conventos		Incendio de los archivos parroquial y de protocolos notariales en Motril y anejos
Otívar			Incendiadas	Incendiados		
Salobreña			Profanación de sus imágenes		Destrucción total de la iglesia	Saqueo del cepillo
Vélez de Benaudalla			Saqueadas y quemadas en un lugar próximo al pueblo		Incendiada	

Con esta sencilla tabla ya se puede apreciar una clara tendencia que se repite en todos los municipios: el principal foco de saqueo, destrucción y mofa son las imágenes religiosas que pueblan cada templo religioso. Se puede apreciar como es la única tendencia que se repite en la totalidad de localidades, apareciendo incluso en las descripciones más genéricas y escuetas que sólo hacen referencia a destrucción o incendio general.

El segundo elemento más veces mencionado son los utensilios de misa u ornamentos eclesiásticos, tales como copones, cálices y ropa de párroco. Son piezas pequeñas y manejables, pero de una gran potencia religiosa y significación, convirtiéndolas así en el blanco perfecto. Cabe destacar además que muchos de estos utensilios estaban

realizados en materiales ricos o de gran valor, por lo que añaden una razón más para su expolio.

Los archivos, tanto parroquiales como notariales y laicos también fueron objeto de la destrucción, puesto que simbólicamente era un acto muy potente contra las instituciones generadoras de esa documentación.

No hay que olvidar en ningún momento al sesgo y parcialidad que nos enfrentamos siempre que abordamos documentación de este tipo, ya que con la simple revisión del Informe de 1937 encontramos más referencias a piezas concretas, fundamentalmente altares y retablos.

Marco geográfico

El ámbito geográfico en que se va a desarrollar el estudio es el correspondiente con el Partido Judicial de Motril, extraído de los fondos documentales. Esta demarcación no se corresponde exactamente con la actual comarca de la costa granadina, quedando excluidos de la misma algunos de los municipios más orientales.

Los municipios que aparecen en estos documentos presentan algunas variaciones, sin demasiada importancia para el estudio. El municipio de Guájares, todavía aparece subdividido en los tres núcleos de Guajar Alto, Faragüit y Fondón (se unirían en 1973) y se encuentran ausentes otros como Carchuna y algunos de los emplazamientos costeros modernos.

Municipios afectados

Para este apartado se ha decidido enumerar todos los municipios alfabéticamente, donde se desglosarán los daños encontrados en los Estados del AHN¹, en el informe de 1937 y en los casos que haya información bibliográfica relevante también se anotará.

En el caso de municipios como: Guájar Alto, Guájar Fondón, Gualchos, Ítrabo, Lentejé, Otívar y Salobreña; las menciones son genéricas y sólo mencionan la destrucción o incendio de aquello que se encontraba en la iglesia, por lo que se han agrupado sin necesidad de pormenorizar.

1 Todas las transcripciones han sido realizadas por el autor

Agosto 1936	Destrucción del pavimento de la Iglesia, Altares, Imágenes y objetos de culto y dos campanas (Solo quedó la obra de fábrica) Muebles y ropa (saqueo)
15-8-36	Saquearon la Iglesia quemando todos los Santos y ornamentos sagrados.
	Se profanaron los sacramentos, guisa de imágenes y ornamentos de culto.
31 Julio de 1936	Asalto y saqueo de la Iglesia Parroquial, destrucción de imágenes, objetos del culto, ropas, altares y todo lo que se custodiaba en dicha Iglesia
	Destrucción de la Iglesia Católica a todo cuanto en la misma contenía Santos, Imágenes, Altares, y utensilios de Religión.
1: 8/1936	Fue apalada la Iglesia de esta villa, destruyendo y produciendo fuego a todos los objetos e imágenes que existían dentro de ella.
	La destrucción total de la Iglesia Parroquial, Capilla San Jabor Aguelo y profanación sus imágenes

Fig. 1. Menciones genéricas a la destrucción o incendio del patrimonio litúrgico en diferentes municipios.
Fuente: AHN, FC-CAUSA_GENERAL,1042

Almuñécar

Ayuntamiento de <u>Almuñécar</u>		021	8.944.003	
Partido judicial de <u>Motril</u>		ESTADO NUMERO 3		
RELACION de tormentos, torturas, incendios de edificios, saqueos, destrucciones de iglesias y objetos de culto, profanaciones y otros hechos delictivos que por sus circunstancias, por la alarma o el terror que produjeron deban considerarse como graves, con exclusión de los asesinatos, que fueron cometidos en este término municipal durante la dominación roja				
Fecha en que se cometió el delito	SUCINTA RELACION DEL HECHO DELICTIVO	NOMBRES Y DOMICILIO DEL PERJUDICADO	Personas sospechosas de participación en el delito	
			Sex nombres y apellidos	Si padeció actual
29-7-36	Quema de imágenes, retablos, esteros, ornamentos, ropas, objetos, órganos y deterioros en el edificio de la Iglesia por un varón de <u>SEISUO DÍAS MIL NOVECIENTAS NOVENTA Pesetas</u>	La Iglesia	✓ Rafael Jimenez Pozo	Se ignora
" "	Destrucción del Casino Agrícola y enseres existente en el mismo	"	✓ Antonio Cruz Pico	Prisión
" "	"	"	✓ Sebastian Sanchez Casero	"
" "	"	"	✓ José Espigares Fernandez	"
" "	"	"	✓ José Arceinos Bautista	"

Fig. 2. Estado nº3 Almuñécar (fragmento). Fuente: FC-CAUSA_GENERAL,1042,Exp.42, p. 21.

El caso de Almuñécar es el único que nos brinda una información concreta sobre el coste de lo perdido en estos asaltos. Es llamativo el nivel de precisión con que se nombra a los causantes de los asaltos.

Tal como se describe en el Informe de daños de 1937 los daños estructurales que sufrió el templo parroquial fueron escasos, puesto que fue utilizado como almacén, sin embargo, la destrucción del mobiliario sí queda patente: *“Todos los retablos destruidos, amontonados en la capilla bautismal hecha almacén. púlpito, tribuna, órganos, etc.... han sido destruidos y apenas se encuentra rastro de ellos”* (p. 88). En el segundo informe capitaneado por Gallego y Burín, se hace referencia expresa a dos crucifijos y dos Vírgenes de los Dolores mutiladas (p. 227).

Además, el informe se acompaña de unas interesantes fotografías donde aparece el interior del templo parroquial, totalmente desprovisto de mobiliario y con pequeños desperfectos fruto del uso.

Llaman la atención las imágenes de muros desnudos y espacios totalmente vacíos si las comparamos con la luminosidad y color actual, además de haber sido antes de la destrucción uno de los templos más decorados y con mayor número de retablos y ornamentos (López Guadalupe, 2000).

Guájjar Alto

En Guájjar Alto nos encontramos una parroquia modesta, con escasa decoración y según la visita del arzobispo Jorge y Galván (1778) es uno de los templos que a finales del siglo XVIII no dispone de púlpito ni pila bautismal, y se solicita su construcción (López Guadalupe, 2000). La escasa descripción del ataque deja entrever un templo sencillo y sin demasiado interés.

Guájar Faragüit

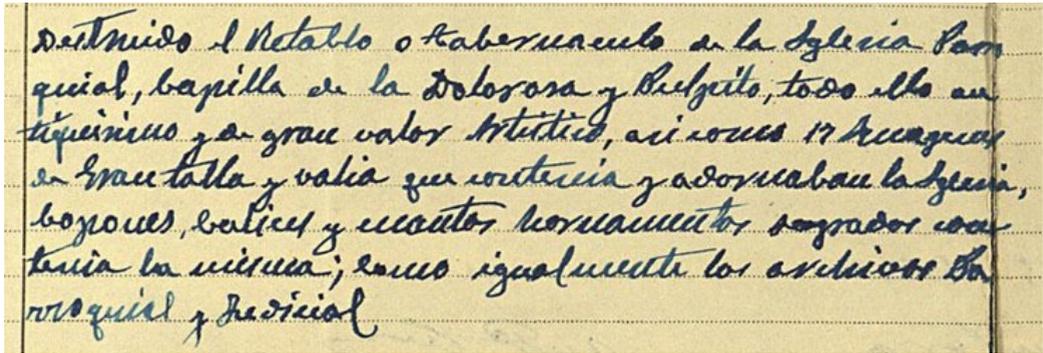


Fig. 3. Estado nº 3 Guájar Faragüit (fragmento). Fuente: AHN, FC-CAUSA_GENERAL,1042, Exp.44. p. 5.

Es llamativo cómo en esta parroquia se hace hincapié en la antigüedad y gran valor de las piezas destruidas, llegando hasta un total de diecisiete imágenes contabilizadas. Además, se hace referencia al retablo tabernáculo, a la capilla de la Dolorosa y el púlpito, por lo que deberían ser piezas de singular valor o belleza.

Guájar Fondón

Este es uno de los casos donde menos información hemos podido obtener. Uno de los aspectos más interesantes puede ser la mención del origen de los asaltantes en la provincia de Málaga (del Rincón de la Victoria), lo que sería factible. En la parte del informe donde se detallan los asaltos y saqueos a edificios civiles sí se aporta información un poco más detallada, pero se coincide en grupos milicianos o “marxistas” procedentes de otros municipios.

Gualchos

Gualchos es uno de los casos donde además de la destrucción de mobiliario religioso se atentó contra las sepulturas del cementerio. Al igual que se ha mencionado anteriormente y cómo podemos apreciar en el informe, quienes llevaron a cabo estos delitos no eran vecinos de la localidad, ya que no tendría sentido.

Ítrabo

En Ítrabo conocemos incluso los nombres y apellidos de los autores -confiando en la fuente realizada casi tres años y medio después-, lo que permite presuponer que eran vecinos de la localidad.

Esta realidad es expresamente mencionada en el Informe de 1937, donde se apunta que “al estar en la sierra los destrozos han sido menores que en la costa” (Gallego y Burín: 91). Esto es importante, puesto que nos muestra como la propia inaccesibilidad de los pue-

blos más adentrados en las primeras estribaciones de la serranía hizo que fueran, por normal general, menos castigados que los del litoral -al menos por personas ajenas a las propias localidades-.

Tras esta apreciación se ofrecen unas pinceladas sobre el estilo original del templo y se relata cómo se salvan algunos de los retablos “*relativamente modernos y de escasísimo valor*” y como el púlpito y otros enseres sufrieron destrozos. Por ejemplo, las pilas de agua bendita se utilizaron para dar de comer a los cerdos, ya que la iglesia fue destinada a almacén y oficina de trabajos agrícolas (Gallego y Burín, 1937:91). El texto generado en el seno de la Universidad de Granada (Seminario, 1937: 227-228) es más concreto con las piezas destruidas, referenciando una Santa Ana, una Virgen con el niño, un crucifijo y una Inmaculada de la escuela de Cano.

Pese a que estas piezas se “salvaron”, actualmente no se conserva ninguna de ellas, por lo que su estado debía ser penoso. La pila actual es moderna y sencilla. En las fotografías antiguas se puede ver un púlpito, de madera y apenas decorado (Gallego y Burín, 1937:95).

Jete

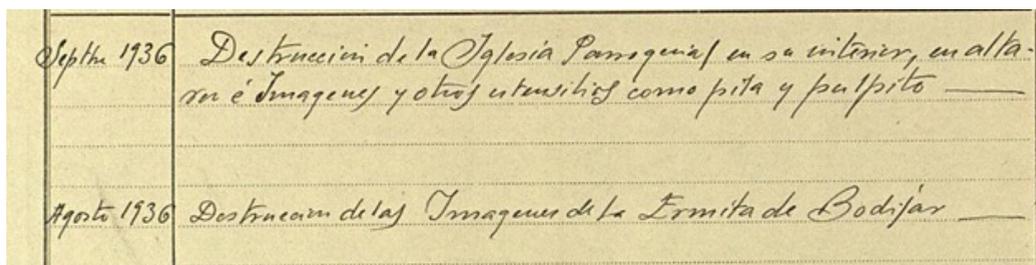


Fig. 4. Estado nº 3 Jete (fragmento). Fuente AHN, FC-CAUSA_GENERAL,1042, Exp.48. p. 5.

En Jete se nombra, una vez más, tanto la pila como el púlpito en referencia al mobiliario eclesástico que no son imágenes o retablos. Estos símbolos básicos en la religión son objetivo constante en los ataques a los templos, siendo destruidos o menospreciados y despojados de su sentido sagrado. En el caso de esta localidad también se relata la destrucción de las imágenes de la Ermita de la Virgen de Bodíjar, perteneciente a este municipio.

Lentegí

De nuevo observamos cómo son foráneos, señalados como malagueños una vez más, las personas a cargo de los asaltos contra los templos parroquiales y la destrucción de su mobiliario. Debido a lo simple y genérico de la redacción, no se han podido extraer muchos más datos al respecto. Actualmente el templo es sencillo y decorado de forma pobre.

Lújar

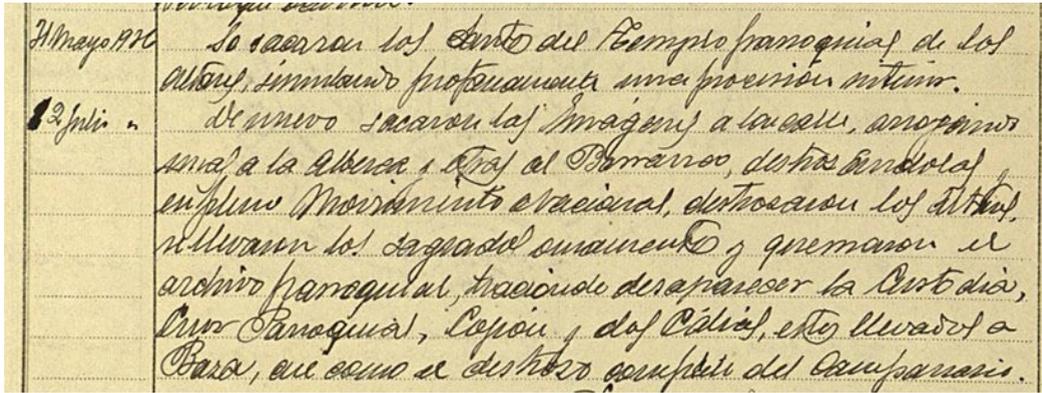


Fig. 5. Estado nº3 Lújar (fragmento). Fuente: AHN, FC-CAUSA_GENERAL, 1042, Exp. 50. p. 4.

Este documento es uno de los que más nos hace dudar de la veracidad en las fechas de este tipo de informes, puesto que, pese a que los primeros ataques en mayo de 1936 son perfectamente plausibles, hablar de movimiento nacional más de un mes antes de que se produjera el alzamiento es un anacronismo. Si bien es cierto que es el bando vencedor quien emite la documentación, por lo que, desde su prisma, todo puede englobarse dentro de su movimiento.

En Lújar observamos un claro caso de mofa hacia la religión, no sólo de destrucción de las imágenes y objetos de culto. Este tipo de mofas no sólo significan destruir tumbas o profanar santos (Barrios Rozúa, 2001), sino también ridiculizar los objetos y tradiciones sagradas creando una imitación burda, y rebajándolas al ámbito terrenal.

Molvizar

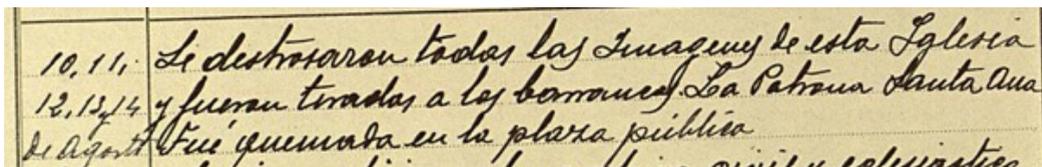


Fig. 6. Estado nº3 Molvizar (fragmento). Fuente: AHN, FC-CAUSA_GENERAL, 1042, Exp. 51. p. 7.

En este caso se puede apreciar la ira contra el símbolo religioso local, Santa Ana. El hecho de quemar una imagen así en la plaza pública es muy simbólico, ya que lo que se pretende es que todo el pueblo vea que el poder de la iglesia se ha terminado.

En el Informe de 1937, como en casos anteriores, se menciona que la fábrica del templo se respetó porque se reaprovechó el espacio para otros usos sin sentimiento religioso. La parroquia de Santa Ana se convirtió en local del Centro Obrero (Seminario,

De la parroquia de la Encarnación se dice que “*Altars y retablos fueron todos destruidos, así como el púlpito, el órgano y demás objetos de mobiliario que no fueron utilizables, siendo arrancada hasta parte de la decoración de los muros*” (Seminario, 1937: 104), y las imágenes que se acompañan dan buena fe de ello, convertido el que fuera majestuoso templo en poco más que cuatro paredes ruinosas y decadentes.

También se relata el incendio y destrucción del Santuario de la Cabeza, tratado de ser utilizado después como fuente de materiales: “*se tratan de desmontar las vigas de la cubierta, pero un obrero muere durante los trabajos*” (Seminario, 1937: 107).

En la relación de daños que aporta el texto de la Universidad (1937) se hacen diferenciaciones entre los templos. De la iglesia de la Encarnación (Seminario, 1937: 229) se hace referencia a la destrucción de los retablos, fechados en el siglo XVII y XVIII y las imágenes que contenían: San José y el Niño, un Nazareno, y una Santa Teresa (atribuidas algunas de ellas a la escuela de Pedro de Mena) y algunos cuadros de Ambrosio Martínez.

En las iglesias del clero regular, Capuchinos, Agustinos y Monjas Nazarenas; se relatan pérdidas como una Divina Pastora, una Inmaculada de la escuela de Cano, así como la destrucción total de imágenes y retablos menores en todos los espacios sagrados (Seminario, 1937: 230).

Otívar

Nos encontramos ante otro caso de localidad protegida naturalmente por su posición algo más alejada de la costa con una descripción simple y genérica. Además, los escasos datos de los que se dispone sobre este templo relatan una manufactura sencilla y humilde.

Salobreña

En el caso de Salobreña nos encontramos ante un templo que estructuralmente no sufrió apenas daños, ya que fue utilizado como comedor durante la guerra (Gallego y Burín, 1937: 117), sin embargo, las imágenes sí que fueron destrozadas y mutiladas, arrojadas después desde la altura del pueblo. En el informe de 1937 proporcionado por la Universidad se focalizan estos destrozos en una Virgen del Rosario (que se pudo recuperar), una Virgen del estilo de Alonso de Mena y una Santa Rita, además de pedazos de otras imágenes como brazos, pies y algún rostro (Seminario, 1937: 230).

Vélez de Benaudalla

En esta localidad se sacan las imágenes y se incendian en las inmediaciones del pueblo.

En el informe que se realiza para Vélez de Benaudalla se hace referencia directa a la destrucción del púlpito, concretamente se dice que “*El púlpito fue también destrozado y del órgano y las lámparas solo quedan algunos trozos*” (Gallego y Burín, 1937:120). En este

caso encontramos cómo las pilas bautismales y otros enseres también se despreciaron, usándose como simples piletas de agua o simplemente destrozándolos.

Thomas F. Reese extrae de unas actas capitulares del 20 de septiembre de 1777 la siguiente petición: “*para el coro se podrían poner dos bancos de pino o alamo negro decentes a los lados del presbiterio y de lo mismo el Pulpito que sería portátil*” (Seminario, 1937: 231), lo que se puede llegar a la conclusión que, a diferencia de las pilas bautismales, el púlpito era de madera y por ello tras los incendios no quedó rastro de este.

La comisión universitaria añade además la pérdida de un Salvador de Pedro Atanasio de Bocanegra y varias vírgenes de estilo canesco (1937, 231). Se añade, además, la pérdida de un valioso tapiz proveniente de Bruselas del siglo XVII donde se representaban una boda real, que quedó totalmente carbonizado.

Conclusiones

La década de los años treinta en España fue una época funesta para el mobiliario litúrgico de nuestras iglesias. Un período convulso en lo social y político que polarizó al pueblo, enfrentándolo en dos bloques cada vez más diferenciados, los cuales tenían sus sustentos y quimeras. La iglesia, se posicionó además de forma casi unánime, directa y frontal con ese bando conservador, convirtiéndose así en un potente aliado para unos y un notable enemigo para otros.

Cuando el pueblo quiera reaccionar a movimientos derechistas -como la Sanjurjada y su posterior respuesta en el Albaicín granadino- va a encontrar en los templos e iglesias un enemigo mucho más asequible y desde donde mandar un mensaje más potente que en un enfrentamiento abierto contra las fuerzas del orden.

Como se va visto en líneas anteriores a estas las imágenes y objetos sacros sufrieron un tormento casi total en cada templo que fue atacado en estos años.

Además, la iglesia católica es poseedora de un gran número de símbolos y elementos claramente reconocibles y que toda la sociedad tiene muy interiorizados. Uno de esos emblemas serán los púlpitos, altavoces desde donde el párroco recrimina a aquellos que se desvían del pío camino, desde donde se amenaza con la condenación eterna a una sociedad que, en muchos casos, ya sufre penurias muy reales en su día a día.

No es de extrañar por tanto el ensañamiento que se practicó con este tipo de piezas, emblemas de la doctrina que semana tras semana les reprendía por actos mundanos, por algo a lo que ellos no le encontraban la maldad. Este sentimiento se irá tornando en ira real y confrontación directa con todo aquello que signifique o asemeje iglesia según nos acercamos al levantamiento del 18 de julio de 1936.

Una vez estalla la guerra, hubo plazas republicanas en las que la primera reacción, antes incluso de preparar la defensa de la ciudad, fue la de incendiar y destrozar iglesias y centros monacales.

A medida que las tropas sublevadas penetraban más y más de forma inexorable en el territorio español, y sobre todo en las costas andaluzas, las destrucciones de patrimo-

nio y símbolos religiosos fueron una constante irrefrenable. Sin embargo, como se ha desglosado en este ensayo, hay una gran diferencia de cuando los actos son realizados por vecinos del propio pueblo movidos por la agitación y exaltación a cuando los actos son llevados a cabo por foráneos desplazados con esa única misión.

Un campesino del ámbito rural de un municipio pequeño sacará la imagen del santo a la plaza e incluso la prenderá fuego, será capaz de incendiar el templo, pero jamás destrozará un cementerio o cometerá profanación de tumbas, ya que los que nichos que allí encontrará serán de familiares, amigos y vecinos.

Como se ha visto en párrafos anteriores, la destrucción es muchas veces simbólica, y lo que se lleva a cabo es una resignificación de la iglesia para fines laicos, como reuniones de comités, almacenes o comedores.

Como apunte final quiero destacar que, a lo largo de toda la geografía española se cometieron atrocidades en contra del patrimonio y mobiliario litúrgico, pero al igual que en algunas zonas fueron testimoniales y de apenas daño, en otras, como la franja costera granadina, la destrucción alcanzó la práctica totalidad, disponiendo para este caso de fuentes relativamente precisas e interesantemente explícitas que permiten calibrar la magnitud del fenómeno.

Bibliografía

- Álvarez Rey, L. (2007). Reforma y contrarreforma agraria durante la Segunda República: Carmona 1931-1936. *Carel: Carmona: Revista de estudios locales* (5), 2197-2244.
- Aróstegui Sánchez, J. (2004). La Guerra Civil española y el escenario de Andalucía. *Andalucía en la Historia* (5), 10-14.
- Barrios Rozúa, J. M. (1995). Conflictividad social y destrucción de bienes religiosos en la ciudad de Granada durante la Segunda República. *Revista del Centro de Estudios históricos de Granada y su Reino* (9), 185-211.
- Barrios Rozúa, J. M. (1999). El destino de los edificios religiosos durante la Guerra Civil. El caso de las diócesis de Granada y Guadix-Baza. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* (13-14), 415-459.
- Barrios Rozúa, J. M. (2001). Mofa e iconoclastia durante la Guerra Civil en la diócesis de Granada. *Fundamentos de Antropología* (10-11), 275-284.
- Barrios Rozúa, J. M. (2003). Iconoclastia y resacralización del espacio urbano en el Albaicín. En J. Barrios Rozúa (ed.). *Albaicín: paraíso cerrado, conflicto urbano* (pp. 71-93). Granada: Diputación Provincial.
- Barrios Rozúa, J. M. (2007). *Iconoclastia (1930-1936). La ciudad de Dios frente a la modernidad*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Barrios Rozúa, J. M. (2008). Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil y su papel en la propaganda franquista. *Investigaciones Históricas* (28), 185-200.

- Barrios Rozúa, J. M. (2011). Iconoclastas frente a cruzados. Del laicismo republicano a la recristianización franquista. *Andalucía en la Historia* (34), 28-33.
- Gallego y Burín, A. (1937). La destrucción del tesoro artístico de España, desde 1931 a 1937. Informe de las comisiones provinciales de monumentos. *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada* (2), 137-231.
- Gil Bracero, R. (2004). Guerra Civil en Andalucía: Las operaciones militares. *Andalucía en la Historia* (5), 15-19.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2000). Las Iglesias de la Costa de Granada en el siglo XVIII. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* (31), 119-141.
- Reese, T. F. (1975): Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (23), 24-60.
- Robledo Hernández, R. (2014). Sobre el fracaso de la reforma agraria andaluza en la Segunda República. En M. González de Molina (coord.). *La cuestión agraria en la historia de Andalucía: nuevas perspectivas*. Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia.
- Seminario de Arte (1937). *Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el Tesoro Artístico de Granada de 1931 a 1936 e indicación de las obras salvadas de la destrucción marxista*. Granada: Universidad s.n., 219-231.

El olor del alma. Análisis estético del filme *Perfume: la historia de un asesino*

The smell of the soul. Aesthetic analysis of the film *Perfume: the story of a murderer*

LARITZA SUÁREZ DEL VILLAR SUÁREZ  0000-0002-6481-261X

laritzasvs@gmail.com

Universidad de las Artes (ISA). Cuba.

Recibido: 01 de enero de 2024 · Aceptado: 16 de abril de 2024

Resumen

El filme *Perfume: la historia de un asesino* (2006), basado en la novela homónima del escritor Patrick Süskind, posee como una de sus tesis fundamentales, la contemplación y experiencia estética del protagonista Jean-Baptiste Grenouille al inhalar los olores por su nariz. El sentido olfativo fue considerado primitivo dentro de la filosofía antigua, pero la película demuestra que el olfato sobrepasa el mundo sensible para llegar al conocimiento y a la belleza inteligible. Desde la teoría estética se analiza la propuesta cinematográfica. Se explican escenas y diálogos donde ocurren una experiencia estética olfativa a partir de las ideas platónicas y las categorías estéticas de autores modernos y contemporáneos. El propósito del ensayo es reivindicar al olfato como un sentido estético.

Palabras clave: estética; belleza; sentidos; olfato; perfume.

Abstract

The film *Perfume: The Story of a Murderer* (2006), based on the novel of the same name by the writer Patrick Süskind, has as one of its fundamental theses, the contemplation and aesthetic experience of the protagonist Jean-Baptiste Grenouille when inhaling smells through his nose. The olfactory sense was considered primitive in ancient philosophy, but the film demonstrates that the sense of smell surpasses the sensible world to reach knowledge and intelligible beauty. From the aesthetic theory, the cinematographic proposal is analyzed. Scenes and dialogues where an olfactory aesthetic experience occurs are explained from Platonic ideas and aesthetic categories of modern and contemporary authors. The purpose of the essay is to vindicate the sense of smell as an aesthetic sense.

Keywords: aesthetics; beauty; senses; smell; perfume.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Suárez del Villar Suárez, L (2024). El olor del alma. Análisis estético del filme *Perfume: la historia de un asesino*. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 189-205.

El reino animal es afortunado por poseer un mecanismo fisiológico de la percepción del entorno. Los principales sistemas sensoriales son la vista, el oído, gusto, tacto, y olfato, aunque actualmente investigadores señalan otros, que son más bien sensaciones físicas del cuerpo características de algunas especies¹. En general los animales han evolucionado y siguen desarrollando la inteligencia, las emociones y sentimientos mediante la perceptibilidad e interacción entre la vida y el mundo circundante por vía de los sentidos.

Al estar conectados con el centro nervioso, las sensaciones percibidas crean experiencias que permiten el conocimiento y reconocimiento de algo o alguien. Pueden recordar información e impresiones guardadas en el cerebro —de manera inconsciente y a corto plazo—, la satisfacción de ciertas necesidades y la prolongación de la existencia. Animales como el perro, conejo y ratón, sobreviven gracias a su avanzado sentido del olfato, pues les facilita la localización de comida, el apareamiento y la defensa de su territorio y de sí mismos.

En los seres humanos los sentidos no se limitan a funcionar como un sistema fisiológico o medio de comunicación con el ambiente; ellos están vinculados, además, con la psiquis. Los estudios desde la neurociencia arrojan que las vías corticales procesan y almacenan la información sensorial para regular las respuestas emocionales. También, a través de los sentidos se forman redes neuronales que propician el aprendizaje desde la niñez de ciertas normas educativas y morales. De estos modos, el comportamiento humano es controlado por los buenos modales y las experiencias emocionales afrontadas y guardadas en la memoria.

La humanidad es consciente de lo que posee y desea, por ello ha utilizado los sentidos para manipular la naturaleza, construir artefactos, edificar sociedades y florecer disímiles culturas. Se ha llegado incluso a potenciar la capacidad de los sentidos para emprender ciertas prácticas o profesiones que los requieren. Ejemplo de ello es el *sumiller*, quien debe tener muy cultivado el sentido del gusto y del olfato para detectar cualquier desperfecto en el vino, su mixtura y colocarlo en una determinada clasificación, o el fabricante de perfumes que necesita tener un olfato bien agudo para discernir o mezclar las esencias aromáticas.

La moderación e instrucción de los sentidos por los humanos se ha podido lograr gracias a la atención que se les ha brindado desde la Antigüedad. Los prístinos comentarios residen en el problema filosófico de lo bello, gran tormento de los filósofos y cuyos intentos de desentrañamiento dotó de disímiles tesis estéticas al conocimiento de los sentidos, en especial a la vista y el oído por ser considerados los más intelectuales y vías del placer equilibrado.

Desde los tiempos de la Grecia Clásica se creó una jerarquía sensorial donde los principales eran la vista y el oído; el gusto y el tacto, los del medio y, por último, el olfato. La escala enmarcada en el campo de la filosofía ha invisibilizado la relación entre los

1 La termorrecepción o sentido del calor, la equilibriocepción o sentido del equilibrio.

receptores, incluso, resulta interesante cómo el olfato es segregado y el menos transcendental. A lo largo de la historia no se le ha otorgado relevancia dentro de la rama filosófica de la estética por ser considerado una capacidad poco desarrollada, que si es perdida no sería comprendida como una enfermedad, por el contrario de la ceguera y la sordera.

Es cierto que los humanos poseen una condición olfativa reducida respecto a otros animales, no se puede detectar, ni distinguir olores primarios de los secundarios como sí ocurre en los colores percibidos por la vista. El olor es efímero porque se desvanece en el aire, es único porque está compuesto por diversas moléculas irrepetibles en la atmósfera, es invisible a los ojos por no tener apariencia ni forma. Las esencias olfativas del mundo se escapan por las rupturas ocasionadas por la sobredimensión de la vista en las teorías estéticas, las cuales han inducido, de cierto modo, a que no se le haya prestado la suficiente atención al sentido del olfato en las ciencias.

A mediados del siglo XIX se había establecido por algunos neuroanatomistas que el olfato en los seres humanos es un sentido relacionado con el instinto de supervivencia, no tanto por ser catalogado como primitivo por los filósofos antiguos, sino porque era un poco incognoscible para el hombre. A partir de la década de los 90' de la pasada centuria el olfato cobra importancia al estudiarse la capacidad de recordar y emocionarse al percibir otra vez el olor guardado en la memoria². Con el surgimiento de la aromacología, ciencia que estudia la interrelación entre la psicología y los olores en el comportamiento humano³, se han realizado experimentaciones científicas para detectar y determinar los efectos temporales y las sensaciones afectuosas de estímulos olfativos en el cerebro.

Desde las ciencias sociales, disciplinas como la antropología de los sentidos, han tratado de lograr una equidad mediante la investigación del olfato a la par de los demás sentidos. La antropología de los sentidos, parafraseando a la intelectual Constance Classen, quien escribió títulos como *Worlds of Sense y Aroma, The Cultural History of Smell* —en colaboración este último con David Howes y Anthony Synnot—, no eleva a los denigrados sentidos del olfato, el gusto y el tacto, y tampoco los margina, solo se investiga la transmisión de significados en la cultura humana. Se concibe y admite a todos los aparatos sensitivos con el mismo grado de importancia cultural.

De modo gradual se está escalando las barreras de los prejuicios y el desconocimiento, también, en la historia y sociología. Se destaca el historiador francés Alain Corbin, quien en su libro *El Perfume o el miasma: el olfato y el imaginario social: siglos XVIII y XIX*, emprendió un estudio sobre la sociedad parisina de esos siglos mediante los olores de la ciudad, que arrojó los conflictos sociales entre la burguesía perfumada y el proletariado hediondo. Estos contenidos también han sido aludidos en la literatura, si se piensa en la célebre novela *El Perfume: la historia de un asesino* (Das Parfüm, die Geschichte eines Mör-

2 El ser humano recuerda aproximadamente el 35% de lo que huele, contra el 5% de lo que observa.

3 Los resultados vislumbraron que los aromas agradables permiten recordar momentos placenteros, mientras que los desagradables reprimen los recuerdos.

ders, Patrick Süskind, 1985) del escritor y guionista alemán Patrick Süskind, a partir de la proeza de dignificar al sentido olfativo, al igual que su versión cinematográfica, realizada por el director Tom Tykwer (*Perfume: the story of a murderer*, Tom Tykwer, 2006).

Las dos fuentes de *El Perfume: la historia de un asesino* han sido los referentes fundamentales de numerosos ensayos que han enriquecido el conocimiento sobre el olfato a partir de la interpretación de la diégesis desde determinados puntos de vista profesionales como los de los sociólogos, antropólogos y psicólogos. A ese compendio de investigaciones se le incrementa un estudio más desde otra visión: la estética, pues la búsqueda de lo bello por los filósofos de la Antigüedad se torna el propósito existencial del personaje principal. Jean-Baptiste Grenouille, quien nació para preservar los olores de todo el mundo, es un ser peculiar por tener un sentido del olfato sobrehumano, capaz de distinguir olfativamente cada uno de los olores de una laguna o los aceites que componen un perfume.

La historia narrada se complementa con descripciones de la putrefacción de la ciudad y los aromas de las doncellas, que Süskind realizó mediante la ejemplificación de objetos, animales y frutos, y Tom Tykwer con la construcción de una visualidad y hasta una sonoridad con el apoyo de las técnicas cinematográficas⁴. La representación de los olores y de las experiencias olfativas encuentran manera de ser con el uso absoluto de la sinestesia, pues el mundo odorífero es invisible, carece de adjetivación, y taxonomías propias. El recurso, nacido en la literatura y adoptado por el cine, homologa ciertas características de lo visible o lo sonoro con los olores y, por consiguiente, traspasa las categorías y tesis estéticas, que los filósofos habían enmarcado en la contemplación audiovisual, al estudio del olfato.

El presente ensayo sostiene como tesis fundamental que el olfato es un sentido estético. Aun cuando la filosofía académica no lo conciba como objeto filosófico genuino y especular se cuenta con las propuestas cinematográfica y literaria para cimentar escritos que cubran los intersticios de pensamientos precedentes obsesionados por la belleza en sí. Se pretende efectuar un análisis de las experiencias estéticas olfativas a partir de las interpretaciones basadas en escenas del filme. Solo se toma el referente literario para citar las descripciones escritas por el autor sobre algunas de las fuentes olorosas a las que se enfrentó el protagonista.

La historia empieza y culmina en la Francia del siglo XVIII, época de la Ilustración en donde “[...] el olfato era un sentido ofensivo a la inteligencia de los filósofos, y no ocupaba espacio en sus reflexiones intelectuales” (Killinger, 1997:46), sin embargo, fue el que propició la experimentación de fragancias y el auge de las casas de perfume durante la corte de Luis XV, a la vez que era un instrumento para detectar el miasma de los cuerpos enfermos y el hedor de la ciudad colmada de suciedad. Según el historiador Alain Corbin, el siglo XVIII se caracteriza por el alto contraste de los olores nauseabundos y los perfumes refinados. Había una tendencia entre la aristocracia y la burguesía a

4 Puesta en escena (decoración, vestuario, maquillaje), fotografía, montaje y sonido

perfumar el entorno como una manera de fumigar el ambiente, y alejarse de la fetidez generada por la acumulación de basura y excremento en las calles del pueblo. Existían muchos mataderos de animales en el interior de las ciudades de Francia, y a falta de un sistema de alcantarillado, la sangre y orina se estancada en los pasillos y embarraban los adoquines de un barniz parduzco (Corbin, 1982: 40). El autor de la novela describe el panorama de la siguiente manera:

Las calles apestaban a estiércol, los patios interiores apestaban a orina, los huecos de las escaleras apestaban a madera podrida y excrementos de rata; las cocinas, a col podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apestaban a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los orinales (Süs-kind, 1997: 1).

Jean-Baptiste Grenouille nació en ese entorno, específicamente entre las cabezas de pescados y los intestinos ensangrentados en el mercado de París. Si bien el autor estableció una descripción del olor mencionando el conjunto de fuentes emisoras, el filme presenta además una escena en tonos oscuros y sombríos que evoca la suciedad y lo podrido de los lugares de comercio. Dichos rasgos son necesariamente útiles “para que una cosa sea muy terrible” (Burke, 1807: 43), según declara el empirista Edmund Burke en su texto *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, al referirse a todo lo percibido por la vista.



Fig. 1. Jean-Baptiste Grenouille en su niñez.

La decadencia mostrada en los primeros fotogramas conlleva al surgimiento del horror como una sensación sintomática de la fetidez aludida, pero el olor no solo fue fuente de malestar, también revivió a Grenouille bebé, a quien su madre había tirado al suelo pensando que estaba muerto. La poderosa putrefacción funcionó como estímulo para recobrar los signos vitales, lo cual tiene un basamento científico pues los niños recién nacidos la primera capacidad que desarrollan es el olfato.

Si se tiene en cuenta la doctrina de la *kalokagathía*⁵ presente en el diálogo *Hippias Mayor* de Platón, lo bello es bueno y si algo feo es útil entonces se convierte en bello, no obstante, el olor nauseabundo que evoca la visualidad de la escena no puede ser catalogado de bello porque es inaceptable y negado por nuestra nariz según un juicio de gusto. Lo bello no es sinónimo de bueno en esta primera experiencia olfativa del personaje, pese a su función vital.

No será hasta bien entrado en su juventud que Jean-Baptiste conocerá otros olores distantes a la putrefacción del mercado de pescado y la curtiduría donde trabajaba como si fuese un esclavo. Hasta entonces el filme había presentado una fotografía sombría que acentuaba la suciedad, pobreza y miseria, pero cuando le fue encomendada la tarea a Grenouille de llevar un encargo de pieles a la ciudad de París, los fotogramas comienzan a iluminarse y a mostrar mayor gama de colores. A partir de disímiles y fugaces tomas cinematográficas de los ciudadanos y alimentos en los mercados, de telas, pelucas, etc., se alude en el filme a la diversidad de fragancias en la atmósfera parisina y a la opulencia de la alta sociedad.

Aunque el protagonista no discernía ni discriminaba los llamados “malos olores de los buenos” se dejó guiar por el aroma que se probaba una dama adinerada en una perfumería, muy de moda durante el reinado de Luis XV. La escena de la tienda está recreada con una ambientación apastelada —ofrecida por los colores de las vestimentas y los accesorios de las señoras y de los perfumistas— que da la sensación de que el olor desprendido era dulzón o acaramelado.

Se trataba del perfume de moda en ese entonces, nombrado *Amor y Psiquis*. Tal título evoca el amor celestial de los dos seres divinos y remite pensar a ese perfume, de manera particular, y a todos los fabricados por los artistas de la perfumería como un recurso creado para embellecer al cuerpo y enamorar al olfato de todo aquel que huele el aroma. La percepción social de mediados de siglo XVIII consideraba que los perfumes vegetales, aquellos elaborados con esencias florales, eran productos del placer exclusivos de la aristocracia refinada.

Parecía que el deleite estético estimulado por el perfume de la burguesa había atraído a Grenouille, hasta que llegó a la nariz del protagonista el asomo del olor corporal de una muchacha inocente y cándida. En la escena cinematográfica se utiliza como recurso sinestésico una música de relajación similar al canto de las sirenas para representar

5 Frase griega compuesta de los términos bello y bueno, refiere la belleza moral.

la seducción odorífica que experimentó Grenouille. Casi ciegamente se trasladó hacia la portadora del excepcional aroma caracterizado en la novela como:

[...] ¡seda y leche! Una fragancia, incomprensible, indescriptible, imposible de clasificar [...] (Süskind, 1997: 28).

[...] Su sudor era tan fresco como la brisa marina, el sebo de sus cabellos, tan dulce como el aceite de nuez, su sexo olía como un ramo de nenúfares, su piel, como la flor del albaricoque... y la combinación de estos elementos producía un perfume tan rico, tan equilibrado que todo cuanto Grenouille había olido hasta entonces en perfumes [...] (Süskind, 1997: 29).

Si bien en la época estaba en boga las colonias o aguas de aroma vegetal en detrimento de los perfumes animales realizados con mucosidades de las glándulas de algunos mamíferos, el escritor asocia las transpiraciones femeninas con la naturaleza floral, y el filme evoca la integración magnífica de varios olores segregados naturalmente por el cuerpo a partir de las capturas detalladas de la piel blanca y pecosa de la joven, de sus cabellos rojos y ondulados, y de la cesta de cerezas que llevaba en las manos. El bálsamo corporal, característico de las mujeres del pueblo y de las campesinas, provocó más reacciones químicas en Grenouille que cualquier otra entidad, ya que su nariz había captado el estado emocional y psicológico en los rastros odoríficos de la chica. En cambio, el perfume untado por la dama adinerada, aunque era formulado por aceites naturales de rosas, limón y vainilla, era un artificio para engañar el olfato al hacer creer que el olor procedía del presunto sujeto.



Fig. 2. Grenouille olfateando a la vendedora de ciruela.

A partir de las experiencias olfativas del protagonista se advierte que el olor de la muchacha es más poderoso y bello en comparación con la fragancia de la burguesa. El perfume *Amor y Psique*, a pesar de su exquisitez, es una especie de disfraz aromático, una belleza pérfida, mientras que el olor corporal de la joven humilde desprende un conocimiento verdadero, original y hermoso porque nace del fondo de su ser.

Grenouille quiso poseer e impregnarse de ese olor, pero su actitud desesperada y aturdida lo indujo, casi inconscientemente, a perseguir y matar a la vendedora. No pudo lograr su cometido, ni si quiera manoseando el cuerpo puro e inerte de la joven fallecida, porque el olor se perdía entre sus manos a la vez que se dispersaba fugazmente en la atmósfera.

El fracaso del hecho perpetrado, direccionó la vida del personaje hacia la meta de aprender las técnicas para capturar y guardar el olor de cualquier elemento fáctico del mundo. El arte de la perfumería sería entonces el medio para lograr su meta, por ello comenzó a trabajar con Giuseppe Baldini, un maestro de perfumería pasado de moda que finalizó comprándolo al señor de la curtiduría. Baldini fue muy famoso en su juventud por las excelentes fragancias fabricadas alguna vez, y pensó que con el don de Grenouille a su disposición volvería a cosechar triunfos.

El protagonista utilizando solo su olfato y sin saber los nombres y las medidas exactas de las esencias elaboró una muestra exactamente igual al aclamado *Amor y Psiquis*. Evidentemente la memoria olfativa del protagonista se había activado una vez que su nariz se topó con las esencias, pero más que su facultad de recepción de gran cantidad de aromas, lo que había dejado estupefacto a Baldini fue el atrevimiento de Grenouille por perfeccionar la fragancia.

El olor del nuevo perfume, transportó al maestro a un jardín fecundo de flores y frutos, donde se encontraba una bella joven que se le acercó para besarlo. La metáfora olfatoria proviene de la concepción de la época, que asociaba las aguas aromáticas o perfumes florales con la juventud de las mujeres, y, según Kant, también está constituida por la imaginación, como elemento crucial en la combinación de la intuición sensible con el entendimiento conceptual para crear el estado mental placentero o la experiencia estética que experimentó Baldini.

Grenouille había realizado una obra de arte sin un ápice de conocimiento sobre las reglas de la perfumería, sin ninguna instrucción previa y sin saber explicar cómo lo había hecho. La habilidad innata del protagonista conduce a pensar en el concepto de genio kantiano⁶ porque una de las primeras características atribuida es la de producir aquello original que no está atado a una regla del arte. En todo caso el genio, a partir de su don natural, dota al arte de la regla para las producciones artísticas, tal y como lo demostraba Grenouille al formular, de modo empírico, disímiles perfumes para su maestro una vez que este le enseñó el arte de la perfumería.

6 Término conceptualizado por Immanuel Kant en su texto *Crítica del juicio*

Baldini le explicó a su pupilo que un perfume consta de tres acordes: la cabeza, el corazón y la base, los cuales a su vez están compuestos por cuatro notas o esencias naturales escogidas cuidadosamente para lograr una afinidad armónica en el aroma resultante. La relación establecida entre la fabricación de la fragancia y la música, es debido a la estrecha asociación de la armonía musical con cualquier regla para la producción de lo bello. La utilización de las proporciones adecuadas de doce esencias distintas para ser mezcladas y así crear al unísono un hermoso perfume demuestra la concepción de la categoría armonía de los pitagóricos, quienes la relacionan con la unidad de la pluralidad y el número.

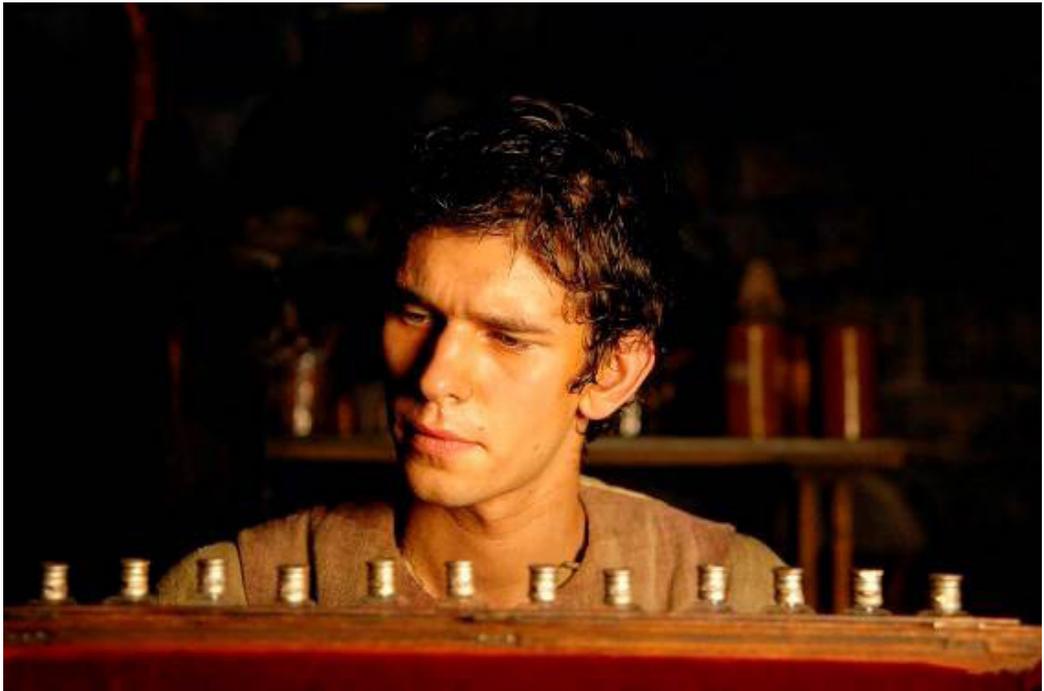


Fig. 3. Fotograma de Grenouille.

Baldini le comentó a Grenouille que los antiguos egipcios incorporaron una decimotercera esencia, distinguida de las demás por contener una fuerza suprema y vital. Según el texto *Odorama. Historia cultural del olor*, de Federido Kukso, esa esencia pudiera provenir de la flor de loto azul, que nacía en el río Nilo y cuyo olor se asociaba con el sudor de los dioses. El perfume creado con el aroma floral era solamente usado por el faraón, y para ambientar la capilla funeraria de la pirámide donde yacía su sarcófago, pues se cría que generaba la inmortalidad y resurrección.

Tanto el relato contado por el maestro sobre la cultura egipcia, como la composición proporcionada del perfume le atribuyen connotaciones divinas al arte de la perfumería que inspiraron a Grenouille a fabricar una fragancia absolutamente bella y poderosa.

Solo le faltaba aprender a captar cuanto olor del mundo desease. En busca del aprendizaje una técnica capaz de recoger la esencia de cualquier objeto o ser vivo, dígase, metal, espejo, gato o humano emprendió un viaje hacia Grasse, una localidad de Francia donde se practicaba el *enfleurage*⁷ para obtener el extracto de las flores.

Durante su viaje, Jean-Baptiste se guareció de la lluvia en una caverna. En este lugar donde los olores se encontraban casi asépticos, el protagonista pudo concentrarse en su existencia. La escena recuerda a la alegoría de la caverna utilizada por Platón en *La República* para explicar la posición del hombre frente al conocimiento. En el mito, la caverna sería la prisión de la apariencia para los hombres, y el mundo exterior es donde se contempla la verdad, pero en el caso del filme, al alejarse Grenouille de la humanidad, de las distracciones del exterior y de todo lo que conocía, pudo entender la magnificencia de su naturaleza y llegar a descubrir la verdad sobre él mismo a través de su olfato.

Por primera vez percibió que no poseía olor corporal, quizás, por eso era ninguneado por otras personas. Los estudios neurológicos subrayan que los seres humanos como animales a fin de cuentas perciben a alguien o algo por el olfato y luego por la vista. Cuando una persona llama la atención se acepta en primera instancia por su olor, porque es un signo natural del yo como un ser físico y moral (Synnott, 2003: 441), pero sí de Jean-Baptiste no emanaba nada entonces no podía entender los códigos éticos de la época, ni siquiera existía para el inconsciente humano. Solo daño era lo que provocaba en la sociedad moderna e ilustrada, aun y cuando lo que más ansiaba era ser reconocido y construir su propia identidad. Por ello, afianzó su decisión de crear el mejor perfume del mundo al llegar a la tierra de las flores: la ciudad francesa Grasse.

El aroma de la localidad obtiene protagonismo a través de fotogramas de paisajes campestres, jardines de mansiones, y doncellas de cualquier clase social andando por ellos. La fotografía de las escenas responde a las características de delicadeza, fragilidad y suavidad de cada gama de colores, que debe poseer la belleza visible en la estética fisiológica de Burke. Si bien el pensador en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, se refiere a lo perceptible por la vista, el filme ha creado una sinestesia que análoga la belleza de sus imágenes iluminadas y limpias con la naturalidad y pureza del olor de una flor o una doncella.

Las esencias bellas no solo residen en la contemplación visual sino olfativa. Expresa Sócrates en el diálogo platónico *Fedro* “cuando ve un semblante que le remeda la belleza celeste o un cuerpo que le recuerda por sus formas la esencia de la belleza, siente por lo pronto como un temblor, y experimenta los terrores religiosos de otro tiempo” (Platón, 1871: 299), esa sensación desestabilizadora afecta a Grenouille cuando percibe la esencia pura del aroma peculiar de algún perfume, objeto, ser o cualquier elemento odorífero de la naturaleza.

El protagonista posee un sentido del olfato tan especial que puede llegar al conocimiento de la verdad escondida en la apariencia física a partir de la percepción de los

7 Término francés que significa maceración, proceso de extracción sólido-líquido.

aromas. Jean-Baptiste está convencido de que “el alma de los seres es su olor”⁸, él capta la belleza inteligible —aquella apreciada solamente por el razonamiento—, en el olor verdaderamente hermoso que destilan específicamente las almas amables y puras de doncellas vírgenes y pueriles halladas en Grasse.

Grenouille asesinó a doce señoritas, obtuvo y guardó las esencias de los olores corporales de las jóvenes al practicarle a los cuerpos mórbidos la técnica de *enfleurange* —una vez aprendida cuando obtenía los extractos de las flores con aceite de animal en su trabajo dentro de la ciudad—. Pero su perfume aún no estaría completo sin la esencia extra, la más poderosa de todas las demás, la cual encontró Grenouille en el olor desprendido por Laura Richis, hija del segundo cónsul de la localidad francesa.

El autor de la novela describe a la doncella como la más bella y educada cuando expresa: “[...] tenía cabellos de un color rojizo oscuro y ojos verdes. Su rostro era tan encantador que las visitas de cualquier edad y sexo se quedaban inmóviles y no podían apartar de ella la mirada, acariciando su cara con los ojos como si lamieran un helado con la lengua y adoptando mientras lo hacían la típica expresión de admiración embobada” (Süskind, 1997: 41).

A partir de la cita se nota que tanto Laura y como la vendedora de ciruelas tienen en común la cabellera roja. En el filme es también evidente el parecido físico, puesto que ambas se describen visualmente a partir de los planos detalles de los hombros descubiertos, cabellos crespos, nariz y labios menudos, mientras se escucha de banda sonora el mismo canto lírico de seducción. Los recursos del lenguaje audiovisual suponen que el olor natural de Laura despertó en Grenouille la emoción hechizada que una vez le produjo la primera doncella.

Desde un punto de vista científico pudiera parecer que el aroma corporal de las jóvenes de cabellos rojizos le atrae al protagonista. Umberto Eco en su libro *Historia de la Belleza*, comenta que Isidoro de Sevilla⁹ consideraba a rubios y pelirrojos los más hermosos entre todos los cabellos. A los pelirrojos se le suele referenciar con el epíteto: cabellos de fuego. La asociación alude a la belleza del fuego, un concepto de la Edad Media que entiende a este elemento de la naturaleza como manifestación de lo más divino en las inteligencias.

Las jóvenes pelirrojas en el filme poseen almas tan purificadas que se acercan a la idea del Bien según Plantón o a lo que los teólogos de la Edad Media identifican como Dios. Por ello sus olores corporales contienen un poder mayor en comparación con las demás doncellas. El aroma de la joven vendedora de ciruela fue el motivo por el cual Grenouille decide crear el perfume más bello del mundo, y la esencia odorífera de Laura fue la nota final y suprema de su obra de arte.

8 Frase dicha por Grenouille en la película *Perfume: La historia de un asesino*.

9 Eclesiástico católico español de la época visigoda.



Fig. 4. Laura Richis.

Al día siguiente de Grenouille haber asesinado y extraído la esencia de Laura, el señor Richis abrió la habitación y un resplandor se abalanzó a su rostro. La manera avasalladora en que el filme utiliza la iluminación proveniente del cuerpo desnudo de la hija daba la sensación de que la belleza de la joven estaba esparcida espectacularmente como destellos por toda la habitación. La luz y la claridad son una alusión a lo bello si se parte de la estética de las *claritas*¹⁰ surgida en la Edad Medieval. Para el teólogo Santo Tomás de Aquino la mayor belleza reside en Dios, la cual se evidencia en el mundo terrenal mediante la luminosidad.

La categoría estética de la claridad reflejada en Laura supone que la belleza de la joven era divina, por ello Jean-Baptiste persiguió y obtuvo a toda costa su esencia suprema. El sacrificio de la chica se concibe con un fin bello: lograr el perfume, pues como planteara Sócrates a Fedro, todo aquel que quiera poseer la belleza “inmolaría víctimas al objeto de su pasión, como a un ídolo, como a un Dios” (Platón, 1871: 299). La fabricación de la fragancia manifiesta la categoría de lo sublime definida por Burke cuando enuncia que “es una especie de horror delicioso” (Burke, 1807: 54), pues un hecho cruel, como lo es el homicidio múltiple, produjo un producto estético de gran deleite.

¹⁰ También conocida como teología o metafísica de la luz. Fue una corriente de la filosofía estética basada en la luz como reflejo de la belleza divina.

El protagonista es también sublime, desde la óptica de Kant, por rebasar la naturaleza y superar la suya propia. Él es un demonio equivalente en algunos aspectos a Eros, primeramente, porque ambos son especies intermedias entre lo mortal y lo divino. Según los diálogos que sostuvo Sócrates con Diotima, expuestos en el texto platónico *El Banquete*, la naturaleza de Eros es demoníaca porque es pobre, vagabundo e indigente debido a los genes de su madre desdichada, pero como posee la divinidad de su padre “[...] siempre está a la pista de lo que es bello y bueno; varonil, atrevido, perseverante, cazador hábil; ansioso de saber, siempre maquinando algún artificio, aprendiendo con facilidad, filosofando sin cesar; encantador, mágico, sofista” (Platón, 1871: 339).

La constitución de Grenouille también contiene la miseria y la fealdad física heredada posiblemente de su madre vendedora de pescado, pero ha nacido con un don que tal parece otorgado por los dioses: el de captar la belleza de las almas a partir de su olfato. Grenouille y Eros no contienen belleza alguna, pero desean poseerla, por ello ambos también son un intermedio entre lo feo y lo bello, lo malo y lo bueno.

Lo que vendría siendo verdaderamente bello es lo que se ama, pues según *El Banquete* “el objeto del amor es la generación o *poesis*¹¹ de la belleza” (Platón, 1871: 344) y, qué otro artificio puede transmitir el amor al ser captado por los humanos que no sea el perfume. La finalidad de Grenouille, así como la de cualquier maestro perfumista, es despertar emociones al ser olida la fragancia, lo cual logró el personaje cuando se perfumó antes de ser decapitado.

El Grenouille cambió los sentimientos de las personas que asistieron a la plaza. El odio hacia el protagonista por ser el asesino de tantas doncellas en Grasse se transformó en admiración, ya que él inspiraba un amor virginal e inocente. El creador de amante de lo bello y de *demon* se convirtió en el ser amado, en la belleza y perfección en sí, pero cuando ese ángel incapaz de cometer un acto despiadado arrojó desde el patíbulo su pañuelo perfumado al aire, dejó de ser el centro de atención.

La multitud empezó a perseguir y batirse por la pequeña tela, a la vez que olfateaban el aroma del perfume. De repente ocurrió una orgía, las mujeres y los hombres se acariaron entre sí o entre ellos. La hipérbole cobra sentido si se tiene en cuenta la historia social de los olores y la antropología de los sentidos, pues el protagonista al utilizar las secreciones corporales de mujeres jóvenes había fabricado el mayor perfume animal, el cual se creía que potenciaba el olor personal, y despertaba el deseo sexual y erótico entre humanos.

La escena representa el clímax de la fruición estética como una experiencia sexual, ya que según el padre del psicoanálisis Sigmund Freud tanto una como la otra son “[...] repetitivas, machaconas e insaciables, generan locura y desvarío. Renuncia a lo que adora y se mata por lo que un segundo después desprecia.” (Freud citado en Aranda, 2004: 71)

11 Término griego que significa creación.



Fig. 5. Fotograma de Grenouille arrojando su pañuelo en medio de la decapitación.

Las señoras de clase alta amaron al humilde, mientras que el cura estaba embebido en el placer provocado por los besos de una muchacha. Los ciudadanos fueron raptados estéticamente, es decir, experimentaron un estado de grandes niveles de éxtasis que provocó una neutralización de los valores morales, de los prejuicios y del comportamiento práctico. Ocurrió un debilitamiento por unos instantes del yo, de la realidad material y circunstancial, pues según expresara Juan Plazaola “lo bello opera como una hipnosis, poniéndonos en un estado de indiferencia respecto a los alicientes de la vida cotidiana” (Plazaola, 2007: 296).

A partir de la contemplación de la belleza del perfume las personas amaron carnalmente, olvidándose de leyes, clases sociales y religión. Sócrates en su diálogo con Fedro comenta: “Cuando el deseo irracional, sofocando en nuestra alma este gusto del bien, se entrega por entero al placer que promete la belleza, y cuando se lanza con todo el enjambre de deseos de la misma clase solo a la belleza corporal, su poder se hace irresistible, y sacando su nombre de esta fuerza omnipotente, se le llama amor” (Platón, 1871: 279), pero si se remonta a *El Banquete*, específicamente al discurso pronunciado por Pausanias, no todo el amor es hermoso y digno de ser alabado, sino el que induce a amar bellamente. Pausanias se refiere a reverenciar solo al amor nacido de la virtud del carácter y no de la pasión carnal.

Los ciudadanos fueron atraídos por una emoción desordenada, llamada pasión, que los condujo, además de desinteresarse de la magnificencia del protagonista perfumado, a no importarles la esencia constitutiva del perfume. Lo sucedido en el transcurso de la decapitación decepcionó a Grenouille, en parte, porque lo apolíneo¹² no fue reconocido por la multitud, no se percibió la perfecta fabricación de la fragancia, y, por ende, no se llegó al conocimiento. Si se toma como referencia la filosofía alemana de Nietzsche “El arte apolíneo busca la representación de la realidad de forma idealizada y estética, mientras que el arte dionisiaco busca la expresión de la realidad de forma intensa y emocional” (Nietzsche, 2012).

Grenouille se percató que su creación poseía en gran medida una dimensión dionisiaca¹³, porque las personas estaban en éxtasis por el aroma. El protagonista había fracasado como artista, porque solo los hombres que conciben la unificación de las dos dimensiones, contrarias y complementarias a la vez, lograrán la condición artística en sus propias vidas, situándose más allá del bien y el mal. El apareamiento de lo apolíneo y lo dionisiaco, a decir Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, son los que engendran la obra de arte, pero el perfume, la gran creación artística de Grenouille, no pudo contener la potente dualidad.

Si bien Grenouille “había descubierto un poder mayor que el poder del dinero o el poder del terror o el poder de la muerte; el insuperable poder de inspirar amor en los seres humanos”¹⁴ a partir de su fragancia, de nada servía utilizarla si él no tenía olor propio, y por tanto seguía sin amar a alguien; he ahí la diferencia con Eros. El demonio ama puramente la belleza y Grenouille como desconoce ese sentimiento quería poseerla egoístamente.

La carencia de amor se manifestó y el protagonista se percató por vez primera que era un ser siniestro porque, según el filósofo Eugenio Trías: “los secretos y misterios que permanecían ocultos producen en nosotros, al revelarse, el sentimiento de lo siniestro” (Trías, 1982: 27). Al constatarse la naturaleza corrompida y abyecta de Jean-Baptiste, este sabe que ya no tiene solución ni vuelta atrás. Por ello, en vez de erigirse “como rey, como mesías o como el mismísimo Dios”¹⁵, decidió regresar al lugar de su nacimiento, el mercado de pescado. Su actitud adquiere connotaciones políticas desde la lente de la teoría política platónica, en el sentido de que el protagonista abandonó la contemplación del conocimiento, lo que lo hacía feliz y con lo que podía gobernar al mundo, para regocijarse y guiar a los habitantes de su pueblo por el camino de la verdad.

El sacrificio fue el último acto de Grenouille, al bañarse con su perfume los pobres y ermitaños hediondos lo devoraron. Cuando el fin trágico lo genera el propio protagonista como una manera de expiarse por algún acto delictivo o en contra de lo reglamen-

12 Denominación elaborada por Nietzsche en su texto *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* y se refiere al arte equilibrado y razonado.

13 Denominación elaborada por Nietzsche en su texto *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* y se refiere al arte hedonista.

14 Palabras del narrador en el filme *Perfume: la historia de un asesino*.

15 Palabras del narrador en el filme *Perfume: la historia de un asesino*.

tado por la sociedad y la cultura, se exonera las culpas del espíritu; o si se inmola por el bienestar y la felicidad de otros, purifica y engrandece el alma. Los trágicos perciben la belleza de la muerte en la renuncia de la vida, porque asocian el problema trágico de lo bello con la moralidad.

En el caso de Grenouille, se sabe que es un personaje no inserto en la sociedad, desprovisto de valores y educación, incluso desconoce o no le interesa seguir algún paradigma cultural instituido en el siglo XVIII. A pesar de no mediar la moralidad en su acción final, la muerte que tuvo el protagonista fue un acto bello porque libró a la humanidad de él mismo y le dio la oportunidad a las personas antropofágicas e hipnotizadas por su perfume de realizar un acto por amor.

Lo positivo de las acciones pasadas de Grenouille fue demostrar la relación que existe entre el sentido olfativo y el espíritu. Cuando Sócrates le explica a Fedro que “La esencia sin color, sin forma, impalpable, no puede contemplarse sino por la guía del alma, la inteligencia” (Platón, 1871: 22), se refiere a la belleza inteligible, la cual Grenouille podía percibir a través de su olfato superdotado.

La belleza pura no tiene carne, piel o envoltura; el exterior de la materia consigue engañar y la vista no es confiable del todo porque se detiene en la superficialidad, mientras que el olor de un ser es la esencia más profunda del alma. Jean-Baptiste Grenouille al poder llegar al reconocimiento de los seres u objetos solamente con la contemplación estética, trasladó al sentido del olfato de lo primitivo a lo más intelectualizado.

Bibliografía

- Burke, E. (1807). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Oficina de la Real Universidad de Alcalá.
- Classen, C. (1993). Fundamentos de una antropología de los sentidos. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*. UNESCO. Disponible en: <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html> [Consultada el 13-05-2020].
- Corbin, A. (1987). *El perfume o el miasma: el olfato y lo imaginario social: siglos XVIII y XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (2004). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A
- Kant, I. (2013). *Crítica del juicio*. España: Editorial Austral.
- Kant, I. (2003). Lo bello y lo sublime. En *Biblioteca Virtual Universal*. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf> [Consultada el 02-02-2020].
- Kukso, F. (2021). *Odorama. Historia cultural del olor*. Barcelona: Editorial Taurus.
- Larrea Killinger, C.(1997). *La cultura de los olores. Una aproximación a la antropología de los sentidos*. Quito: Ediciones ABYA-YALA
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Madrid: Alianza Editorial.

- Platón (1871). El Banquete. En Patricio de Azcárate (editor y traductor), *Obras Completas de Platón*. Tomo V. Madrid: Biblioteca Filosófica.
- Platón (1871). Fedro. En Patricio de Azcárate (editor y traductor), *Obras Completas de Platón*. Tomo II. Madrid: Biblioteca Filosófica.
- Platón (1871). Hippias Mayor. En Patricio de Azcárate (editor y traductor), *Obras Completas de Platón*. Tomo II. Madrid: Biblioteca Filosófica.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética. Historia, Teoría y Textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Süskind, P. (1997). *El perfume: la historia de un asesino*. Barcelona: Seix Barral.
- Synnott, A. (2003). Sociología del olor. *Revista Mexicana de Sociología*, 431-465.
- Trías, E. (2021). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.

El buril alado de Anna Heylan, águila de altos vuelos*

The Winged Burin of Anna Heylan, a High-Flying Eagle

JOSÉ IGNACIO MAYORGA CHAMORRO  0000-0003-1224-9471

mayorgach@uma.es
Universidad de Málaga

Recibido: 20 de diciembre de 2023 · Aceptado: 12 de abril de 2024

Resumen

La vida y obra de Anna Heylan (Granada, 1615-1655), primera burilista andaluza, comienzan a ser mejor conocidas, aunque aún queda mucho por publicar. Presentamos una aproximación original a su obra, en la que se ha observado una extraordinaria representación de seres alados (ángeles, animales, alegorías...), presentes en todo tipo de grabados: frontispicios e ilustraciones de libros, estampas sueltas, documentos judiciales, etc. Con ellos se articula un discurso “a vista de pájaro”, que sobrevuela la obra de una artista antes calificada “de cortos vuelos”, revirtiendo esta afirmación para demostrar la calidad de sus diseños. Un resumen de su vida cierra esta aproximación atendiendo a los conflictos vitales y revuelos sociales que hubo de afrontar la que describieran “como águila herida”.

Palabras clave: Historia del Arte; Mujeres Artistas; Grabado; Andalucía; Granada; Siglo XVII; Edad Moderna.

Abstract

Anna Heylan (Granada, 1615-1655) was the first woman to practise copper engraving in Andalusia. This article presents an original and still necessary approach to her work, focusing on the remarkable number of representations of winged beings (angels, animals, allegories...) that appear in all types of engravings. Through them, a “bird’s eye view” of her work is articulated, reversing the previous description of her “low-flying” creativity by demonstrating the quality of her designs. A summary of her life concludes this approach by looking at the vital and social conflicts that she, described as a “wounded eagle”, had to face.

Keywords: Art History; Women Artists; Engravings; Andalusia; Granada; XVII Century; Modern Age.

*Investigación desarrollada dentro del proyecto de I+D+I denominado “Tres siglos de arte del grabado (XVI-XVIII): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques” (PID2019-104433GB-I00).

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Mayorga Chamorro, J. I. (2024). El buril alado de Anna Heylan, águila de altos vuelos. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 207-226.

Introducción

Bien conocido es que, desde las últimas décadas, y más particularmente en los últimos años, el trabajo de las mujeres artistas está siendo recuperado, releído y reformulado desde el mundo de la academia y de las instituciones artísticas. El interés por conocer mejor su obra y las condiciones que llevaron al borrado histórico de estas creadoras sigue vivo y en aumento, dando lugar a estudios y exposiciones cada vez más ambiciosas y exitosas, capaces de atraer y sensibilizar crecientes sectores del público¹. Restringiéndonos al contexto hispánico de la Edad Moderna, encontramos que, frente a la popularidad que comienzan a adquirir algunas pintoras y escultoras (con Sofonisba Anguissola y Luisa Roldán como ejemplos más destacados), las artistas del grabado siguen siendo, en buena parte, aún desconocidas. Pero ¿por qué parecen estar, las mujeres grabadoras, aún ocultas, o apartadas al menos de otras creadoras plásticas? ¿Es cuestión de modas, o sigue pesando entre nosotros y nosotras la tradicional jerarquía entre las artes?

Aunque estas preguntas queden sin resolver por el momento, justifican por sí mismas el objetivo principal de este texto: contribuir al estudio, la divulgación y la puesta en valor de la obra y la vida de Anna Heylan, primera grabadora al buril en Andalucía. Nació en la ciudad de Granada en 1615, donde también fallece en 1655. Fue una creadora prolífica y meritoria, considerada ya por sus coetáneos como uno de los mejores buriles nacionales de su época, como se demostrará. La fama de algunos de sus trabajos logró salvarla del completo olvido, pero su memoria se vio ensombrecida con el paso de los siglos. En el año 1900, Manuel Gómez-Moreno, en su colosal y meritoria obra *El Arte de grabar en Granada*, fijó las bases con las que, durante buena parte del siglo XX, se comprendió y valoró el preciso campo de estudio al que esta publicación atendía. Respecto a Anna Heylan, anotaba: “como diseñadora vale poco, y su fantasía era de cortos vuelos, resultando monótonas las portadas” (Gómez-Moreno, 1900: 473). El presente texto pretende, con humildad y desde la perspectiva y sensibilidad del tiempo actual, desmentir afirmaciones, dando cuenta de la originalidad, variedad y calidad de los trabajos de esta artista. Así, desde el propio título, se pretende revertir el calificativo “de cortos vuelos”, vehiculando a partir de esta idea el hilo general del discurso. No obstante, ya en vida de la propia artista, esta, mujer enérgica y de temperamento, fue calificada como un águila. Concretamente “como un águila herida”, por la violenta fiereza con que procuró mantener a sus hermanas bajo el cobijo de su nido-hogar, cuando estas trataron de ingresar como monjas en un beaterio. Lo conoceremos al profundizar en su biografía.

A razón de todo lo expresado, el segundo objetivo de este texto, y su aportación principal, es proponer un nuevo relato acerca de la obra de Anna Heylan: una aproximación de carácter singular, que centra su atención en las representaciones de personajes alados y de otros elementos voladores (aves, dragones, estrellas...), que pueblan muchas de

1 Sirva como ejemplo la muestra MAESTRAS, que se exhibe en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid (del 31 de octubre de 2023 al 4 de febrero de 2024) mientras se escriben estas líneas (De la Villa, et al., 2023).

sus composiciones. Se trata de un enfoque parcial, pues excluye algunas de sus obras, pero que creemos capaz de aportar una visión y una valoración de carácter general acerca de su trabajo artístico y de las circunstancias vitales que lo acompañaron y condicionaron. Se articula en dos secciones: la primera, titulada *vuelos*, nos hará sobrevolar la obra de esta grabadora “a vista de pájaro”, deteniéndonos en algunos de sus trabajos más destacados y representativos (con presencia de seres alados o al vuelo); la segunda, denominada *revuelos*, nos habla de algunos aspectos de su vida verdaderamente controvertidos y a la vez significativos de los afanes que movieron su vida y sus quehaceres. Esta organización altera el orden que han seguido otras aproximaciones anteriores a esta artista, relegando lo personal a un último término, pues hemos considerado que su obra tiene valía para ser comprendida y valorada por sí misma, independientemente de los datos biográficos que, conocidos a posteriori, han de complementar, pero no condicionar, su interpretación.

Respecto al estado de la cuestión, es fundamental señalar los estudios realizados por Ana María Pérez Galdeano, principal estudiosa de la artista. Esencialmente en su tesis doctoral (Pérez Galdeano, 2014), lamentablemente inédita, y que no ha podido ser consultada para esta investigación, pero también en otras publicaciones derivadas de la misma, las cuales seguimos y citaremos. Estas últimas han ido ofreciendo aportaciones y avances de gran importancia, capaces de corregir y aclarar, entre otras cuestiones, errores históricamente repetidos en torno a su biografía (Pérez Galdeano, 2016b y 2020). Otras investigadoras e investigadores han aportado interpretaciones puntuales de algunas de sus obras, al hilo de otros temas más amplios o transversales, como la fiesta, la imprenta y el grabado en Granada y Andalucía, o las mujeres artistas del mismo contexto. Se citarán en el texto las que vengan a la ocasión y cuando correspondan, sin profundizar en el fenómeno de la fortuna bibliográfica de la artista, que ya ha sido desgornado al pormenor por la doctora Pérez Galdeano (Pérez Galdeano, 2016b y 2020:58-59).

Vuelos

Despliega sus alas al viento, majestuoso, el bello ángel adolescente protagonista de una de las últimas y mejores obras de Anna Heylan: su portada del libro *Defensa en derecho por la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima María Madre de Dios y Señora nuestra...* (Granada: por Francisco Sánchez de la Imprenta Real de Granada, 1654), de Francisco Vergara Cabezas (fig. 1). Su dulce rostro se agacha para observar el lienzo que despliega ante nosotros y entre sus brazos abiertos, en el cual se recoge el título completo de la obra. El resto de los datos de edición figuran en una cartela de alargado perfil oval, dispuesta en la parte inferior de la composición y enmarcada por una tarja de cueros recortados y perfiles auriculares. Los finos rayos de luz que irradian desde la figura angelical parecen mover las nubes, que, dispuestas en dos franjas bajo su figura, ubican la escena en lo más alto de los cielos. El ángel, inclinado en sutil escorzo, parece pro-

yectarse al vuelo, aportando cierta sensación de profundidad y dinamismo que también sugieren los ricos pliegues de su túnica. La plasmación de todos estos efectos, la lograda gradación de luces y sombras, y la precisa concreción de los muchos detalles nos dan muestra de la profunda destreza de una autora en plena madurez creativa. Anna Heylan está experimentando aquí con un lenguaje innovador y propio, alejado de la tradición flamenca de sus portadas anteriores, y las de sus predecesores en el taller familiar. No es corto su vuelo.

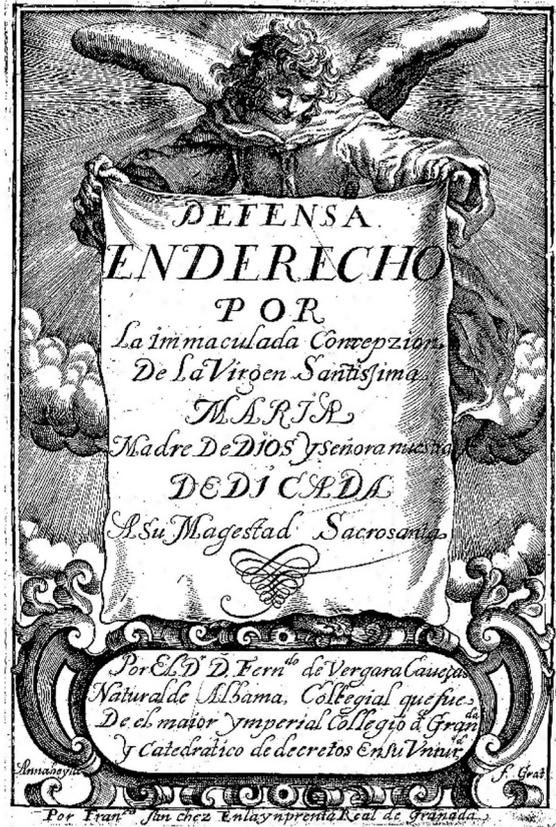


Fig. 1. Anna Heylan. Portada de *Defensa en derecho por la Inmaculada Concepción...* Grabado calcográfico. 1654. Procedencia: Biblioteca de Andalucía. Copia digital: Biblioteca Digital de Andalucía.

El texto al que introduce esta portada está dedicado a la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción, por el cual la Virgen María habría sido concebida, por gracia divina, libre de la mancha del Pecado Original. El asunto venía generando acalorados debates entre los teólogos defensores de la postura “maculista” o de la “inmaculista”, y en torno a la conveniencia o no de su proclamación como dogma. Aunque el fenómeno afectaba a la Iglesia Universal, el inmaculismo cobró una especial fuerza en el mundo hispánico, asumiendo connotaciones políticas al ser entendido como una causa propia de la monarquía española. Además, dentro de los muchos territorios que la conformaban, algunos sobresalieron particularmente por su defensa de la causa, haciendo de esta uno de sus sellos identitarios. Uno de ellos fue sin duda la ciudad de Granada, en

la que se conciben estas obras (publicación y grabado), que no constituyen por tanto un caso fortuito y aislado, sino representativo de su contexto (Peinado Guzmán, 2014; Moreno Garrido y Pérez Galdeano, 2014: 297-298).

La propia Anna Heylan representa a la Inmaculada Concepción, u otras variaciones de su tipo iconográfico, en al menos tres ocasiones más. Así, en su frontispicio para la importante *Historia Eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada...* (1638. En Granada...: por Andrés de Santiago: en la Imprenta Real) (fig. 2), María Inmaculada aparece sobrevolando la colosal granada abierta —elocuente símbolo de la ciudad— que corona el diseño arquitectónico, pareciendo salir de ella. En este caso, es solo una imagen más del complejo programa visual que dispone este frontispicio, poblado de otros santos y elementos que, condensando el discurso del texto, constataban la antigüedad cristiana de la ciudad. Con ello se dignificaba a su antiquísima diócesis, contrarrestando el peso histórico y simbólico de sus ocho siglos de dominio musulmán.

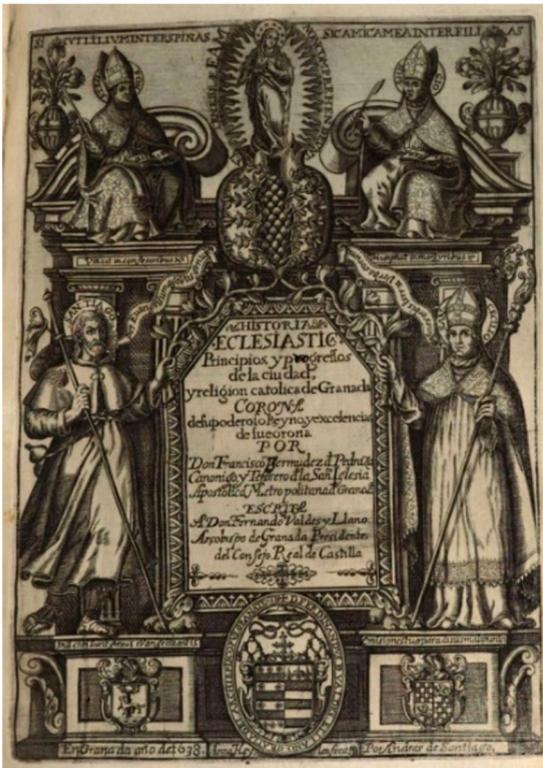


Fig. 2. Anna Heylan. Portada de *Historia Eclesiástica...* Grabado calcográfico. 1638. Procedencia: ÖNB/Vienna.

Otro caso muy distinto es el de la portada de la obra *Triunfales celebraciones, que en aparatos magestuosos, consagro religiosa la ciudad de Granada, a honor de la pureza virginal de Maria Santissima en sus desagruaios...* (En Granada, por Francisco García de Velasco. Año 1640) (fig. 3). Aquí la Inmaculada es la protagonista indiscutible de la composición, ideada de un modo opuesto a las anteriores y más tradicional. Si antes la imagen ocu-

paba casi toda la superficie del folio, y el texto (del título y datos de la publicación) se circunscribía principalmente a un recuadro central, ahora ocurre a la inversa. La imagen mariana se circunscribe a un rectángulo vertical, ubicado en el centro de la página y bajo el título, dando así la idea de que se tratara de una estampa suelta ahí añadida. Como *Tota Pulchra*, la Virgen aparece rodeada de los símbolos de las denominadas le-tanías lauretanas. Fijémonos, siguiendo el hilo de nuestro discurso, en aquellos que vuelan: la Estrella de la mañana, dispuesta bajo el sol, en el lado izquierdo, y la Puerta del Cielo, bajo la luna, en el derecho. Entre ambos, y en el centro, el Padre Eterno se aparece de entre un rompimiento de nubes por encima de la Virgen. Bajo esta y a sus pies vemos de nuevo la luna, aquí invertida, pues la baña la luz que desprende María. Responde este detalle a lo indicado en el capítulo 12 del libro del Apocalipsis respecto a la visión de la “mujer apocalíptica”, como también lo hacen las doce estrellas que, a modo de corona, flotan sobre su cabeza, y el dragón alado de siete cabezas que vemos en el ángulo inferior derecho (en este caso, Anna Heylan, haciendo uso de una sinécdoque visual, ha representado solo tres de ellas).



Fig. 3. Anna Heylan. Portada de *Triunfales celebraciones...* Grabado calcográfico. 1640. Procedencia: Biblioteca de la Universidad de Granada.

Muchos de estos elementos se repiten, con algunas variantes, en otra Inmaculada incluida en la portada del documento *Por Don Esteban Chilton Fantoni ... en el pleyto con el Concejo, Ivsticia, y Regimiento de la villa de Alcalá de los Gaçulez* (1657. En Granada: en la Imprenta Real por Francisco Sanchez...). Este grabado tiene menos calidad que el anterior, debido fundamentalmente a la naturaleza del texto: un tipo de documento judicial denominado PORCÓN, por destacarse en la tipografía de sus títulos las palabras POR (seguida del nombre de quien interpone el pleito) y CON (seguida del nombre de la persona o institución contra la que se interpone la demanda). Las ilustraciones para estos textos no se solían diseñar ni grabar *ex profeso*, sino que se elegían entre un repertorio de planchas o tacos que el impresor tendría a disposición de sus clientes, y que se podrían incorporar estampadas a demanda de estos (Pérez Galdeano, 2016a: 679). Muchas veces son imágenes devocionales, de ahí que, en el citado ambiente immaculista de la Granada del siglo XVII, esta imagen fuera una de las más repetidas (Pérez Galdeano, 2016a: 685).



Fig. 4. Anna Heylan. Túmulo a la reina Isabel de Borbón en la Capilla Real de Granada. Grabado calcográfico. 1644. Procedencia: Biblioteca Nacional de España.

De naturaleza muy distinta es su grabado del *Túmulo de Granada a la Reina Isabel de Borbón* (fig. 4), incorporado en la *Relación Historial de las Exequias, Túmulos y Pompa Funeral que... la Santa y Metropolitana Iglesia ... y Ciudad de Granada hicieron en las Honras de la Reyna...*, escrita por Andrés Sánchez de Espejo y publicada por Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez en 1645. Se trata de una imagen de notables dimensiones y primorosamente elaborada, incluida en el libro de la *Relación* de las exequias conmemorativas del fallecimiento de la primera esposa de Felipe IV, acontecido en 1644. Junto con la transcripción del sermón fúnebre y el detallado relato de los luctuosos festejos organizados en la ciudad, se incorpora esta estampa que recrea y describe el imponente monumento fúnebre que se levantara para la ocasión en la Capilla Real de Granada, así como otra del erigido dentro de la propia catedral. En su grabado, Anna Heylan demuestra un buen manejo de la perspectiva y de las formas y proporciones del lenguaje clásico de la arquitectura. Levanta visualmente los cuatro cuerpos de la construcción, incorporando ciertos juegos de distorsión en los puntos de vista que le permiten mostrar mejor las decoraciones de aquellos elementos que quedarían ocultos en la mirada natural, como la decoración interior de la bóveda del cuerpo principal, que cubre el cenotafio. Recrea también con detalle los jeroglíficos, escudos, figuras alegóricas y otros símbolos alusivos a la difunta reina, a su linaje y a su poder temporal, a sus virtudes como gobernante y a las obras de misericordia que realizara. Estas serían las garantes de su paso a la gloria celestial. Nuestra vista se detiene finalmente en el personaje alado que remata el conjunto. Es la Fama, “con cuatro rostros y otros tantos clarines, en dirección de los puntos cardinales, que publicaban el desconsuelo de Granada por la muerte de la Reina a las cuatro partes del mundo” (Moreno Cuadro, 1979: 463). Está posada sobre una granada, nueva alusión a la ciudad que honra a su difunta reina, pero que también, por su relación con el mito de Perséfone, podría referir a la nueva vida —la vida eterna— de la que ya se encontraría disfrutando la monarca tras su triunfo sobre la muerte.

La fama de la propia grabadora también subió alto y voló lejos, llegando a estamparse sus grabados en publicaciones salidas de importantes imprentas extranjeras, como la de Francisco Huby en París. Allí se imprimió, en el año 1627, la obra *Apología sobre la autoridad de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia...*, obra de Antonio de Monroy que incluye una ilustración firmada por Anna Heylan junto a la portadilla de uno de sus primeros capítulos (fig. 5). Se trata, una vez más, de un personaje alado: esta vez santo Tomás de Aquino (uno de los doctores de la Iglesia a los que refiere la obra) atendiendo a un tipo iconográfico bastante peculiar, pero que se repitió en la Granada de su época. El pintor José Risueño (Granada, 1625-1732) lo reprodujo en un importante lienzo conservado entre los fondos del Museo del Prado (hoy en depósito en el Museo de Lugo), sobre el cual se nos indica: “Sobre el pecho cuelga un sol que es atributo de su sabiduría y por detrás de su espalda sobresalen dos grandes alas que hacen alusión al momento en que los ángeles ciñen al santo el cingulo de la castidad” (Museo del Prado, 2015). En todo ello se sigue lo recogido en el grabado, como también en la postura y los hábitos del santo, que viste de dominico, con rostro joven y tonsura. No ocurre así con los

elementos simbólicos que llevan en su mano, los cuales varían, como otros elementos secundarios de la composición. En la estampa, santo Tomás porta con su mano derecha un escudo, mientras que en el lienzo lleva un libro. Sobre sus páginas se dispone a escribir su doctrina, valiéndose de una pluma que sujeta con su mano izquierda. Esta, en el grabado, se prolonga como lanza que atraviesa la garganta de uno de los dos personajes masculinos que, vencidos, yacen bajo sus pies: son los enemigos de sus preceptos.



Fig. 5. Anna Heylan. Santo Tomás de Aquino en *Apología sobre la autoridad de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia...* Grabado calcográfico. 1627. Procedencia: Biblioteca de la Universidad de Granada.

Tampoco podían faltar los arcángeles entre los personajes alados que pueblan las obras de Anna Heylan. Uno de ellos, san Rafael, corona el frontispicio de *Hospital Real de la Corte*, obra de don Francisco Bermúdez de Pedraza (1645). Este canónigo granadino fue uno de los principales mecenas y valedores de Anna Heylan, como veremos al aproximarnos a su biografía. Junto a éste, le encarga los frontispicios de otras tres de sus obras: el de la *Historia Eclesiástica*, antes visto, y los que a continuación siguen. En todos ellos, la artista propone composiciones arquitectónicas cercanas al manierismo centro-europeo (siguiendo los modelos de su padre), sobre las que se encaja, en uno o varios niveles, figuras alegóricas o de santos relacionados con el contenido del texto, cuyas ideas viene así a sintetizar visualmente. También se incorporan escudos heráldicos, habitualmente de la persona a la que se dedicaba la obra o del mecenas de la edición. Los datos básicos del mismo (título, nombre del autor, lugar de la impresión, impresor y fecha) se recogen, bien en el vano principal de la composición arquitectónica, bien dentro de alguna cartela destacada, como ocurre en este caso (Lizárraga, 2010).

Las huestes angélicas bajan en su jerarquía y se multiplican en el frontispicio de la *Historia Eucarística*, que escribiera este mismo autor en 1642, imprimiéndose al siguiente (fig. 6). Innovando respecto a lo arriba descrito acerca del diseño habitual de los frontispicios, Anna Heylan reserva toda la mitad superior de la composición a una

gloria de coros angélicos que, entre nubes, exaltan y adoran la custodia con el Santísimo Sacramento. Los hay adolescentes y niños, desnudos y vestidos, o simples cabezas aladas. Uno toca el arpa, otro lee una partitura, y todos entonan cánticos y oraciones, que leemos en las filacterias que salen de algunas de sus bocas.



Fig. 6. Anna Heylan. Frontispicio de *Historia Eucarística*. Grabado calcográfico. 1643. Procedencia: Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.



Fig. 7. Anna Heylan. Frontispicio de *El Secretario del rey*. Grabado calcográfico. 1637. Procedencia: Biblioteca de Andalucía. Copia digital: Biblioteca Digital de Andalucía.

Pero el más llamativo de los frontispicios que diseñara para las obras de Bermúdez de Pedraza es el de su obra *El Secretario del rey* (En Granada, año de 1637. Por Andrés de Santiago)² (fig. 7). En este caso, no por la originalidad de su composición, aunque está bien resuelta y resulta monumental, como en su día la analizó Moreno Garrido (1976: 134-135). Ante todo, destaca por la riqueza simbólica de su programa visual. Unos angelillos —recurrentes en sus diseños, según vamos viendo— recorren el dosel que remata la rotunda estructura corintia por su parte superior. No es un elemento anecdótico ya que, aunque parece haber pasado desapercibido en otras lecturas de la obra, el dosel o baldaquino es un elemento intrínsecamente ligado al poder. Ya desde el mundo antiguo, pero muy particularmente en el caso de los reyes de España que, a partir de la Edad Moderna, hicieron de estos, o de la Real Cortina, elementos imprescindibles en sus ceremonias civiles o religiosos. Abiertos sus cortinajes, se nos desvela una imagen de gran potencia visual y simbólica, que sintetiza el contenido del libro: la de un gran corazón coronado, asido por una mano, en cuyos ventrículos observamos dos cerraduras, y entre estas, un ojo abierto y un cetro flanqueado por inscripciones. El discurso del libro, en cuyas páginas se exalta la figura del secretario del rey, exponiendo las buenas cualidades que este ha de tener, nos da la clave para interpretar tan hermética imagen, enraizada en la tradición emblemática. Aunque anteriormente se haya interpretado a este corazón como el corazón del secretario del rey (Mayordomo Torroba, 2015), cabría más bien considerarlo como el del propio rey: cosa lógica, por otra parte, teniendo en cuenta que se encuentra bajo el dosel y porta la corona real. También lo corrobora la inscripción que flanquea el cetro, COR REGIS / MANU DEI [El corazón del rey (está) en la mano de Dios], que por otro lado nos indica de quién es la mano que sostiene al corazón y al rey. Es un fragmento bíblico, del primer versículo del libro de los *Proverbios* 21. El ojo abierto, por su parte, alude a la vigilancia, la del rey por el bienestar de su pueblo, o la del propio secretario, por el buen servicio a su monarca. No obstante, la alusión más clara al oficio de éste se encuentra en los estiletes de escritura que portan sendos angelillos con aquella mano con que no recogen el dosel. Por su parte, dos alegorías, dispuestas sobre pedestales a ambos lados de la composición, aluden a las principales virtudes que ha de tener un secretario real: la fidelidad y el silencio. La fidelidad, a la izquierda, está representada por una mujer acompañada de un perrito, “animal fidelísimo”, como le corresponde. Porta en su mano izquierda la llave que refiere, según palabras del propio Cesare Ripa, a “el secreto que se debe guardar sobre las cosas que competen a la fidelidad de los amigos” (1987: 416). Del lado opuesto, el Silencio se figura como un anciano que lleva un dedo a la boca, en conocido gesto. A sus pies, un cesto de peces alude a la incapacidad de hablar de estos animales. También sostiene una llave en su mano, que igualmente aproxima hacia las cerraduras del corazón del rey, el cual lo cierra el silencio (*SILENTIO CLAUDIT*) y lo abre la fidelidad (*FIDELITATE APERIT*), según indican dos inscripciones que conectan ambos elementos.

2 Se trata de la segunda edición de este texto. Existe una primera, publicada en 1620 en Madrid, pero no contiene este grabado.

No terminamos este aéreo recorrido sobre la obra de Anna Heylan sin mencionar las estampas devocionales, que también las hizo. Concebidas como obras sueltas, ya no ilustran publicaciones bibliográficas. Su éxito hizo que fueran demandadas incluso desde enclaves muy alejados de Granada, como ilustra el caso escogido, en el que de nuevo interviene un elemento volador (Moreno Garrido, 1990: 207). Representa a *Ntra. Sra. de la Estrella de la villa de Enciso* (h. 1646) (fig. 8), en La Rioja, la cual debe su advocación a la luminaria que, según una leyenda local, se le apareció a quienes la portaban desde tierras castellanas, guiándolos en la noche. Así les libró de unos asaltantes que intentaran arrebatarla, de modo que pudieron llevarla sin nuevos contratiempos hasta su destino riojano (Álvarez Clavijo, 1997: 59; Carrete Parrondo et al., 1987: 236-237). Tan milagrosa estrella vuela aquí sobre la corona de la Virgen, mientras que un pajarillo reposa entre sus manos, plegando sus alas y deteniendo su vuelo. Con él detenemos nosotros el nuestro.

Fig. 8. Anna Heylan. Ntra. Sra. de la Estrella de la villa de Enciso. Grabado calcográfico. h. 1646. Procedencia: Biblioteca Nacional de España.



Revuelos

Conocer la vida de Anna Heylan nos permite comprender mejor su obra, mas no porque exista necesariamente una correlación directa entre ambas, sino como un contexto que explica los motivos y modos de su proceder. La primera afirmación que podría plantearse es que esta mujer artista aprendió el arte del grabado calcográfico de las manos de su padre, Francisco Heylan, y lo hizo en Granada, a una temprana edad y por verdadera vocación.

Gracias a la rigurosa investigación documental realizada por Ana María Pérez Galdeano, hemos llegado a conocer el lugar y momento exactos del nacimiento de la artista, aclarando muchas confusiones históricamente repetidas a este respecto (2016:57-59). Ana Heylan Estébanez nació en Granada en 1615, siendo bautizada el 7 de junio en la iglesia de San Juan de los Reyes, sita en la parte baja del Albaicín, donde residía su familia. Lleva el nombre de su madre, Ana de Godoy y Estébanez (o Ana de la Paz, como también fue llamada), oriunda de la murciana ciudad de Lorca, sobre la que su familia, de ilustre linaje baezano, poseía el mayorazgo. Su padre, Francisco Heylan, también procedía de una buena familia antuerpiense, hijosdalgo con limpieza de sangre. Quizá para remitir a esta parte flamenca de su ascendencia —y el prestigio que esto le otorgaba como artista del buril (Moreno Garrido y Pérez Galdeano, 2014: 286)— duplica la consonante de su nombre cuando firma. Francisco, junto con su hermano Bernardo, se habría formado como burilista en Amberes, ciudad con amplia tradición y prestigio en este oficio artístico. En 1606 se trasladaron a Sevilla, siendo pioneros en la introducción de la técnica calcográfica en Andalucía. Allí, el taller de los hermanos (y en especial Francisco, a su cabeza) se labró un importante prestigio artístico. Por este mismo, fue reclamado por la iglesia granadina para la ilustración de una importante obra: la *Historia Eclesiástica de Granada*, de Justino Antolínez de Burgos (finalmente publicada en 1623). Aceptando el encargo, se traslada a la ciudad de la Alhambra hacia finales de 1611, donde fijará su residencia por el resto de su vida, desarrollando una carrera fecunda y de éxitos, como tipógrafo y grabador, en torno al taller familiar. El 29 de octubre de 1612 contrajo matrimonio con la citada Ana de Godoy y Estébanez, con quien tuvo a tres hijas: Anna, la mayor, María, la mediana, y Elena, la pequeña. También un varón, que debió morir antes o justo después del parto, el cual parece que pudo cobrarle también la vida de la madre, en 1625. Anna contaba entonces con 10 años de edad.

Es posible que la joven, ante el dramático vuelco que empieza a tomar su vida, se aproximara más a su padre, quien a su vez parece volcarse en un continuo trabajo con el que llenar sus días y sacar adelante a su familia. Probablemente entonces, y por motivos similares, comenzara Ana a ayudarlo en el taller. Esta era prácticamente la única vía para que una mujer pudiera aprender un oficio artístico en su contexto: el mundo hispánico de la Edad Moderna, ya que los códigos y roles sociales asignados entonces a la mujer (principalmente: hija, esposa y madre) no contemplaban muchas otras vías para el ejercicio artístico profesional.

Anna Heylan aprendió, pues, la técnica del grabado calcográfico desde una temprana edad, y lo hizo porque quiso, pues la buena posición social y económica (por el momento) de la familia le hubiera permitido no hacerlo, como no lo hicieron sus hermanas. En su proceso de aprendizaje (1626-1635), junto a su padre y su tío, Anna Heylan “llegará a asumir las mismas reglas constructivas de la imagen grabada, rasgos estilísticos, conceptos figurativos y perfecciones técnicas de sus antecesores” (Pérez Galdeano, 2016:60). Gracias a ello, llegará a hacerse valedora de las mismas garantías y confianzas

de la red de clientes y mecenas que tenía su padre, lo que le permitirá quedarse a la cabeza de su taller a la muerte de este.

Francisco Heylan falleció en 1635, aquejado de una enfermedad que sufría desde al menos tres años atrás. Debido a la misma, el número de sus trabajos había ido disminuyendo en estos últimos años de su vida, llegando a renunciar además a su labor como tipógrafo. En torno a 1633 arrendó sus útiles para este oficio al tipógrafo Juan Serrano de Vargas, quien debía pagar una renta de 100 ducados por su uso durante cuatro años, los cuales ayudarían al sustento de la familia. Dicho pago nunca se produjo, reclamándose que el material estaba sobrevalorado, lo que dio comienzo a un pleito judicial entre este y las herederas del ya difunto Francisco, del que salieron escasamente compensadas. Un nuevo revuelo: la familia empobrecía.

A sus 20 años, Anna quedaba completamente huérfana, aunque no sola o desasistida. Con solo 15 años, un 25 de mayo de 1630, había contraído matrimonio con Juan Mayor (o Maior), un joven platero de Bremen (Alemania), de buena familia y diez años mayor que ella, a quien no obstante conocía íntimamente. Este habría llegado a Granada hacia 1626 para labrarse allí un porvenir en su oficio, quedando acogido bajo la protección de Francisco Heylan, conocido de sus padres, y bajo el techo de su propia casa, que compartiría desde entonces con su futura esposa y familia.

Puede que la temprana boda estuviera motivada por las desavenencias entre Anna Heylan y Catalina Juárez, quien primero fuera su doncella (contratada por Francisco Heylan a la muerte de su esposa para la crianza de sus hijas) y terminaría convirtiéndose en su madrastra y señora de la casa, al contraer nupcias con su padre en 1629. Poco más sabemos de esta mujer, venida de Murcia pero natural de Yestes (Albacete), a quien se le pierde la pista tras quedarse viuda. Se ha señalado que el mal entendimiento entre ambas pudo ser, también, uno de los motivos que llevara a la artista a refugiarse en el taller y el oficio de su padre.

En cualquier caso, queda claro que Anna Heylan se convierte, desde ese momento, en la cabeza tanto de la familia como del taller calcográfico, del que se habría independizado su tío Bernardo tras contraer matrimonio en 1629. Es entonces cuando empieza a firmar su obra, normalmente incorporando tras su nombre y apellido un colofón con el que reclama tanto su factura (en tiempo perfecto, dándola por diseño propio y obra terminada) como el lugar de ejecución. Y lo hace, bien usando fórmulas completas, como *me fecit Granatae*, bien mediante abreviaturas mínimas, como *f.* más el dibujo de una pequeña granada.

Junto a su marido, y a la muerte de su padre, Anna se hace cargo de la tutela, educación y mantenimiento de sus hermanas menores: María Heylan, que contaba con unos 17 años, y Elena Heylan con 12. Su cuidado se sumó al de los propios hijos del matrimonio: María Mayor Heylan, Ana Mayor Heylan, Juan Mayor Heylan y Elena Mayor Heylan. No se conocen muchos datos sobre la vida de estos, como tampoco su orden de nacimiento, aunque se han empezado a localizar algunas informaciones al respecto

que permiten establecer ciertas hipótesis (Pérez Galdeano, 2016: 63-65). En cualquier caso, cabe subrayar que ninguno continuará con el oficio familiar, aunque María contrajo matrimonio con su primo José Heylan de Vargas (hijo de Bernardo Heylan), quien también fue grabador.

Aunque la vida de Anna Heylan no había sido tranquila ni sencilla hasta el momento, es en este punto y por esta vertiente de su biografía cuando comienzan a sucederse los mayores conflictos y revuelos. Quizá la dureza de todo lo acontecido, y las preocupaciones y esfuerzos por sacar adelante a su familia, significativamente venida a menos, acuciaran la potencia de un carácter ya temperamental por naturaleza, hasta llegar a volverlo colérico. Podemos afirmar, en este punto, que Anna Heylan fue una verdadera luchadora; en todos los sentidos. Como también lo fueron, como veremos a partir de este momento, sus hermanas.

Llegados a este punto del relato, entra en escena un nuevo personaje, con quien Anna mantendrá severos conflictos hasta el fin de sus días: la Madre María Antonia de Jesús (nacida Antonia López Jiménez); otra mujer de armas tomar. Esta religiosa, agustina recoleta, había fundado un humilde beaterio en la parte alta del Albaicín. En él recogía a “doncellas de buenos padres, hermosas y pobres” (Bohórquez, 1995:30), que optaban por una vida austera y de rigor espiritual, basada en la oración y en la contemplación. Es por ella misma, y a través del manuscrito en el que relata sus *Fundaciones* (editado en 1995 con estudio previo de Antonio Bohórquez), que conocemos los enfrentamientos repetidos con Anna Heylan, cuando sus hermanas decidieron profesar en su comunidad.

La relación entre todas estas mujeres se inicia hacia 1636, con el acercamiento de la madre fundadora a la mediana de las hermanas Heylan Estébanez: María. Ésta, de quien se alababa su hermosura, debía contar con unos 18 años para entonces, y aceptó inicialmente la propuesta de ingresar al beaterio, aunque poco después la declina. Según el testimonio de la propia monja, debido a la insistencia de su hermana mayor, que desde este momento muestra férrea oposición a que alguna de sus familiares profese en dicho cenobio. No obstante, la pequeña de las hermanas, Elena, que contaba por entonces con 14 años, atraída por la propuesta que había declinado su hermana, decidió fugarse de la casa de sus tutores. Acompañada de su sobrino Juan Mayor Heylan, un pequeño de pocos años entonces (probablemente 6), subió una noche la cuesta del Albaicín e ingresó en el beaterio, dejando que el niño regresara solo a casa.

Resulta digno del reproducirse el relato por el que la monja cuenta la respuesta de Anna Heylan:

“A penas entró cuando la hermana casada llegó danto tantos golpes a la puerta, que la hacía pedazos, pidiéndonos a su hermana con grandes amenazas y desafueros, yo la procuraba quietar; mas era en vano; pasaron muchos lances. Ya que estaba rendida de dar voces y amenazas, me dijo que, pues yo no le daba a su hermana ni ella quería irse con ella, si se había de quedar había de ser desnuda. / A mí me cayó muy en gracia, y fui a la muchacha y la

desnudé y la metí en una cama y le di los vestidos a su hermana, y con esto se fue con Dios” (Bohórquez, 1995, 30-31)³.

Mayor revuelo se produjo cuando la Madre Antonia de Jesús, tras mucho rondar a María Heylan, consiguiera que esta también abandonara finalmente el hogar de su hermana mayor para unirse al beaterio. Era 1641 y había pasado casi un lustro desde su primer intento de ingreso. La joven contaba entonces con unos 23 años, razón por la cual la madre fundadora la llamaba “Maritardía”, dado el mucho que tiempo que hizo esperar a Dios para su entrega. Es entonces cuando Anna Heylan, al enterarse de la noticia, acude prontamente al convento “como águila herida” (en palabras de la propia monja) procurando fortísimas voces para reclamar, toda enfurecida, que le dieran a su hermana; un polluelo que le había sido arrebatado de su nido. Al no lograrlo, y tras muchos lances, volvió a pedir los vestidos de esta otra hermana, que también le fueron dados, mas no cesó con ello su lucha. Más tarde, mandó a su marido para que tratara de recuperarla por la fuerza, amenazando con echar al suelo las puertas de la casa y matarlas a todas, hasta que unos que acudieron, enterados del revuelo, consiguieron calmarle.

Al no lograrlo con amenazas o por la fuerza, la grabadora acudió entonces a otro tipo de vías. Primero la del ingenio y la mentira, o, dicho de otro modo, al chantaje emocional, pues se hizo pasar por enferma de muerte, debido al sufrimiento de perder a su hermana. Con ello pretendía que esta saliese del convento para verla o atenderla, cosa que no consigue ni siquiera por medio de la mediación eclesiástica. Acudiendo, finalmente, a la vía diplomática, Anna Heylan había decidido mover sus contactos en la diócesis granadina para tratar de recuperar a su hermana. Mediará en el caso Don Francisco Bermúdez de Pedraza, canónigo y tesorero catedralicio, pero también prolijo escritor y mecenas de Anna Heylan, a quien había encomendado el diseño y grabado de los frontispicios arriba comentados. Este se llegó a ofrecer a pagar la dote para que María pudiese profesar como monja en otro monasterio granadino y de más prestigio, el de la Encarnación, pero sin lograr éxito. María Heylan Estébanez profesó como María de Santa Clara y se llegó a convertir en la segunda superiora del beaterio (luego erigido convento de Santo Tomás de Villanueva), a partir de 1644 y hasta su fallecimiento en 1665. Otras mujeres de su familia terminarían vinculándose al mismo, pero esto ya no fue vivido por nuestra protagonista (Ceballos Guerrero, 2017: 627-632).

Anna Heylan falleció el 29 de abril de 1655, a los 40 años. Para entonces habría retomado la relación con su hermana María, que aparece como albacea de su testamento. Los datos que conocemos de su entierro, incluidos los costes del mismo en 262 reales, revelan la buena posición social que aún mantenía. Su procesión fúnebre partió de la iglesia de San Pedro, acompañando su féretro doce clérigos solemnemente vestidos. Culminó en la iglesia de Santa Ana, donde la familia poseía sepultura propia, y luego se

3 Esto ocurrió hacia 1637, profesando al año siguiente (finales de 1637 o inicios de 1638) como Elena de la Cruz.

le rezarían el novenario y ciento veinticinco misas. Concluía así una trayectoria artística ininterrumpida hasta la fecha, y que en este último periodo de su vida había brillado por su madurez y por el orgullo con que acostumbró a rubricar sus piezas: el de un águila de altos vuelos. Quiera este texto demostrar el fuerte batido de sus alas.

Conclusiones

-Anna Hyelan (1615-1655) fue una de las mujeres artistas más sobresalientes en la España del siglo XVII. Desde Granada, la primera burilista de Andalucía surtió con sus calcografías a la importante imprenta local, pero también fue requerida por otros promotores e impresores nacionales e internacionales.

-Pese al amplio reconocimiento social del que gozó en vida, su obra había ido cayendo en un paulatino olvido, hasta que recientes estudios se están encargando de recuperarla y ponerla en valor, destacando los de la doctora Ana María Pérez Galdeano. Gracias a éstos, tenemos un mejor conocimiento de su producción y de su biografía, lo que permite rectificar errores históricamente repetidos sobre su vida y emitir nuevos juicios de valor acerca de sus grabados. Se empieza a revertir así la escasa consideración con que se enjuiciaba su trabajo hasta tiempos recientes.

-Anna Heylan se formó con su padre, el importante calcógrafo antuerpiense Francisco Heylan, introductor del grabado a buril en Andalucía. Esto le permitió superar las muchas limitaciones que las mujeres de su tiempo encontraban para poder formarse en un oficio artístico, y más aún para ejercerlo profesionalmente. Su colaboración en el taller familiar debió darse de manera temprana, progresiva y voluntaria, movida por su inclinación personal hacia el oficio y por las circunstancias vitales (particularmente la muerte de su madre en 1625).

-A la muerte de su padre, en 1635, Anna queda como cabeza de la familia y del taller, manteniendo un importante número de encargos de su misma red clientelar. En estos se percibe buena parte de la impronta y destreza técnica de los diseños de sus antecesores, pero también incorporarán muestras de una inventiva propia y de una evidente madurez en el oficio. En esta etapa, firmará orgullosa sus obras.

-Como grabadora, Anna Heylan destacó por la realización de frontispicios para importantes obras vinculadas a la Iglesia granadina. Entre sus comitentes destaca el canónigo catedralicio Francisco Bermúdez de Pedraza, para quien llega a grabar las portadas de cuatro de sus principales obras: *El Secretario del Rey* (1637), la *Historia Eclesiástica* (1638), *Historia Eucarística* (1643) y el *Hospital Real de la Corte* (1645). También realiza ilustraciones secundarias para otros libros, o para documentos de naturaleza judicial (PORCONES) y relaciones históricas. Y por supuesto, estampas sueltas de índole devocional.

-En todos estos tipos de trabajos se han localizado multitud de personajes alados: ángeles (la mayoría), arcángeles, santos, alegorías, aves, e incluso animales fantásticos. También otros elementos que, con capacidad de vuelo (astros, filacterias), se ha visto a bien incluir complementariamente en el estudio. Todos ellos forman parte del re-

pertorio visual propio de su tiempo y su contexto, así como los significados que se les atribuyen dentro las obras, los cuales se han ido indicando en las interpretaciones de las mismas.

-Muchos de los diseños de Anna Heylan revelan un algo grado de intelectualidad, especialmente los frontispicios, en los que incorpora complejos programas visuales. Probablemente estos fueran ideados por los autores de los propios textos, cuyos contenidos vienen a sintetizar. Un ejemplo destacado de ello es de *El Secretario del Rey* (1637), sobre el que se aportan nuevas posibilidades de interpretación.

-Su vida personal está marcada por el carácter y arrojo con que enfrentó los diversos contratiempos que tuvo que afrontar desde temprana edad. También por los esfuerzos por mantener unido el hogar familiar, conformado junto a su marido, el platero alemán Juan Mayor, sus tres hijas y un hijo tenidos con él, y sus propias hermanas menores, cuya tutela asume al quedar huérfanas.

-Son especialmente señalados los lances mantenidos con la monja María Antonia de Jesús, fundadora de un beaterio de agustinas recoletas en el alto Albaicín, en el que terminarán profesando las hermanas menores de Anna (María y Elena), pese a la fiera oposición de la artista, que tratará de evitarlo por todos los medios que tiene a su alcance.

Bibliografía

- Álvarez Clavijo, M. T. (1997). *La Virgen de la Estrella de Enciso* (La Rioja). *Berceo* (132), 57-81. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61883> [Consultada el 15-11-2023]
- Bermúdez de Pedraza, F. (1637). *El secretario del rei...* (En Granada : por Andrés de Santiago [Palomino]). Disponible en: <https://datos.bne.es/edicion/Mima0000002512.html> [Consultada el 10-11-2023]
- Bermúdez de Pedraza, F. (1638). *Historia Eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada...* (En Granada... : por Andrés de Santiago : en la Imprenta Real). Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/11954> [Consultada el 08-11-2023]
- Bohórquez Jiménez, D. (1995). *Fundaciones femeninas andaluzas en el siglo XVII: Los escritos de la recoleta Madre Antonia de Jesús*. Cádiz: Conventos RR.MM. Agustinas Recoletas de Sto. Tomás de Villanueva Corpus Christi, Jesús Nazareno y Jesús María y José.
- Bermúdez de Pedraza, F. (1642). *Historia Eucharística y reformación de abusos...* (S.l. : s.n. : s.a.). Disponible en: https://books.google.es/books?id=oDnQO8knAzkC&pg=PT2&hl=es&source=gbs_selected_p#v=onepage&q&f=false [Consultada el 08-11-2023]
- Bermúdez de Pedraza, F. (1645). *Hospital Real de la Corte* (Granada :, s.n.). Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/30622> [Consultada el 08-11-2023]
- Carrete Parrondo, J. et al. (1987). *El grabado en España (ss. XV-XVIII)*. Summa Artis. Tomo XXXI. Madrid: Espasa-Calpe.

- Ceballos Guerrero, A. (2017). Las fundaciones agustinas recoletas en Andalucía. La Madre Antonia de Jesús y su legado. *Recollectio*, (40-2), 627-647. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6391031> [Consultada el 16-11-2023]
- Chilton Fantonio, E. (1657). *POR Don Esteban Chilton Fantoni ... en el pleyto CON el Concejo, Ivsticia, y Regimiento de la villa de Alcalá de los Gaçulez* (1657. En Granada: en la Imprenta Real por Francisco Sanchez...). Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/3429> [Consultada el: 08/11/2023]
- De la Villa, R. et al. (2023). *MAESTRAS*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- De la Pascua Sánchez, M. J. (s.f.). Anna Heylan, grabadora, (1615-1655). En *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*. Almería: Universidad de Almería. Disponible en: <http://www2.ual.es/ideimand/anna-heyla-grabadora-1615-1655/> [Consultada el: 11/11/2023]
- Gómez-Moreno Martínez, M. (1900). *El Arte de grabar en Granada*. Madrid: Est. Tip. De la Viuda é Hijos de M. Tello.
- Gómez-Román, A. M. (2023). Ellas también fueron artistas. Mujeres pintoras de los siglos XVII y XVIII en Granada. En Contreras Guerrero, A. et al. (eds.). *En las sombras del barroco. Una mirada introspectiva* (pp. 139-169). Santiago de Compostela / Sevilla : Andavira Editora. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/79460/Ellas%20tambi%C3%A9n%20fueron%20artistas.%20Ana%20Mar%C3%ADa%20G%C3%B3mez%20Rom%C3%A1n.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultada el 20-11-2023]
- Lizarraga, J. M. (17/03/2010). Mujeres en la Biblioteca Histórica: Anna Heylan, María Eugenia de Beer y María Luisa Morales, tres grabadoras españolas del siglo XVII. *Folio Complutense: Noticias de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid*. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/1491.php#.VL063Mlmr2Q> [Consultada el 03-11-2023]
- Mayordomo Torroba, Noemí (2015). El grabado calcográfico: Anna Heylan y su familia. *Acento Cultural*, (17). Disponible en: <https://www.acentocultural.es/blog/el-grabado-calcografico-ana-heylan-y-su-familia/> [Consultada el 13-11-2023]
- Moreno Cuadro, F. (1979). Estructura simbólica del túmulo de Isabel de Borbón en la Capilla Real de Granada. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, (45), 462-469. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/12515> [Consultado el 20-11-2023]
- Moreno Garrido, A. (1976). El Arte del Grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (XIII), 10-218. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/11122/9191> [Consultada el 22/11/2023]
- Moreno Garrido, A. (1990). La iconografía de la Virgen de la Antigua en el grabado granadino del siglo XVII: una plancha inédita de Ana Heylan. *Cuadernos de Arte de la*

Universidad De Granada (XXI), 205-210. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/10988> [Consultada el 23/11/2023]

Moreno Garrido, A. y Pérez Galdeano A. M. (2014). Los Países Bajos y su influencia en la obra gráfica peninsular del siglo XVII. En J. Policarpo Cruz Cabrera (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias* (pp. 281-305). Granada: Editorial Universidad de Granada.

Museo del Prado (28/04/2015). *Santo Tomás de Aquino*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santo-tomas-de-aquino/ffb605fd-8806-4e3e-93fc-57b0e09c9fdd> [Consultada el 14-11-2023]

Paracuellos Cabeza de Vaca, L. (1640). *Triunfales celebraciones, que en aparatos magestuosos, consagro religiosa la ciudad de Granada, a honor de la pureza virginal de Maria Santissima en sus desagruaios...* (En Granada, por Francisco García de Velasco). Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/17251> [Consultada el 06-11-2023]

Peinado Guzmán, J. A. (2014). La Inmaculada Concepción en Granada. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XXIII (45), 7-353.

Pérez Galdeano, A. M. (2014). *Los descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía. Nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos que lo hicieron posible* [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Granada.

Pérez Galdeano, A. M. (2016a). La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. En Almarcha, E. et al (eds.) *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural* (pp. 671-692). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en: <https://ruidera.uclm.es/items/c593c32f-faac-47cf-ae94-77691106ddd2> [Consultada el 02-11-2023]

Pérez Galdeano, A. M. (2016b/2020). Ana Heylan: la primera burilista de ascendencia flamenca nacida en Andalucía. *Miradas. Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica*, (3), 56-73. Disponible en: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas/article/view/75838> [Consultada el 02-11-2023]

Ripa, C. (1987) [1ª ed. 1593]. *Iconología*. Madrid: Akal.

Sánchez de Espejo, A. (1645). *Relación Historial de las Exequias, Túmulos y Pompa Funeral que... la Santa y Metropolitana Iglesia ... y Ciudad de Granada hicieron en las Honras de la Reyna...* (En Granada : por Baltasar de Bolibar y Francisco Sanchez , 1645). Disponible en: <https://archive.org/details/A11103014/A11103014v1/page/n9/mode/2up> [Consultada el 05-11-2023]

Vergara Cabezas, Francisco (1645). *Defensa en derecho por la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima María Madre de Dios y Señora nuestra, dedicada a su Majestad Sacrosanta. Por el Dº D. Fernando de Vergara Cabezas, Natural de Albama, Colegial que fue del Mayor Imperial Colegio de Granada y Catedrático de decretos en su Universidad* (Granada: por Francisco Sánchez de la Imprenta Real de Granada, 1654). Disponible en: <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8706> [Consultada el 06-11-2023]

Iconografía del saqueo y del cautiverio en R. Monvoisin: Andrómaca como intertexto

Iconography of Pillage and Captivity in R. Monvoisin: Andromache as an Intertext

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO  0000-0002-9068-9379

angmanso@unex.es

Universidad de Extremadura

Recibido: 18 de diciembre de 2023 · Aceptado: 20 de septiembre de 2024

Resumen

Dos pinturas dedicadas a dos de los momentos de la vida de una joven mujer en Chile, a su rapto tras un dramático naufragio y a su posterior cautividad, convierten al pintor francés Raymond Auguste Monvoisin en cronista gráfico de las tensiones existentes en el país entre blancos y mapuches a mediados del siglo XIX. Las interpretaciones de las dos pinturas inciden no solamente en el factor nacional (en el enfrentamiento subyacente), sino en otras claves temáticas y pictóricas, como la sexualidad inherente al rapto de mujeres y el tratamiento estético que hace de la figura de la mujer el movimiento orientalista. Por lo demás, claves de lectura comparada hacen hincapié en los paralelismos que es posible establecer entre la protagonista con Helena de Troya e incluso con Medea, a propósito de otra pintura concomitante dedicada al héroe indígena Caupolicán; es decir, en un contexto fundamentalmente bélico. Pero, en realidad, Monvoisin traslada un tratamiento propio de la condición de la mujer en la guerra hacia claves más íntimas, relacionadas con los hijos, cuyo referente intertextual es la figura de Andrómaca, de importante tradición en la cultura francesa a partir de la obra del dramaturgo Jean Racine.

Palabras clave: Monvoisin; leyenda de Elisa Bravo; Andrómaca; desastres de la guerra; interdisciplinariedad; Pintura; Chile; París (Francia); Siglo XIX.

Abstract

Two paintings devoted to two moments in the life of a young woman in Chile, her abduction after a dramatic shipwreck and her subsequent captivity, make the French painter Raymond Auguste Monvoisin a graphic chronicler of the tensions existing in the country between whites and Mapuches in the mid-19th century. The interpretations of the two paintings focus not only on the national factor (the underlying confrontation), but also on other thematic and pictorial keys, such as the sexuality inherent in the abduction of women and the aesthetic treatment of the figure of the woman by the Orientalist movement. Furthermore, comparative interpretations emphasise the parallels that can be drawn between the protagonist and Helen of Troy and even Medea, in connection with another concomitant painting dedicated to the indigenous hero Caupolicán, i.e. in a fundamentally warlike context. However, Monvoisin's treatment of the condition of women in war is actually shifted to more intimate aspects related to their children, whose intertextual reference point is the figure of Andromache, an important figure in French culture from the work of the playwright Jean Racine.

Keywords: Monvoisin; Elisa Bravo's legend; Andromache; disasters of war; interdisciplinarity; Painting; Chile; Paris (France); 19th Century.

García-Manso, A. (2024). Iconografía del saqueo y del cautiverio en R. Monvoisin: Andrómaca como intertexto. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: -244.

Introducción. Entre la pintura de viajes y el docudrama

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (Burdeos, 1794 - Boulogne sur Seine, 1870) se cuenta entre los pintores-viajeros que documentaron, desde sus orígenes europeos, la emergente realidad latinoamericana de las independencias coloniales. Se trata de pintores que recogen tanto paisajes como escenas de tipo más propiamente tradicional que costumbristas y, sobre todo, que se hacen eco del mestizaje presente en un entorno de mercados, emigrantes, tropas expedicionarias, etcétera. En el caso de Monvoisin incluso llegó a convertirse en retratista de corte de los legisladores y sus esposas en el Chile de mediados del siglo XIX. Pero, aunque de carácter romántico, Monvoisin se había formado en la estética academicista heredera de la pintura neoclásica, de forma que dominaba tanto el arte del retrato como el de composiciones más abigarradas de tema histórico y mitológico (a este respecto, la biografía artística y la filiación estética de la obra, aparece sintetizada en: Allamand, 2008; y en los clásicos estudios de James, 1949; y Romera, 1950), sin que el pintor descuide el reflejo de momentos íntimos de ensimismamiento femenino en una pintura como *Porteña en el templo*, también conocida como *Retrato de Rosa Lastra* (1842; en colección particular), por señalar un único ejemplo.

Hay que tener en cuenta que la circulación de las noticias de los periódicos se había convertido en pleno siglo XIX en otro motivo de recreación a través del arte de la pintura. Así, *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault (*Le Radeau de la Méduse*, 1819; Musée du Louvre, Paris), había mostrado en Francia la capacidad de movilización social tras el abandono a la deriva de los supervivientes del hundimiento de una fragata cerca de Burdeos cuatro años antes, con una mezcla de denuncia y dramatismo plástico. El propósito subyacente es la posibilidad de visualizar acontecimientos próximos en el tiempo a los que se confiere una categoría trascendente, casi mitológica (algo que se ve reforzado por el nombre del navío). Al fin y al cabo se trataba de un accidente, aunque su relieve político vino dado por la falta de auxilio por parte de la administración monárquica.

Con un carácter más premeditado o sometido a factores humanos, los hechos bélicos también merecen en ocasiones, en virtud de su trascendencia, representación plástica. Se trata de un aspecto que acompaña a la Historia de la Pintura y del Arte en general desde la Antigüedad y que en el siglo XIX Francisco de Goya presentará desde una perspectiva más descriptiva y, a la vez, popular, con cuadros como *El dos de mayo de 1808 en Madrid* (pintura también conocida como *La carga de los mamelucos*, 1814; Museo Nacional del Prado, Madrid) o los *Fusilamientos del tres de mayo* (1814; Museo Nacional del Prado,

Madrid), los cuales recogen acontecimientos que constituyeron en buena medida el detonante de la Guerra de Independencia española frente a la invasión napoleónica. A este respecto, en 1824 Eugène Delacroix pinta *La matanza de Quiós* (Fig. 1) la cual, acontecida en el año 1822 en el marco de la independencia griega contra los turcos, retoma una síntesis entre la rebelión popular y un romanticismo que basa en buena medida su inspiración en la mitológica clásica o grecolatina, en este caso, concretamente, en un marco narrativo que se remonta al relato sobre las Troyanas, acerca del destino de las mujeres troyanas tras la destrucción de la ciudad asediada y la muerte de sus defensores, conforme plasmaron dramáticamente Eurípides y, ya en tiempos del Imperio Romano, Séneca.



Fig. 1. Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio* (1824). Musée du Louvre, Paris.

En la pintura de Delacroix se superponen diversos motivos en diferentes planos con una elaborada complejidad en el marco de la pintura del tema de “los horrores o desastres de la guerra”, con manifestaciones dramáticas que van más allá de los tratamientos exclusivamente alegóricos perceptibles desde Pieter Paul Rubens (*Le Conseguenze della*

Guerra, 1637-1638; Palazzo Pitti, Firenze), obra que inspiró el *Guernica* de Picasso. En efecto, en el cuadro de Delacroix resulta importante la alternancia de figuras en sombra e iluminadas; de figuras semidesnudas frente a los atuendos exóticos de los asaltantes turcos; y, sobre todo, el predominio de personajes femeninos en los planos claros y más próximos: niñas y niños suplicantes, una mujer desolada junto a un varón desnudo que probablemente la haya violado, otras dos mujeres que se abrazan de espaldas o acaso una mujer que toma a un enemigo por sus espaldas con el fin de evitar otros daños, una anciana con la mirada perdida, una moribunda desnuda con un niño sobre su vientre o, en fin, en el margen derecho, otra arrastrada también desnuda por un turco en su caballo que intenta sujetar otra a su lado. En definitiva, las mujeres se muestran como víctimas de cualquier guerra, convertidas en botín sexual, raptadas y esclavizadas. La masacre propiamente dicha constituye el fondo del cuadro y se pierde en un horizonte marino (no en vano Quíos es una isla). Se trata de dos perspectivas: el naufragio, según Géricault, y los desastres de la guerra, de acuerdo con Delacroix, que constituyen sendos temas contemporáneos que plasma la pintura decimonónica como testimonio y acicate más que como homenaje o conmemoración.

La suma de ambas perspectivas se puede encontrar en lo que sucedió con un pequeño carguero o bergantín chileno llamado “Joven Daniel”, que encalló en 1849 en una zona de litoral rocoso al noroeste de las costas de Valdivia, en Chile, y, según algunas versiones, fue objeto de asalto, sus tripulantes asesinados y su carga robada por parte de una banda de mapuches comandada por el cacique Curin, es decir, por el jefe de los linajes y familias indígenas de una comarca aledaña a dicho litoral. La historia resulta muy conocida y ha sido publicada y estudiada en numerosas ocasiones (Muñoz, 2010). Ahora bien, la trascendencia histórica del suceso resulta relativamente irrelevante en el contexto de un naufragio accidental con resultado catastrófico e incluso en el contexto del enfrentamiento entre mapuches y colonizadores descendientes de origen europeo salvo por la figura de una mujer desaparecida, a la que se hacía madre de dos niños, Elisa Bravo Jaramillo, quien fue dada por muerta junto a sus hipotéticos hijos (probablemente solo tuviera uno) sin saberse a ciencia cierta su destino real. Se divulgó la noticia de que fue raptada por los asaltantes, que asesinaron a los niños, y de que fue obligada a unirse con el cacique que había organizado el asalto al barco naufragado.

El suceso fue utilizado para fomentar un sentimiento antindígena en el país, al tiempo que se generaba la leyenda de una heroína cautiva por su belleza, una rehén que simbolizaba la amenaza de secuestro de cualquier mujer chilena a cargo de pueblos araucanos de condición semisalvaje para el gobierno del país (De la Maza, 2013). De hecho, se creyó ver en las altiplanicies y la floresta andinas a la desaparecida en varias ocasiones de manera fugaz a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, conforme se planeaban rescates improbables, se componían romances y se editaban estudios sobre su figura, algunos de ellos, como el de Benjamín Vicuña Mackenna (1884), redactados contra el sensacionalismo en que había derivado el infortunado suceso, pues lo más probable es que la mujer falleciera en el naufragio y que toda la leyenda partiera de un

intento de encubrir la rapiña de la carga, dinero y objetos de valor del navío, ello sin menoscabo de la dignidad de Elisa Bravo. Como el mismo Mackenna reconoce, parte de la leyenda popular procede de la difusión de dos pinturas que dedicó a Elisa Bravo el pintor Raymond Auguste Quinsac Monvoisin ejecutadas en París una vez que abandonó Chile, de carácter fuertemente impactante y que fueron conocidas a través de grabados como los de François Auguste Trichon (1872: <http://fotointermedialidad.cl/autor/raymond-monvoisin/>), y litografías como las de Émile Lassalle (1861: http://wwwcano.lagravure.com/04_monvoisin_naufragee.htm).

Pero es que, además, Elisa Bravo reunía simbólicamente numerosos elementos trágicos y, a su vez, iconográficos, que confirieron trascendencia a su figura en un marco más amplio, donde el rapto de mujeres se documenta tanto en la tradición cultural como en la Historia. De la tradición cultural procede el caso de Elena de Troya, con la que Vicuña (1884:32) relaciona a Elisa Bravo más que nada por la guerra civil que estuvo a punto de provocar entre descendientes de los colonizadores y mapuches. En lo que se refiere a la Historia, en efecto, tal como recuerda el mismo Vicuña, existen dos momentos importantes, uno muy lejano en el tiempo, de mediados del siglo XVII, cuando, según la *Historia Jeneral* (sic) de Chile escrita por Diego de Rosales, un indígena llamado Porma supuestamente asesinó a dos mujeres españolas; y otro más reciente, de las primeras décadas del mismo siglo XIX, como es el caso de Trinidad Salcedo, secuestrada por una facción montonera, aunque ésta logró escapar. Su rapto mereció tratamiento pictórico por parte de pintores extranjeros (Ramírez, 2017), como Friedrich Leopold Schubauer (1836, en colección privada) y, sobre todo, Johann Moritz Rugendas, que le dedicó, al menos, dos pinturas (una titulada *El rapto de Trinidad Salcedo o El malón*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1845, y otra *El rapto de Trinidad Salcedo o Araucano con una cautiva en el bosque*, en colección privada y sin fecha) en el marco de una serie de varias obras dedicada al malón o raptos de mujeres a caballo por parte de indígenas (Gallardo, 2012). Precisamente la de *Araucano con una cautiva en el bosque* se aproxima temáticamente a una de las propuestas de Monvoisin al mostrar una escena estética en la que la figura femenina, caracterizada por su piel y ropajes claros, aparece abandonada a los abusos de su raptor en un enclave de floresta. En la actualidad, las dos pinturas de Monvoisin se reconocen autónomamente en el marco del género de raptos de mujeres (Pereira, 1992; De la Maza, 2014).

Descripción de las dos pinturas dedicadas a Elisa Bravo

De acuerdo con la secuencia temporal de los acontecimientos, la primera pintura se corresponde con el momento del naufragio y rapto de Elisa Bravo y la segunda con su cautiverio como rehén y esclava sexual de un cacique mapuche o araucano. Sin embargo, su elaboración es precisamente la inversa: Monvoisin pinta en primer lugar durante el año 1858 lo relativo a la condición de la joven como concubina, bajo el título de *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie*, que va a circular en Chile con el

doble título de *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique* y *Elisa Bravo en cautiverio* (actualmente en Museo O'Higgginiano y de Bellas Artes de Talca, Chile). En el primer título la larga denominación de apellidos familiares y de adopción matrimonial de la primera mitad de la expresión establece un fuerte contraste con la segunda mitad del mismo título, que la define como una mujer más entre las que cuenta un jerarca indígena. En un sentido radicalmente distinto, el segundo título, mucho más breve, hace hincapié en la condición de secuestrada que tiene la mujer blanca. Ya en 1859 Monvoisin pinta *Naufragio del "Joven Daniel"* (Fig. 2), sin mención expresa al nombre de la protagonista y, por consiguiente, con una definición más neutra, que permite identificar la catástrofe marítima con el infortunio de la protagonista central del cuadro, es decir, Elisa Bravo.

No obstante, la recepción de los lienzos que se lleva a cabo respeta no el orden de ejecución sino el natural de los sucesos, al igual que en la disposición inicial del pintor prevalece el hecho de que Elisa Bravo sea una cautiva que ha engendrado hijos en relaciones carnales concebidas apriorísticamente como forzadas en vez de los orígenes de dicha situación, en un naufragio y rapto de donde proceden los infortunios de la desdichada protagonista, que ha perdido a sus hijos legítimos al ser asaltada tras el desastre marino.

Por consiguiente, la primera pintura en la cronología de los acontecimientos responde a los patrones iconográficos de un naufragio en un entorno ajeno a la civilización, según se enmarca piramidalmente mediante los palos desarbolados pero aún en pie del barco y mediante las cercanas, empinadas e inaccesibles montañas que parecen oprimir de arriba hacia abajo la pintura. Por su parte, la composición de las figuras humanas se traslada desde izquierda a derecha con un eficaz tratamiento de la luz; la espuma de las olas, las vestimentas claras de la mujer arrodillada y de sus dos hijos abrazados con fuerza y su palidez resaltan frente al grupo de piel cobriza que la rodea con apremio: ocho adultos, predominantemente mujeres, y un niño en un primer plano que se sitúa ajeno a lo que sucede. El gesto violento de las mujeres indígenas que ocupan la parte más próxima de la escena se deposita en dos aspectos, la pierna asida con violencia de uno de los niños y el collar arrancado con tal fuerza que parece asfixiar a la protagonista. Existe en todos los seres en sombra una especie de afán por manosear el cuerpo de la figura doliente, en el caso de las mujeres por la curiosidad hacia las alhajas, encajes y ropajes de la víctima, en tanto los hombres intentan evitar que escape (la figura a la izquierda cierra la salida de la mujer con su mano apoyada en una roca) o convocan a otros al espectáculo, según se desprende del gesto con el brazo extendido de otro hombre que se encuentra más a la derecha.

En fin, el conjunto se enriquece con detalles en apariencia secundarios pero impactantes para entender el morbo que transmite la escena: sucede, según hemos indicado, con el niño mapuche que se muestra ausente, tranquilo en oposición a la presión que reciben los otros dos niños, al tiempo que se siente seguro bajo el pecho desnudo de su madre, que con sus dos brazos extendidos lo protege de manera inversa a como lo hace la protagonista con los suyos. De esta forma, aunque Monvoisin da por buena la versión

del rapto, éste se presenta no como responsabilidad de un cacique que busca poseer a una mujer blanca como botín, sino de un grupo que actúa en conjunto, de manera insolidaria ante el naufragio y sin piedad hacia la mujer, movido por el deseo de desposeer a la protagonista de su dignidad en todos los planos, de anularla como persona, según sucede en un saqueo propio de una guerra: niños arrebatados, pundonor quebrantado y pertenencias desvalijadas. No se trata, por tanto, de un secuestro programado sino casual; es decir, el pintor no presenta al cacique como causa del infortunio de la mujer a la manera de una Helena de Troya, sino como un suceso propio de un conflicto donde la luz y la oscuridad combaten, donde la acción maternal se opone a la rapiña colectiva. De alguna manera, Monvoisin concentra en su escena lo que en la imagen de Quíos según Delacroix ocupa una panorámica. No obstante, el arranque de dicha escena responde a una catástrofe natural, que deriva en naufragio, y que se transforma en tema propio de la iconografía de los desastres de la guerra. Ahora bien, al tratarse de una sola escena con una única protagonista y no de una panorámica, la figura central adquiere el relieve iconográfico de una mujer que intenta proteger a sus hijos, aunque el esfuerzo resulte impotente.



Fig. 2. *Le naufrage du "Joven Daniel"* (1859). Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Chile.



Fig. 3. *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie* (1858). Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Chile.

En la segunda pintura (Fig.3), el pecho desnudo y el niño pequeño adormilado en el regazo de la figura femenina hacen pensar en una nodriza, si bien de manera fuertemente llamativa (se trataría de una mujer blanca que amamanta niños indígenas); por su parte, el niño en pie sobre el regazo apenas es sujetado por parte de la mujer (frente a la fuerza que transmite la primera pintura), con el brazo tendido de manera desganaada junto a sus pies. No obstante, la pintura es mucho más enigmática: ninguno de los personajes intercambia miradas entre sí, sino que más bien tienen la mirada perdida o la dirigen hacia el punto de vista del observador. Al fondo, vigilando la escena desde una posición preeminente, aparece un hombre con aspecto tosco pero firme, que responde a las vestimentas de un campesino lugareño de relieve social acomodado en un entorno autóctono. En un plano intermedio se presentan dos sombras con aspecto temeroso, dos mujeres indígenas, que representan un segundo plano tanto vertical como horizontal. Es decir, se trata de un *sui generis* retrato familiar, basado en relaciones de

dominio, de temor y de sometimiento, que oculta un drama interior: la mujer ha tenido dos hijos mestizos a su pesar con el patriarca, que tiene hijas o esposas en una relación poligámica o incestuosa simultánea. Qué duda cabe de que el foco de atención está en la mujer y sus hijos y de que la escena adquiere profundidad y oscuridad en los planos posteriores, con las jóvenes de actitud recelosa y ajena, y, por supuesto, con el patriarca descamisado y, de alguna manera, dueño de la situación donde controla a mujeres que son como sus rehenes. La obra tiene, pues, un intrínseco tono de denuncia, que justifica el sentido de la pintura antes de saberse su título y a qué se refiere. Su fuerza radica en plasmar la imagen de un crimen sin resolver, de un secuestro infame, con la pretensión de que no se olvide y se pongan los medios necesarios para su reparación. Por lo demás, el bello pecho desnudo es el de una maternidad, qué duda cabe de ello, pero también es indicio de la esclavitud sexual como causa de la retención (Malosetti, 1994; González, 2017), pues la protagonista ni siquiera se molesta en cubrirlo una vez que ha amamantado al niño, ajena a la trascendencia del gesto e indiferente a sus consecuencias eróticas, como mero juguete al servicio del patriarca en la sombra. Es decir, se trata de una esclava sexual, presentada como tal (no solamente como objeto de raptó y violación), de acuerdo con un patrón orientalista en la época de la elaboración, con odaliscas a disposición de hombres en harenes y en mercados donde se comercia con seres humanos.

La secuencia entre ambas pinturas la completa el espectador, que rellena las lagunas de tiempos y espacios con la historia de la mujer raptada en la costa y rehén en la floresta. De ahí el carácter docudramático que plantea la sucesión de los dos acontecimientos, uno puntual y otro cotidiano, así como las distintas respuestas que merecen, plasmadas, sobre todo, en aferrarse a los niños, en el primer caso, y en la absoluta indiferencia al respecto, en el segundo.

Sentido de las pinturas: el tratamiento de los niños

Ahora bien, las dos obras fueron dadas a conocer no en Chile sino en París, donde fueron pintadas al regreso de Monvoisin (Christo, 2010a); la primera, del año 1858, se presentó en el Salón de París del año siguiente (en la Exposition de l'Académie de Beaux-Arts de Paris, registrada en la edición del volumen *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1859*. Paris: Charles de Mourges Frères, successeurs de Vinchon, imprimeurs des Musées Impériaux, 1859). Se trata de un aspecto importante, dado que la interpretación que se puede hacer de la secuencia es diferente en Francia que en Chile (según hemos señalado ya, a propósito de los mismos títulos). En efecto, el catálogo de la exposición describe tres obras del pintor, además de tres retratos: las tres pinturas son: *Deux époux du Paraguay*; *Caupolican, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols* y, en tercer lugar, *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie*. El largo subtítulo de

la primera [“Après avoir eu leurs enfants massacrés par les Indiens des Pampas (République Argentine), ils sont obligés de fuir leurs ennemis.”] confiere un carácter diferente al retrato matrimonial que contempla el espectador, que es distinto si se conoce la explicación, pues implica la muerte de niños. En efecto, en la pintura en sí prevalece la figura de la mujer sobre la del varón, al situarse a una altura mayor, con su mano en la cintura y con la mirada al frente, retadora, frente a un hombre debilitado, que tiene la mirada baja.

El papel de los niños está también en las dos restantes obras presentadas, la dedicada a Caupolicán, que nuevamente se acompaña de un largo subtítulo donde el apresamiento del líder araucano se presenta como cobardía, hasta el punto de que Fresia le arroja con desprecio los hijos que tuvo con él, motivo que en realidad procede de los versos del poema *La Araucana* de Ercilla, editado en su primera versión en el año 1569 (Christo, 2010b) (dicha pintura actualmente se conserva en el mismo museo que las dos obras objeto de análisis; por lo demás, se trata de un lienzo que revisa otro anterior, con el título *La captura de Caupolicán*, pintado en el año 1854, que se custodia a fecha de hoy en el Museo Histórico Nacional en Santiago de Chile); y, finalmente, la pintura acerca de Elisa Bravo ya cautiva y con hijos mestizos en edad infantil. A pesar de la distancia cronológica existente entre la legendaria leyenda acerca de Fresia, esposa de Caupolicán, y las coetáneas al pintor acerca del matrimonio paraguayo y del rapto de Elisa Bravo, los tres lienzos comparten motivos: la participación o presencia de indígenas, el protagonismo de figuras femeninas y, sobre todo, el relevante papel que poseen los niños. De esta manera, aunque en apariencia las dos primeras obras no guardan relación con el tema del “malón”, donde lo que interesa es el rapto de mujeres, sí comparten un tratamiento acerca del papel de los niños, víctimas, moneda de cambio y objeto de indiferencia en cada una de las tres obras expuestas.

A este último respecto, el pintor ofrece en la segunda pintura dedicada a Elisa Bravo un comportamiento diferente ante los niños, fuertemente protector, caracterizado a la manera de una “madre coraje”, pues se trata de sus primeros hijos, no de los que habría tenido con el cacique mapuche. Por el contrario, tanto el gesto de Fresia como la actitud distanciada de Elisa Bravo en el lienzo de 1859 resultan más bien próximos a un paulatino proceso de conversión de la figura femenina en un trasunto de la mitológica Medea, aunque sea de forma parcial, pues, en el caso de Fresia, el rechazo a los hijos se debe a la cobardía del padre, no al abandono por otra mujer, según sucede en el mito antiguo. La indiferencia de Elisa Bravo es fruto en realidad de los dos tiempos de su relato; de ahí la necesidad que parece tener Monvoisin de completar la imagen de la infortunada con el origen de su desgracia.

Así, frente al caso de Fresia, Elisa Bravo no llega a arrojar a sus hijos, sino que les amamanta al tiempo que los ignora, como una especie de obligación biológica que coincide con la atención sexual que posiblemente haya de prestar al cacique mapuche. De esta última atención se han inferido dos claves hermenéuticas: de un lado, la disponibilidad femenina a los caprichos del espectador varón que se equipara en la sombra con el

mismo cacique (no en vano muestra su pecho blanco desnudo), y de otro, la correspondencia de la forma de vida de Elisa Bravo con la recreación de las mujeres en ambientes exóticos y harenes musulmanes u orientales en general, propia de la pintura coetánea de Monvoisin e incluso objeto de tratamiento por parte de éste en una obra como *Ali Pacha y Vasiliki*, 1832 (Palacio Cousiño, Santiago de Chile), donde la concubina más deseada del gobernante musulmán otomano es una joven griega de fe cristiana (la relación de esta pintura con la de Elisa Bravo cautiva ha sido ya puesta de manifiesto en *De la Maza*, 2013:10). La diferencia fundamental radica en que el pintor traslada a noticia periodística que se da por buena un tema costumbrista o ambiental, pues, en verdad, el caso de Elisa Bravo es estadísticamente irrelevante en el número de mujeres de orígenes europeos y criollas, a pesar de que se han dado situaciones concomitantes (como la antes citada Trinidad Salcedo, también objeto de diversos tratamientos pictóricos).

En otras palabras, es la posibilidad de que suceda, no el hecho de que haya sucedido, lo que anticipa dos respuestas: la supervivencia como concubina y el desprecio a los hijos mestizos. Así, el pintor francés, en vez de plantear la descripción de un suceso, propugna una hipotética situación erótica basada en la atracción que puede sentir un espectador masculino hacia mujeres deseables, avezada por la rivalidad que genera la posesión de éstas por parte de hombres de otras razas, como es el caso del cacique (cuyas otras mujeres permanecen agazapadas, borrosas, sin ser objeto de deseo). Es precisamente la pintura sobre la masacre de Quíos la que mejor define situaciones como las de Elisa Bravo en paralelo a un desastre bélico, por hipotéticas que tales situaciones resulten. De hecho, la equiparación de Elisa con una Elena de Troya convierte al cacique en un Paris que se siente arrebatado por la mujer y da origen a la guerra.

No obstante lo anterior, son las mujeres mapuches las que en la nueva pintura parecen robar el hijo de las europeas como forma de prestigio social en el contexto de una cultura poligámica o acaso con el fin de matarlos para evitar rivales a sus descendientes propios, al tiempo que la mujer europea, aparentemente más sometida a las convenciones sexuales que las indígenas, se mimetiza con estas en la obra de 1858 al mostrar un pecho desnudo. En efecto, las dos escenas sobre Elisa Bravo son a este respecto también complementarias, de tal forma que en la pintura del cautiverio subyace la aceptación pasiva de una convivencia poligámica donde prevalece su figura por mostrarse ella semidesnuda en primer plano. En otras palabras, Monvoisin no asimila a Elisa Bravo con una esclava oriental, sino que la muestra a caballo entre una maternidad militante y una sexualidad también militante. La cabeza cubierta se contradice con el pecho desnudo una vez que ha dejado de amamantar a un niño por el que no manifiesta interés, o que le resulta más ajena que sus primeros hijos. Los dos tiempos que reflejan los dos cuadros acerca de Elisa Bravo pueden ser, en realidad, los tiempos de los hijos, de las distintas formas de relación entre una madre y sus criaturas.

El intertexto mitológico: desde Andrómaca en la tradición grecolatina y en Racine hasta los paralelismos con la Grecia coetánea en Delacroix

Desde una perspectiva cronológica se percibe un primer tiempo que incumbe al abrazo maternal y un segundo tiempo que, sin saberse nada en la segunda pintura del destino de los niños de la primera obra, afecta a la percepción de los hijos como resultado del sometimiento sexual de Elisa Bravo al cacique que la retendría contra su voluntad.

¿Existe algún paralelo o arquetipo donde el resultado de una catástrofe, sea ésta natural o humana, ofrezca ambas situaciones enfrentadas en la peripecia vital de una mujer, la pérdida de unos hijos y el nacimiento forzado de nuevos hijos? Josefina de la Maza (2013:15) lo plantea como paralelismo del amotinamiento que se produjo en la India por parte de tropas cipayas que se rebelan contra la dominación británica a pesar de servir en el mismo ejército, en un cuadro dado a conocer en Londres en el año 1858, uno antes de la exposición parisina donde Monvoisin cuelga su primera pintura sobre Elisa Bravo. Se trata de una obra de Joseph Noel Paton que ofrece un fuerte dramatismo y tiene el explícito título *In Memoriam* (en colección privada), con el fin de que no caiga en el olvido el sacrificio padecido por las mujeres que fueron víctimas en aquel amotinamiento y que se resistieron a ser violadas y, aparentemente, murieron por ello. El hecho de que los cipayos formen parte de un ejército colonial convierte su acción no en un hecho de guerra o de rivalidad territorial, sino en crimen, por más que justifiquen su acción como rebeldía política ante los británicos. La situación no es del todo extrapolable a la peripecia de Elisa Bravo, por más que de fondo se postule el punto de vista masculino del pintor y de la sociedad hacia mujeres de la misma extracción social, raza y religión que se ven sometidas por hombres ajenos a dichas circunstancias y son presentadas como ejemplo de resistencia y dignidad, aunque les cueste la vida.

Sin embargo, la mirada hacia el mundo grecolatino no sólo ha permitido establecer la comparación entre Elisa Bravo y Helena de Troya o entre Fresa y Medea, según hemos apuntado, sino que justificó en buena medida su tratamiento por parte de la pintura académica con anterioridad al movimiento estético orientalista. Tal tratamiento plástico coincidió con otras manifestaciones artísticas como, en el caso de la Literatura, la aportación del teatro de Racine en la cultura francesa -a la que de manera inevitable pertenecía Monvoisin- y con acontecimientos históricos recientes como la independencia de Grecia frente a los turcos. De hecho, se avanza desde un tratamiento predominantemente mitológico hacia otro donde el carácter histórico o el realismo de las situaciones copan el interés de los artistas neoclásicos, precursores de pintores como Gericault o Delacroix, con quien Monvoisin llegó incluso a compartir lecciones; también en el propio Monvoisin, que abordó en uno de sus cuadros la figura del griego Aristomene, cual resistente aislado y asediado durante años por sus enemigos, a los que no se entrega (*Aristomène*, 1823, actualmente en Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago

de Chile). En fin, incluso los temas abordados en los dramas de Racine se ven reflejados de manera directa en las pinturas. Una de las tragedias de Racine es *Andrómaca*, cuya peripecia vital se jalona de momentos funestos, fuertemente dramáticos, algunos de los cuales fueron reflejados en la pintura de artistas como Jean Bardin (*Andromaque et Actyanax au tombeau d'Hector*, 1779, en Musée Magnin en Dijon) o Pierre Narcisse Guerin (*Andromaque et Pyrrhus*, 1810, Musée du Louvre), en obras que más que probablemente conociera Monvoisin, además del texto de la tragedia de Racine así como sus fuentes de inspiración y las representaciones de tales obras.

El cuadro de Bardin (Fig. 4) ofrece algunos paralelismos formales si se enfrenta al de Monvoisin, aunque la orientación de las figuras aparezca invertida en uno y otro: una mujer con atuendos blanquiazulados, con el rostro apoyado en una mano y un pecho desnudo, profundamente ensimismada, sin prestar atención a un niño pequeño ante un fondo fuertemente anguloso (el sarcófago en el caso de la figura de Andrómaca; la cabaña en la pintura de Monvoisin), con un foco de luz que procede de planos posteriores (una lucerna en el cuadro de Bardin; el atardecer en el caso de Elisa Bravo), y, ante todo, el hecho de que ambas protagonistas femeninas aparecen fuertemente potenciadas como focos de atención.

Asimismo, la leyenda de Andrómaca y la supuesta historia de Elisa Bravo poseen elementos concomitantes: el apresamiento, la pérdida de los primeros hijos y el nacimiento de hijos fruto de relaciones con los vencedores.



Fig. 4. Jean Bardin, *Andromaque et Actyanax au tombeau d'Hector* (1779). Musée Magnin, Dijon.

Fig. 5. *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie* (1858). Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Chile.

No obstante, el texto de Racine se sitúa en momentos avanzados de la historia de Andrómaca, una vez ésta apresada tras la caída de Troya y forzada a ser concubina de un jerarca griego, por lo que no coincide *stricto sensu* con el mito antiguo. Aunque con variaciones, el núcleo del relato de Racine se corresponde de manera aproximada con sus fuentes, los textos de Eurípides y Séneca. De acuerdo con tales fuentes, en Troya Andrómaca ha perdido a su hijo Astianacte, arrojado siendo aún niño por las murallas; en el exilio engendrará hijos de uno de sus captores y asesino de su hijo. Ambas secuencias de su vida se plasman en dos percepciones trágicas en el mundo antiguo: la muerte de Astianacte en la obra *Las Troyanas* (tanto de Eurípides como la versión latina de Séneca, donde la muerte de Astianacte se supedita a la de Polixena, si bien se relatan a la par) y el exilio en *Andrómaca* propiamente dicha, del mismo Eurípides y en la versión del ya citado Racine. La diferencia radica en que en el caso de Eurípides la heroína tiene ya un nuevo hijo, de nombre Moloso; sin embargo, en el caso de Racine, Astianacte no habría muerto en Troya, sino que acompañaría a su madre al exilio, donde su vida es amenazada. De esta manera, de mantenerse el paralelismo mitológico, el pintor francés conoce la historia de Andrómaca, puesta muy de moda por la versión de Racine, mientras que, desde una perspectiva menos localista, Bardin opta por la lectura original.

En este contexto Monvoisin presenta su obra como dos miradas complementarias de un mismo hecho y para ello se vale de la función informativa de la pintura, a pesar de que, ciertamente, ni el naufragio en sí que asola a la protagonista ni la retención contra su voluntad como rehén olvidada ocupan el primer plano de los dos cuadros. No se trata ni de las condiciones de raptada ni de secuestrada lo que prevalece, sino de dos reacciones de una mujer ante dos pares de hijos muy distintos entre sí por el color de su piel. La bibliografía ha puesto de manifiesto a este respecto tres claves hermenéuticas (Christo, 2010a; De la Maza, 2013): las pinturas como implicación de Monvoisin en un conflicto latente entre criollos y mapuches en Chile; la percepción de la mujer como objeto de deseo de la mirada masculina en el trasfondo del “malón” o secuestro de mujeres; y, finalmente, un análisis más dinámico que pone en relación las dos obras analizadas con otras, de acuerdo con la cual existe una psicología pesimista acerca de las relaciones maternofiliales que avanzan desde la madre-coraje a la madre nutricia y, finalmente, a la madre filicida según el arquetipo de Medea.

A este respecto, el pecho descubierto, la cabeza cubierta con una toca, la presencia de un vencedor airoso al fondo y el predominio de los colores azul y blanco en las vestimentas femeninas se convierten en un referente iconográfico también en el cuadro de Delacroix *Grecia expirante entre las ruinas de Missolonghi* (*La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux) (Fig. 6). Los colores blanco y azul simbolizan la bandera griega desde el siglo XVIII, y, aunque una masacre como la de Quíos, también pintada por Delacroix, pueda ponerse en paralelo a la toma de Troya a manos de los griegos -en torno a la cual gira la obra de Racine-, se produce una identificación metonímica completa, ya que Troya quedaría integrada en la propia cultura helénica

desde estos orígenes homéricos. Al recuperar esos colores, presentes también en la pintura de Bardin anteriormente comentada, Monvoisin está trasladando la situación de Elisa Bravo a la de una prisionera griega.



Fig. 6. Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826). Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.
Fig. 7. *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie* (1858). Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Chile.

Conclusión: El “díptico-espejo” como secuencia

Monvoisin plantea una especie de díptico que se organiza en torno a un objeto central (Elisa Bravo) situado entre dos espejos con dos perspectivas divergentes. De un lado, la “madre coraje” que, casi exánime, quiere evitar que sus hijos caigan en manos de mujeres extrañas y ajenas. De otro lado, la “mujer sexual”, que cubre su cabeza con una toca negra al tiempo que muestra un pecho níveo ajeno en esos momentos a su función nutricia. Se trata de una crónica periodística en dos tiempos: el rapto de unos niños y su madre tras naufragar el barco en el que viajaban y, ya sin la presencia de los niños de ascendencia europea, la misma madre inserta en un entorno agreste como concubina de un indígena con el que ha tenido otros hijos y en presencia de otras mujeres con cometidos sexuales concomitantes. La denuncia periodística asociada a la secuencia

posee dos implicaciones: que no se rescatara a la mujer en los momentos iniciales tras producirse el naufragio y que no se la rescatara tampoco al cabo del tiempo. Así, la mujer sería objeto de rescate por su condición de heroína que protege a sus hijos en un primer momento y, en un segundo momento, por su condición de mujer que mantiene su dignidad y belleza a pesar de las circunstancias en que ahora viviría lejos de la civilización.

Existen otras lecturas subterráneas, puestas de manifiesto desde aproximaciones feministas, que denotan el papel de la mujer como madre que preserva su sexualidad para una pareja de su misma condición y raza, frente a la mujer que, concubina de un indígena, se convierte en objeto de deseo de cualquier varón. Dichas lecturas también inciden en la asociación de feminidad y maternidad, con tres tiempos si a las dos pinturas dedicadas a Elisa Bravo se añade la de Fresia, mujer de Caupolicán, en una tercera pintura: la madre entregada, la madre indiferente y la madre Medea.

Pero caben más claves de fondo acerca de la percepción que Monvoisin plantea sobre la mujer blanca sino sobre la mujer mapuche en una cultura a la que no es ajena la poligamia, según se ha apuntado en un epígrafe previo. Y es que, frente al papel que se confiere en todo el relato a la figura de Elisa Bravo, son otras mujeres las que se interponen y rodean a la protagonista, de forma que al pecho desnudo de la mujer mapuche el pintor francés contrapone el pecho desnudo de la mujer blanca precisamente como elementos reflejados en los dos espejos del díptico. A este respecto, resulta fuertemente llamativo el hecho de que el seno descubierto que se muestra en el cuadro más dramático y que puede relacionarse de manera más precisa con el tema de los “desastres de la guerra” sea el de una mujer indígena, que anticipa la transformación de la protagonista en cautiva sexual, sobre todo cuando se trata de la pintura elaborada en segundo lugar, con posterioridad a la del pecho desnudo de la mujer de orígenes europeos. El seno de la mujer mapuche se presenta, pues, en paralelo con el pecho de Elisa Bravo.

En fin, la figura mitológica de Andrómaca sintetiza ambas feminidades en una madre: la de la esposa y la de la esclava, cuya identidad se manifiesta en la pérdida del hijo consentido y legítimo, y en la procreación de hijos espurios o no deseados. De esta manera, el pintor traslada a un ámbito supranacional la figura de Elisa Bravo, convertida ella misma en imaginario en paralelo a las propuestas de Delacroix a propósito de la derrota griega frente a los turcos, en dos cuadros que también pueden organizarse como un díptico-espejo: Quíos y Missonlonghi o las mujeres a las que se arrebató todo lo que tienen frente a la mujer que solamente se muestra poseedora de un cuerpo que ella misma ofrece con un sentido trágico.

Bibliografía

Allamand, A. F. (2008). *Raimundo Monvoisin, retratista neoclásico de la élite romántica*. Santiago de Chile: Origo Ediciones.

- Christo, M. de C. V. (2010a). Monvoisin no Salon de 1859: Índios, mestiçagem e pesimismo. En *Encontro de História da Arte. Atas VI*. Campinas-SP: IFCH/UNICAMP. Disponible en: <https://doi.org/10.20396/eha.6.2010.3832> [Consultado el 4-11-2023].
- Christo, M. de C. V. (2010b). Caupolican, Atahualpa, Aimbere e Cuauhtemoc: indios vencidos na pintura histórica Latino-Americana. *Portuguese Studies Review* (18), 2003-232. Disponible en: https://www.maproom44.com/psr/18_1.html [Consultado el 10-11-2023].
- De la Maza, J. (2013). Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX. *Artelegie* (5). Disponible en: <https://doi.org/10.4000/artelogie.5208> [Consultado el 31-10-2023].
- De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Gallardo Porras, V. (2012). Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena. *Tiempo Histórico* (4), 67-86. Disponible en: <https://revistas.academia.cl/index.php/tiempohistorico/article/view/233> [Consultado el 8-11-2023].
- González, Y. (2016). Indias blancas tierra adentro. El cautiverio femenino en la Frontera de la Araucanía, siglos XVIII y XIX. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (43), 185-214. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127146460007> [Consultado el 4-11-2023].
- James, D. (1949). *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Malosetti Costa, L. (1994). Rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. En G. Curiel Méndez et al. (ed). *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (pp. 297-314). México: Universidad Nacional Autónoma.
- Muñoz Sougarret, J. (2010). El naufragio del Bergantín “Joven Daniel”, 1849. El indígena en el imaginario histórico de Chile. *Tiempo Histórico* (1), 133-148. Disponible en: [Consultado el 31-10-2023].
- Pereira Salas, E. (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Ramírez Errázuriz, V. (2017). Ciencia y literatura. Eduard Poeppig y su representación de la Araucanía (siglo XIX). *Cuadernos de Historia Cultural* (6), 41-69. Disponible en: <https://cuadernosdehistoriacultural.files.wordpress.com/2017/12/06-verc3b3nica-ramc3adrez-eduard-poeppig-vf.pdf> [Consultado el 22-11-2023].
- Romera, A. M. (1950). Monvoisin. En *Razón y poesía de la pintura* (pp. 97-122). Santiago de Chile: Ediciones Nuevo Extremo.

Vicuña Mackenna, B. (1884). *Elisa Bravo, o sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte, con las consecuencias políticas i públicas que la última tuvo para Chile*, Santiago de Chile: Imprenta Victoria-H. Izquierdo.

Las estrategias compositivas del pintor granadino Diego Sánchez Sarabia (1704-1779)

The Compositional Strategies of the Grenadian Painter Diego Sánchez Sarabia (1704-1779)

ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO  0000-0001-9391-5469

contreras@ugr.es

Universidad de Granada

Recibido: 25 de julio de 2024 · Aceptado: 19 de septiembre de 2024

Resumen

El propósito de este artículo es explorar las fuentes visuales de las que se sirvió el pintor granadino Diego Sánchez Sarabia en su quehacer artístico. Esta tarea nos llevará a descubrir a un artífice completamente dependiente de lo ajeno; proclive a copiar pinturas y grabados flamencos e italianos a los que añadió ciertas notas andaluzas con referencias a Murillo y sobre todo a Alonso Cano; el paradigma de la escuela granadina.

Palabras clave: Pintura barroca; escuela granadina; fuentes grabadas; Luca Giordano; Cornelis Cort; Federico Zuccaro; Alonso Cano.

Abstract

The objective of this article is to explore the visual sources in which the Granada painter Diego Sánchez Sarabia in his artistic work. This task lead us to discover an artist totally dependent on the time; tends to copy Flemish and Italian paintings and engravings to which he added certain Notes Andalusian with references to Murillo and especially Alonso Cano; the paradigm of the Granada school.

Keywords: Baroque painting; Granada School; engraving sources; Luca Giordano; Cornelis Cort; Federico Zuccaro; Alonso Cano.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Contreras-Guerrero, A. (2024). Las estrategias compositivas del pintor granadino Diego Sánchez Sarabia (1704-1779). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*; 55: 245-264.

La figura de Diego Sánchez Sarabia (Granada 1704-Fondón 1779) se ha explorado fundamentalmente por dos razones: su intervención en el proyecto de las *Antigüedades Árabes de España*¹, y, a nivel local, a propósito de ciertos conjuntos patrimoniales como el Convento de San Juan de Dios de Granada o la Iglesia parroquial de Fondón (Almería). Sin embargo, el estudio monográfico de su obra está aún por hacer. Partiendo de esta consideración, lo que pretendemos ahora es contribuir a su conocimiento analizando las estrategias compositivas que desarrolló en su quehacer artístico.

Breve bosquejo biográfico

Sánchez Sarabia es el artista más postrero de la escuela barroca granadina. Sus obras, producidas en un momento de claro viraje hacia la estética neoclásica, representan el último bastión de aquel estilo exuberante y recargado. Hijo de Diego Sánchez y Salvadora Sarabia, era bautizado en la Iglesia de San José el 30 de julio de 1704 con el nombre de Diego Felipe Sánchez Sarabia (Sánchez Real, 2007: 891-892). En esta parroquial albaicinerá, en la calle homónima de San José, vivió durante su infancia según demuestran varios padrones de principios del siglo XVIII. No existen datos documentales que certifiquen donde tuvo lugar su formación, mas ésta debió desarrollarse con gran probabilidad en el taller familiar ya que su padre fue dorador y pintor².

Los primeros indicios de su actividad nos lo sitúan entre el elenco de artistas que participaron en la decoración del Monasterio del Paular entre 1725 y 1727³. Este viaje debió suponerle un primer contacto con la corte pues debemos tener en cuenta que tanto a la ida como a la vuelta debió hacer una escala obligada en Madrid. A su regreso a Granada contrajo matrimonio con Ana Antonia Romero, natural de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), el día 25 de febrero de 1729⁴. En los años siguientes debió desplazarse de nuevo a Madrid, donde se encontraba cuando fue llamado por el general de la Orden Hospitalaria para decorar el templo de San Juan de Dios (Giménez Serrano, 1846: 44). Aunque no sabemos en qué año concreto se produjo este tornaviaje, sin duda fue antes de 1746 cuando lo tenemos documentado en los libros de cuentas del citado templo. A principios de la década de 1750 el Catastro de Ensenada lo sitúa viviendo en su barrio de siempre, el de San José, con su mujer y tres hijos: José, Tomasa y Rosalía. Es en esta etapa de su vida cuando produce el importante conjunto escultórico de San Juan de Dios, compuesto por las imágenes del retablo mayor, las de *San Miguel* y *San José* en las capillas laterales y las de los doctores de la iglesia que hoy están en la sacristía (López-Guadalupe Muñoz, 2016: 229-241).

1 Algunos textos al respecto son (Rodríguez Ruiz 1990: 225-258; Navascués Palacio, 2016: 63-79).

2 Entre sus obras consta que ejecutó la policromía del *Santiago Matamoros* de la Catedral de Granada, así como el dorado y las pinturas del retablo mayor de Íllora y un Apostolado para el mismo templo.

3 Nos referimos a José Ramiro de Valdivia Ponce de León, José Ruiz de Palacio, Duque Cornejo (sobrino de Duque Cornejo) y Francisco Jerónimo de Frías (Gómez Román, 2011: 83-93; Gómez Román, 2015: 71).

4 La susodicha era hija de don Antonio Romero y de doña Manuela Huéscar y el enlace tuvo lugar en la granadina iglesia de San José siendo testigos don Francisco de Vargas Machuca, don Julián Fernández de Ureña y don José Díez, vecinos de Granada (Sánchez Real, 2007:897).

Las décadas de los cincuenta y sesenta son de frenética actividad para Sarabia. Entre 1754 y 1763 su afición por las antigüedades le lleva a ejercer como perito de arquitectura y dibujo en las fraudulentas excavaciones arqueológicas de la Alcazaba del Albaicín, dirigidas por Juan Flores Oddouz⁵. En el proceso judicial que siguió a las excavaciones, Sarabia aparece nombrado como “profesor de matemáticas y de las tres artes” (Sotomayor Muro, 1998: 211), lo que implica que también poseía conocimientos de arquitectura. Es cierto que nuestro autor no pueda ser calificado como un arquitecto profesional (Rodríguez Ruiz, 1990: 236), sin embargo, debemos reconocerle una cierta sensibilidad arqueológica en clave moderna ya que llegó a testificar que “asistía frecuentemente a todas horas, tarde, mañana y noche a dichos sitios, a fin de observar los cortes del escombro, para conocer si había o no introducción”. Incluso escribió un memorial al presidente de la Chancillería quejándose de los métodos de excavación de Flores: “siendo absolutamente falto de conocimiento arquitectónico, es preciso que hayan ocurrido tantos defectos en estas prácticas cuantos se lloran por los inteligentes que las han observado” (Rodríguez Ruiz, 1990: 236). No estaba exento, sin embargo, de cierta nota de candidez espiritual, lo que se evidencia en los efectos personales que fueron encontrados en su casa del barrio de San José durante un registro: varias envolturas de papel con los supuestos huesos de San Patricio obispo de Málaga y arena encontrada dentro de un cáliz (Gómez Román, 1997: 233).

Entre 1760 y 1763 Sarabia tiene los primeros contactos con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, haciendo para la institución algunos dibujos. Relación que culminaría con su nombramiento como Académico de Mérito en 1762 gracias al envío de la pintura titulada *San Fernando recibe la embajada del rey de Fez*. El encargo consistió en reproducir las pinturas de la Sala de los Reyes, así como sesenta y cuatro dibujos arquitectónicos, inscripciones epigráficas y motivos ornamentales sacados de los palacios nazaríes y de Carlos V, algunos de los cuales se usaron en la edición de 1804 de las *Antigüedades Árabes de España* (Rodríguez Ruiz, 1990: 225-257). También en 1761 trabaja para la Abadía del Sacromonte (Palomino Ruiz y Peinado Guzmán, 2016) retocando algunas pinturas a la vez que realiza otras obras de nuevo cuño.

En 1769 con motivo de la beatificación del Padre Francisco Caracciolo, los Clérigos Regulares Menores le encargaron a Sarabia una imagen del santo fundador (Díaz Gómez, 2018: 533 y 685-688). A finales de ese mismo año, la Real Chancillería de Granada le encarga la inspección de las trazas dadas por el tallista Torcuato Vergara para el tabernáculo, retablos laterales y púlpito de la Iglesia de Berja (Almería) (Gil Albarracín, 1993: 74). Esta noticia, y la siguiente, vuelven a poner de relieve la dimensión arquitectónica de Sarabia. Durante la segunda mitad del siglo XVIII los vecinos de Alhabia de Taha (Almería) solicitaron la ampliación de su iglesia, sucediéndose varios informes al respecto entre 1770 y 1773. En uno de estos informes, cuando aún no se había decidido si ampliar la vieja fábrica parroquial o demolerla por completo, se proponen dos nue-

5 Sobre este asunto véase (Sotomayor Muro, 1988: 210-213). En la Abadía del Sacromonte se conservan tres manuscritos de Sánchez Sarabia sobre los hallazgos del Albaicín (Calero Palacios, 1999: 251-252).

vos comisionados para que supervisen la fábrica: Antonio Ambrosio de Arias, a la sazón maestro de obras de la Plaza de Toros de Granada, y Diego Sánchez Sarabia, del cual se especifica “que parece ser inteligente en arquitectura” (Guillén Marcos, 1990: 211).

Otra fuente de información sobre la actividad del artista por estos años está en el archivo parroquial de Íllora, población del occidente granadino donde dejó varias piezas de pintura y escultura. En septiembre de 1770 ejecuta un *San José con el Niño* de bulto valorado en 1500 reales, en abril de 1771 recibe 660 reales de manos del mayordomo de fábrica, don Cristóbal Ramos, por la “composición” (reparo) de la *Virgen de los Remedios*, y, al mes siguiente, talla el *Crucificado* de Tocón. Un lustro después se concluyen las obras de la nueva sacristía de la Encarnación de Íllora, volviendo a ser llamado para su decoración. Entre junio y julio de 1776 se le abonan los honorarios acordados por el *Cristo Crucificado* que presidió la sala, así como el dinero procedido de los cinco cuadros que componían el programa pictórico, desaparecidos durante la Guerra Civil. Para la temporalidad en la que nos estamos moviendo, resulta llamativa la estética profundamente barroca con la que están concebidas dichas pinturas, enmarcadas además con molduras de estilo rococó (Navarro, 1997: 88-89).

Es precisamente en este momento (1776) cuando se produce en Granada la fundación de la Escuela de Nobles Artes, después renombrada como Escuela de Dibujo, en estricta dependencia de la Sociedad Económica de Amigos del País. El prestigio de Sarabia le vale el nombramiento como director de la institución, junto al también pintor Luis Sanz Jiménez. En sus testimonios sobre la fundación de la escuela, Sarabia enfatiza que una de las primeras acciones estuvo encaminada a encontrar una “casa adecuada para el estudio del Natural” (Gómez Román: 97), técnica de aprendizaje que estaba muy en consonancia con las ideas ilustradas del Neoclasicismo. Sin embargo, esta actitud encuentra un claro contraste con su obra artística, pues, como tendremos ocasión de comprobar enseguida, Sarabia fue muy dado a la copia, buscando soluciones compositivas en obras ajenas.

Finalmente, falleció el siete de marzo de 1779 a la edad de setenta y cuatro años. Su óbito tuvo lugar en la localidad alpujarreña de Fondón (Almería) donde había acudido para pintar el camarín del *Cristo de la Luz* en la Iglesia de San Andrés. En su partida de entierro consta que otorgó testamento ante el escribano Laureano Godoy, dejando por albaceas a don Juan Antonio Ramírez, vecino del lugar, doña Ana Romero, su mujer, y don Antonio Mexías, vecino de Granada, que bien pudo ser un ayudante llevado por el maestro hasta la localidad (Sánchez Real, 2007: 897-898).

Cabe destacar que más allá de su labor creativa y de su faceta como docente, también se desempeñó como escritor, dando varios manuscritos a la prensa. Al calor de los hallazgos del Albaicín, ya comentados, compuso un par de obras, *Descripción Apologética Histórico-Topográfica de los documentos descubiertos en la Alcazaba de Granada* y *Reflexiones Grafídico-Arquitectónicas sobre el modo de dirigir los trabajos de las excavaciones de la Alcazaba*, esta última acompañada de dibujos ilustrativos sobre los hallazgos (Sotomayor Muro, 1988: 211-213). Más tarde, publicaría *Natural sentimiento: Apología justa. Precisada en causa*

común de una nación (1771) (Galán Cortés, 2016), y, finalmente, una obra que mezcla la crónica devocional con el análisis técnico-formal del grupo escultórico de la *Virgen de las Angustias*, patrona de Granada (Sánchez Sarabia, 1777).

El ciclo pictórico de San Juan de Dios

No sabemos como fueron las obras de juventud de Sarabia ya que las primeras que conocemos son las del convento de San Juan de Dios, cuando ya era un hombre maduro. El ciclo de los hospitalarios supone además el grueso de su catálogo, lo que implica que gran parte de nuestro estudio esté centrado en dicho conjunto conventual. Se trata de obras que por una parte pretenden remozar el núcleo primitivo del antiguo convento-hospital, adecuándolo al gusto barroco, mientras que por otra decoran el nuevo espacio de la iglesia construido *ex novo*. En el primer claustro, estas reformas incluyeron un ciclo de cuadros que narraban la vida de San Juan de Dios, cuyo número exacto no se conoce con seguridad, aunque perviven veintisiete. Para confeccionarlos Sarabia se inspiró en los grabados que ilustraban la biografía del santo escrita por Antonio Govea en 1659. Las planchas de esta edición fueron abiertas por Pedro de Villafranca, Juan de Noort y Herman Panneels sobre composiciones de Francisco Fernández y Diego Rodríguez. No obstante, en este aprovechamiento de la serie grabada se advierten diferentes tipos de copia: catorce de ellos son fieles trasuntos, seis presentan algunas variaciones y siete son bastante más libres (Larios Larios, 1979: 54-60, 69-102 y 186-255). Son obras de muy baja calidad, seguramente condicionadas por la celeridad que impuso el Padre Ortega en el desarrollo de su magna empresa constructiva.

Las pinturas murales entre 1734 y 1746

Sabemos que la iglesia hospitalaria de Granada comenzó a construirse el 10 de diciembre de 1734 y se acabó completamente en 1759. En este lapso temporal tan corto de veintiséis años se levantó el edificio y se alhajó por completo, confiriendo una gran unidad estilística al conjunto. Para datar las pinturas de Sarabia contamos con dos documentos esenciales: la *Certificación* del hermano fray Bartolomé de la Peña, confeccionada en el ecuador del proceso constructivo (1746), y la crónica de la dedicación del templo escrita por fray Alonso Parra y Cote en 1759. El primer documento recoge las cuentas de fábrica, dando buena cuenta de los gastos habidos durante la construcción, mientras que el segundo incluye una descripción bastante detallada de todo el edificio ya acabado, aclarando autorías y procedencias de obras. Pues bien, en 1746 se afirma que la iglesia tenía “cogidas las aguas días hà”, es decir, que estaba techada y tejada, especificando además que ya había sido pintada por Sarabia “à el oleo, y estofado de oro en los sitios que le corresponde” (de la Peña, 1746: 36-37). Teniendo en cuenta que el trabajo arquitectónico debió demorarse algunos años, creemos que las pinturas no pudieron empezarse antes de 1740. La planta de la iglesia es de cruz latina y cubre sus

naves mediante bóvedas de medio cañón, añadiendo una cúpula sobre tambor en el crucero. Para seguir un orden en nuestro análisis comenzaremos en los pies del templo y avanzaremos hacia la cabecera.

La testera del coro está ocupada por un gran tondo donde se representa un pasaje de la vida del santo, *San Juan de Dios cae desmayado y el cielo lo favorece*. En esta composición Sarabia usa la estampa del mismo tema de Pedro Villafranca a la que añade en el lateral izquierdo una cruz en potente escorzo entresacada de otra estampa de la misma serie biográfica, la que representa al hermano Pedro Pecedor adorando la cruz. Pese a lo evidente que debió resultar esta copia, Bartolomé de la Peña (1746:37) afirmó que se trataba de una lámina “muy hermosa à la vista de los inteligentes”. En el tramo inmediato, encontramos una representación alegórica cuyo tema es el *Triunfo de la Inmaculada*. Parra y Cote (1759: 218) la describe así:

pareció conveniente expressar con el pincel en esta boveda el triumpho de la pureza Virginal, en el qual Maria Santissima con su superior belleza, acompañada de hermosa turba de Virgines, và precedida en la Popa de un Carro Triumphal como Reyna, y Señora de todas (...) conduciendolas à las deliciosas nupcias del Cordero inmaculado, que se apacienta entre azucenas, el qual se mira expressado à la Proa del Carro, como sobre un lucido trono (...)

Para esta compleja composición Sarabia tomó como modelo uno de los frescos que Luca Giordano hizo en El Escorial (Hermoso Cuesta, 2008: 253), el cual había concluido el 22 de agosto de 1693 (Portela Sandoval, 2001: 369-371). Las pinturas alcanzaron una gran fama desde el momento mismo de su ejecución, y, aunque habían sido descritas con prolijidad por varios autores como Palomino (1724: 467-468), nunca fueron difundidas a través de grabados. La hipótesis más plausible para esta trasposición es que llegaron a Granada algunos dibujos del techo escorialense ya que hacia 1723-1735 el pintor Juan de Medina ya había utilizado el mismo motivo en el coro alto del vecino Monasterio de San Jerónimo (García Luque, 2019: 450-451). No obstante, en el caso concreto de Sarabia en San Juan de Dios no habría que descartar que las conociera in situ durante su estancia en la Corte, pues, como hemos comentado, allí se encontraba cuando fue llamado a Granada para decorar la Basílica (Giménez Serrano, 1846: 44).

También son de inspiración italiana las pechinas de la cúpula, que copian puntualmente las que pintó Domenichino en la basílica romana de Sant’Andrea della Valle (1623-1628), con la única salvedad de que aquí se han simplificado el número de *putti* que rodean los personajes principales y varían los colores de sus vestimentas (Larios Larios, 2004: 99). Sarabia debió conocer las composiciones romanas por las estampas que sobre ellas grabaron Nicolás Dorigny y Jacob Frey, también utilizadas en las pechinas de San Gregorio Bético (García Luque, 2019: 458; Gómez Román, 2019: 501-502).

Pero continuemos nuestro recorrido hasta la cabecera del templo, donde encontramos una gran pintura con el tema de la *Coronación de la Virgen* cubriendo el espacio del

presbiterio. El centro de la escena es un compacto grupo de ángeles y nubes sobre los que se asienta María, componiendo una marcada línea diagonal. De nuevo acude aquí Sarabia al prestigio de lo italiano pues la composición en general, y la virgen en particular, están tomadas de una estampa de Robert van Audenaerde sobre original de Carlo Maratta, su maestro. Otros elementos de esta bóveda también proceden del mundo del grabado y por ejemplo la Trinidad situada en el rompimiento de gloria tiene una clara vinculación con los papeles flamencos.

Para concluir con el análisis de los techos juandedianos de este periodo queremos llamar la atención sobre las escenas situadas encima de las ventanas del crucero. Concebidas a modo de cuadros con sus marcos moldurados, representan sendas escenas de la vida de San Juan de Dios, concretamente el *Nacimiento* y la *Caída de la yegua*. En el lado de la Evangelio, descubrimos otra de las estrategias compositivas de Sarabia consistente en tomar la idea general de un grabado y combinarlo con partes extraídas a su vez de otros grabados, o, como diría Pacheco (1649: 159), “componer de varias cosas de diferentes artifices, un buen todo”. Para la idea de conjunto Sarabia acudió, como no podía ser de otro modo, a la imagen correspondiente de la biografía de Govea, realizada por Pedro Villafranca Malagón. De ahí toma el fondo del tercer plano donde vemos dos ángeles que tocan las campanas en una iglesia cercana. El exiguo paisaje urbano de esta zona evidencia las carencias dibujísticas de Sarabia en materia de perspectiva. Por otro lado, los planos primero y segundo están tomados de nuevo de una estampa de Robert van Audenaerde, pero esta vez sobre composición de Annibale Carracci (García Luque, 2019: 458). En su adaptación de un formato vertical a otro horizontal, Sarabia selecciona las figuras recostadas, agachadas o sentadas, prescindiendo de las que están erguidas (Fig. 1).

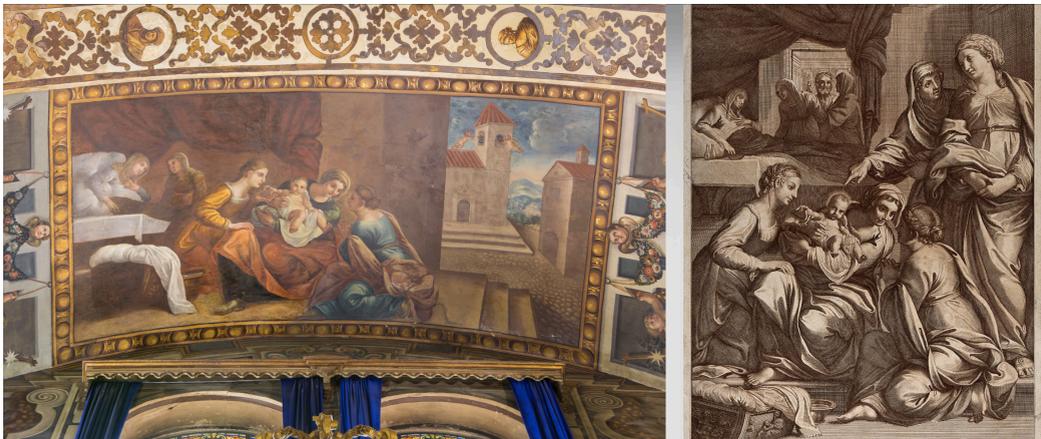


Fig. 1. Diego Sánchez Sarabia. *Nacimiento de San Juan de Dios* (entre 1740-1746). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Robert van Audenaerde sobre composición de Annibale Carracci. *Nacimiento de la Virgen* (1728). Wellcome Collection, Londres. (Wellcome Collection).

Las pinturas murales entre 1746 y 1759

Aquellas pinturas que no se recogen en la *Certificación* de fray Bartolomé de la Peña en 1746 fueron realizadas por Sarabia entre el citado año y 1759. Una vez solucionados los techos de la iglesia, que urgían por su reducida accesibilidad, Sarabia afrontó la decoración de las paredes del presbiterio y las cubiertas del camarín y de la sacristía, estancias de menor altura donde el andamiaje era más sencillo. Respecto al presbiterio consta que en 1746 ya estaban prevenidos para ser colocados allí los dos cuadros importados desde Italia que hoy se atribuyen a Lazzaro Baldi⁶, debiendo ser ejecutada la pintura mural en fecha cercana. En la zona alta, flanqueando las tribunas, se encuentran cuatro profetas del Antiguo Testamento que anticiparon la grandeza de la Virgen María, todos inspirados en una famosa pintura de la *Anunciación con profetas* hecha por Federico Zuccaro para la Iglesia de la Annunziata de Roma. El medio de divulgación de esta composición fue un grabado de Cornelis Cort (Sánchez Real, 2007: 899-900), convertido en un recurso inagotable para artistas como Pacheco, Zurbarán o José de Arce (Navarrete Prieto, 1998: 111-138). Las representaciones de Moisés y David son trasplantadas con bastante fidelidad, sin embargo, el profeta Ageo de Zuccaro muta su identidad en Granada para convertirse en Isaías, pudiendo leerse en su cartela la Profecía de Emanuel⁷. Finalmente, de los cuatro personajes que Zuccaro coloca sentados en el primer plano, Sarabia ha decidido prescindir de Salomón para privilegiar al profeta Jeremías⁸, que en este caso no es tomado de la misma estampa, sino de otra abierta por Hendrick Goltzius sobre el fresco pintado por Rafael en la iglesia de Sant'Agostino de Roma (García Luque, 2019: 459-463). Sin duda, estos cambios comentados debieron obedecer a las indicaciones del ideólogo que hay detrás de todo el mensaje simbólico del templo, el Padre Alonso de Jesús y Ortega.

En los mismos paramentos, sobre los cortineros de las puertas laterales, encontramos dos cartelas asimétricas pintadas por Sarabia en una grisalla de tonos dorados. La del lado de la Epístola representa a Jesús y San Juan Bautista en edad infantil, siendo una copia fidelísima de un grabado de Cristoffel Jegher sobre original de Rubens⁹ (Fig. 2). La del Evangelio es una *Anunciación* y vuelve a remitirnos a esquemas italianos ya que el ángel mensajero está entresacado de un papel de Jacopo Carraglio sobre composición de Tiziano¹⁰.

Continuamos nuestro recorrido ingresando por estas puertas y subiendo al Camarín donde reposan los restos del santo patrón. Allí nos detenemos ante la cúpula comple-

6 (De la Peña, 1746: 38). Sobre la atribución de estas pinturas véase (García Cueto y Japón Franco, 2017: 142-143).

7 “Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nome Eius Emanuel”, es decir, “La virgen concebirá y dará a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emanuel”. Isaías 7, 14.

8 En sus manos sostiene un papel donde puede leerse “Creavit Dominus novum super terram: Foemina circumdabit virum”, es decir, “El Señor ha hecho una cosa nueva sobre la tierra: una mujer rodeará al varón”, Jeremías 31, 22.

9 Este mismo grabado fue usado por otros artistas españoles del Barroco, entre ellos Murillo (Cfr. Pérez Sánchez, 1992: 139).

10 La figura de la Virgen, sin embargo, está tomada de otra fuente. Esto se debe probablemente a la forma del medallón que es decreciente por el lado derecho lo que aconseja una figura orientada hacia el centro de la escena.

tamente pintada por Sarabia. El tambor y la linterna presentan trampantojos arquitectónicos y la media naranja una composición alegórica que “representa cuando fue recibido el Alma de nuestro Santo Padre” en el cielo (de la Peña, 1746: 41). El foco de la escena lo constituye la figura del santo, vestido con el hábito negro propio de la orden. En dicha figura encontramos el primer préstamo de consideración tomado de la pintura de Alonso Cano, concretamente de los dos dibujos preparatorios para la gran *Asunción* de la catedral granadina que hoy se conservan en el British Museum¹¹. Del primero usó la figura central y el ángel de la derecha, y del otro el ángel de la izquierda. Aunque Sarabia llevó a cabo una verdadera operación de transformismo, las manos al vuelo y la cara en potente escorzo del santo no dejan lugar a dudas sobre la fuente gráfica del pintor¹². En los momentos finales del Barroco granadino, cuando ya había mediado el siglo XVIII, aún se mantenía viva la fascinación por el arte del racionero (Fig. 3). Ahora bien, para rellenar el resto del espacio Sarabia recurrió de nuevo a la ya citada estampa de Cornelis Cort, esparciendo por la cúpula un coro de ángeles músicos y adoradores según sus necesidades compositivas.



Fig. 2. Diego Sánchez Sarabia. *Jesús y San Juan Bautista niños* (entre 1746-1759). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Cristoffel Jegher sobre composición de Rubens. *Jesús y San Juan Bautista niños* (entre 1632-1636). Colección particular.

- 11 Sánchez Real identificó como procedente de este mismo dibujo el ángel adolescente de túnica azul que porta rosas y lirios, sin embargo, nada dijo de la figura principal (Sánchez Real, 2007: 901).
- 12 Por tanto, descartamos la hipótesis de que en realidad Sarabia está copiando aquí el fresco de Palomino para la Cartuja (Cfr. Sánchez Real, 2007: 899-900; García Luque, 2019: 459-463).



Fig. 3. Diego Sánchez Sarabia. *Glorificación de San Juan de Dios* (entre 1746-1759). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Alonso Cano. *Asunción* (1661-1662). British Museum, Londres. (British Museum).

Por último, en lo que se refiere a la pintura mural conservada¹³, debemos hablar del techo de la sacristía, ámbito que siguiendo la lógica constructiva del edificio debió ser el último en alhajarse¹⁴. Para cubrir sus tres bóvedas de arista Sarabia concibió un rompimiento de gloria a base de masas nubosas salpicadas de ángeles mancebos y querubines. Entre esta corte angelical destaca un ángel que sostiene entre sus manos una filacteria donde se lee “Deus Charitas est, et Charitas operit multitudinem peccatorum” (Dios es caridad, y la caridad ocultará la multitud de los pecados). Su artificiosa postura nos remite de inmediato a la *Anunciación* de Luca Giordano (1672) del Metropolitan Museum de Nueva York. Nuestro pintor debió conocer dicha obra a través de un grabado que hoy no conservamos, pero de cuya circulación en el medio granadino hay pruebas evidentes¹⁵. En un claro ejercicio de aprovechamiento de los recursos, Sarabia toma el *putti* que en el cuadro de Giordano sostiene un cortinaje y lo acomoda para que en el techo juanino derrame flores sobre la cabeza del espectador.

La pintura de caballete

En lo relativo a la pintura sobre lienzo de la Basílica, Sarabia amplía su repertorio de fuentes más allá de lo que ya hemos señalado hasta aquí, es decir, lo italiano, lo flamenco y lo local. En el manifestador encontramos por su significado eucarístico, una imagen del *Buen Pastor* cuyo modelo formal es una pintura de Murillo hoy conservada en Frankfurt. El único grabado que hemos localizado de esta pintura, firmado por el alemán R. Leiter, es posterior a Sarabia, lo que no quita que existieran versiones ante-

13 Sarabia también pintó un espacio perdido, el Panteón de los frailes (De la Peña, 1746: 40).

14 En 1746 Bartolomé de la Peña (40) afirmaba que la estancia estaba “acabada de material” aunque “todavía sin adorno”.

15 Risueño también lo usó en su *Arcángel San Gabriel* (entre 1713-1732), obra de colección particular (García Luque, 2021: 349).

riores o que, incluso, conociera la pintura original. Esta teoría se refuerza por el hecho de que Sarabia aplicara exactamente el mismo colorido que Murillo, y, además, porque se conservan otras réplicas de la misma composición en otros templos granadinos¹⁶. La referencia más antigua sobre el cuadro lo sitúa en 1851, después de la invasión napoleónica y de la desamortización, en la colección del duque de Leuchtenburg (Valdivieso, 2010: 518), lo que deja abierta la posibilidad apuntada (Fig. 4).



Fig. 4. Diego Sánchez Sarabia. *Buen Pastor* (entre 1734-1759). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Murillo. *Buen Pastor* (entre 1675-1682). Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. (Städel Museum).

En el espacio del crucero se sitúan cuatro grandes lienzos, dos de ellos traídos desde Roma según las fuentes contemporáneas y “dos hechos de mano de sugeto, que los quiso imitar” (de la Peña, 1746: 39). Aunque en esta ocasión el cronista calla el nombre del artista local que quiso empatarlas, no hay duda de que éste fue, de nuevo, Sarabia. El del altar de San Juan de Dios representa a *San Carlos Borromeo entre los apesados de Milán*, uno de los episodios más conocidos de la vida de este santo que casa perfectamente con el ejercicio de la caridad defendido por los hospitalarios. Para solucionar esta pintura Sarabia puso sus ojos en una composición de Pierre Mignard, concretamente en aquella que presentó en 1647 al concurso organizado en Roma para dotar un nuevo altar en la Iglesia de San Carlos de Catinari (Jones, 2016: 156-158). Con esta peculiar influencia de lo francés en el medio granadino acabamos nuestro sintético recorrido por la Basílica (Fig. 5).

Cabe apuntar que en los años posteriores, Sarabia siguió mostrando su apego a la copia en obras ejecutadas para otros comitentes. En la *Aparición de la Virgen a Santiago*, encargada en 1761 por el canónigo del Sacromonte Gregorio de Espínola, el pintor usó “una estampa de François de Poilly que reproduce el perdido cuadro de la Epifanía de

¹⁶ En la misma Basílica de San Juan de Dios se puede encontrar otra versión de la pintura en un formato ovalado que está colocado sobre una pilastra del presbiterio. Otros ejemplos adicionales, también vinculados con el simbolismo eucarístico, se pueden encontrar en la Iglesia de Santa Ana, en la Iglesia de la Magdalena y en la Cartuja donde existen sendos sagrarios con este motivo en sus puertas.

Maratta, para copiar con entera literalidad la figura del rey Melchor y transformarlo en uno de los discípulos del apóstol” (García Luque, 2019: 464). De igual forma, para la Iglesia de San Ildefonso, en 1765, decoró la carroza portaviático incluyendo un ángel tomado del San Gabriel que Maratta pintara en su Anunciación (la atribución a Sarabia es de López Guadalupe Muñoz y Sánchez López, 2011; la identificación de la fuente de García Luque, 2019: 464).



Fig. 5. Diego Sánchez Sarabia. *San Carlos Borromeo entre los apestados de Milán* (entre 1734-1746). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Claude Audran sobre composición de Pierre Mignard. *San Carlos Borromeo entre los apestados de Milán* (hacia 1647). Wellcome Collection, Londres. (Wellcome Collection).

Por último, en lo que respecta a la pintura de caballete, y volviendo a San Juan de Dios, acabamos de documentar la autoría de Sarabia sobre dos de sus cuadros, concretamente los que se encuentran ubicados en dos pequeños retablos ubicados en el cruceiro: la *Virgen de la Misericordia* y el *Niño de la cadena*. En el reverso de este último figura una orgullosa leyenda que dice así: “In Regia Academia S.^{ti} Fernandi Academicus Meriti Didacus Sanchez Saravia Faciebat Granatae Anno 1770”. Hay que apuntar que estos dos

retablos no fueron hechos para estar en este lugar y que provienen de las enfermerías del hospital antiguo, desde donde se trasladaron tras la desamortización¹⁷. El primero de los dos óleos remite al modelo de la *Madonna della Misericordia* realizado por Sebastiano Conca para la basílica de San Marino, en la república homónima, mientras que el segundo debe estar basado -a no ser que se encuentren otras versiones del mismo tema- en el grabado Antonio Baratti sobre composición de Paolo Monaldi (Fig. 6). Esta particular devoción, no estudiada hasta ahora con detenimiento, tuvo una cierta repercusión en la espiritualidad de finales del siglo XVIII tanto en Italia como en el ámbito de la monarquía hispánica¹⁸. Muestra al Niño Jesús sentado, rodeado de flores, con el corazón flamígero en el pecho y sosteniendo una cadena de oro con sus manos, aspecto este último que es el más característico de su iconografía. La inscripción del grabado nos da la clave de su interpretación: “Deus cordis mei, et pars mea Deus in aeternum”, pasaje extraído del Libro de los Salmos y que se puede traducir como “Dios de mi corazón, eres mi heredad para siempre”.



Fig. 6. Diego Sánchez Sarabia. *Buen Pastor Niño* (1770). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Antonio Baratti sobre composición de Paolo Monaldi. *Buen Pastor Niño* (década de 1760). Wellcome Collection, Londres. (Wellcome Collection).

- 17 En algunos pasajes de la crónica de Parra y Cote (1759: 96-97) se habla de algunos de estos retablos levantados en las salas de enfermos por los años de 1739 y 1746. No obstante, los que ahora nos interesan debieron ser posteriores, ya que el cuadro del Niño de la Cadena data de 1770.
- 18 En Italia podemos señalar versiones como la de la Iglesia matriz de Tutino (Contini, 2020) o la de la Pinacoteca Provincial de Bari (Gealo, 1998: 56). En España resalta la versión escultórica del Oratorio de San Felipe Neri de Cádiz. En América, la pintura de José del Pozo en la Basílica del Santo Rosario de Lima -aunque le falta la cadena-, o la versión alegórica con la Trinidad y la Sagrada Familia firmada por Cortés que perteneció a la colección Filanbanco de Quito (Stratton-Pruitt, 2012: 291-293).

Los crucifijos de Tocón e Íllora

Aunque nos estamos centrando sobre todo en el catálogo pictórico de Sarabia, debemos advertir que las estrategias compositivas empleadas por Sarabia en el campo de la escultura fueron totalmente paralelas. Veamos dos de los ejemplos menos conocidos en este sentido: los crucifijos de Tocón e Íllora.

El primero de ellos fue pagado a nuestro autor el 31 de mayo de 1771, apenas diecinueve días después de que la Iglesia de Tocón se erigiera en curato independiente del de Íllora (Navarro Navarrete, 1997: 84). Este *Cristo Crucificado* sigue puntualmente la hechura del emblemático *Cristo de la Misericordia*, vulgo del Silencio, que fue tallado por José de Mora en 1688 (Díaz Gómez, 2018: 59-76). Sin embargo, cuando un lustro más tarde Sarabia afronta la decoración de la sacristía de Íllora (Navarro Navarrete, 1997: 87-89 y 182-190), acude a un modelo mucho más clasicista, impregnado de una fuerte carga simbólica. Nos referimos al famoso crucifijo de Miguel Ángel que fue llevado desde Roma hasta Sevilla por el platero Juan Bautista Franconio en 1597. Como afirma Ceferino Navarro el artista tuvo que conocer por fuerza esta obra ya que la sigue muy de cerca¹⁹ (Fig. 7). De nuevo vemos a Sarabia debatirse entre lo italiano y lo local.



Fig. 7. Diego Sánchez Sarabia. *Crucificado* (1776). Iglesia de la Encarnación, Íllora. // Juan Bautista Franconio sobre modelo de Miguel Ángel. *Crucificado* (finales del s. XVI). Colección particular. (Alcalá Subastas).

19 Este conocimiento debió producirse a través de una de las numerosas copias vaciadas por Franconio a partir del modelo miguelangelesco. Actualmente conocemos al menos quince de ellas en colecciones españolas, entre las que destacamos las de la Catedral de Granada y la Fundación Rodríguez-Acosta de la misma ciudad, por su cercanía geográfica.

De vuelta a la pintura mural: la Ermita de Churriana y el camarín de Fondón

El ciclo de pinturas murales que Sarabia ejecutó en San Juan de Dios le reportó la fama necesaria para que fuera requerido en proyectos similares. Uno de estos encargos le llegó desde la Ermita de la Virgen de la Cabeza de Churriana, donde pintó un rompimiento de gloria con el tema de la *Coronación de la Virgen* (Sánchez-Mesa, 1991: 464; Galán Cortés, 2016: 116-123). El núcleo de la composición, la Trinidad colocando la corona a María, cae sobre el retablo mayor y su configuración formal está tomada en última instancia de grabados flamencos como los de Wierix. El resto de la cúpula se ha rellenado con ángeles músicos que, de nuevo, proceden del grabado de la *Anunciación con profetas* de Cornelis Cort (Sánchez Real, 2007: 901). Como se puede apreciar, Sarabia fue uno de esos artistas que poseyó la estampa de Cort y la rentabilizó en varias ocasiones²⁰.

Para finalizar llegamos hasta Fondón, un pequeño pueblo de la Alpujarra almeriense donde también concluyó el itinerario vital de nuestro artista. En la segunda mitad del siglo XVIII la vieja iglesia parroquial de San Andrés se actualizó al gusto barroco gracias a varias actuaciones que incluyeron la construcción de un camarín para exponer la venerada imagen del *Cristo de la Luz*. Este espacio se comenzó a construir en 1760 y se acabó unos siete años después. El nombre de Sarabia aparece asociado por primera vez a aquella fábrica en 1770 cuando se le solicita que evalúe la idoneidad del diseño propuesta por el tallista Alejandro Salmerón para el retablo mayor del templo, así como su tasación. Es llamativo que en el informe emitido Sarabia se autoproclama “Profesor de Matematicas, Academico de Merito de la Real Academia de San Fernando” (Sánchez Real, 2007: 909), lo que nos da buena cuenta de su vanagloria y encumbramiento en el ámbito local. Su dictamen fue que el diseño estaba “delineado con la debida proporcion en su todo y partes” y que “saldrá de especial lucimiento” si se observaban “las proporciones que demuestra el referido Diseño” (Sánchez Real, 2007: 909). Tras este primer contacto, Sarabia quedó encargado de supervisar el asiento de cada cuerpo del retablo antes de que el artífice cobrara su correspondiente libranza. Ahora bien, su implicación directa en las obras tuvo su génesis en 1775 cuando los vecinos quisieron mejorar el espacio del camarín y acordaron nombrar cuatro comisarios que recogieran limosnas para la obra. En 1778 “viendo que ia avía suficiente porción de maravedíes juntos para empezar dicha pintura y deseando todo el pueblo que así se ejecutase, determinaron traer a don Diego Sánchez Saravia, becino de la ciudad de Granada y pintor de acreditada abilidad” (Sánchez Real, 2007: 911). Como ha afirmado Sánchez Real, la candidatura de Sarabia debió partir de Juan Antonio Ramírez, miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada que unos meses después aparece como albacea testamentario tras su muerte.

20 Sobre el uso de esta misma estampa en otros autores de la escuela andaluza véase (Navarrete Prieto, 1998: 111-138).

Consta que Sarabia llegó a Fondón “con una abundante prebención de materiales para la espresada pintura”, entre los que sin duda debieron estar las estampas y dibujos que usaría para plasmar los diferentes motivos escogidos. Tras la oposición del cura beneficiado de San Andrés, y con la mediación del provisor del arzobispado, se consiguió que Sarabia acabase las pinturas en pocos meses, a principios de 1779. En esta última Sarabia se mostró absolutamente fiel a lo que había sido su trayectoria artística anterior, acudiendo a grabados y pinturas ajenas para solucionar sus propios encargos, aunque, eso sí, la factura de su pintura está mucho más desaliñada, lo que probablemente se deba a su avanzada edad. Las relaciones de copia presentes en este camarín fueron bien estudiadas por Sánchez Real (2007: 914-923) quién apreció incluso la reutilización de algunos ángeles que ya había pintado en las paredes de San Juan de Dios. Los préstamos de mayor relevancia son la escena de la *Asunción de la Virgen* tomada fielmente de un grabado de Maratta, y el frontal de la cúpula donde aparece una copia del cuadro de la *Trinidad* de la Catedral de Granada -en ese momento en el convento de San Antonio y San Diego (Gómez Román, 2019: 504)- que se atribuye al círculo de Alonso Cano (Fig. 8). Respecto a esta segunda copia, encontramos algunos ajustes interesantes operados por Sarabia. En primer lugar, al haber sido centrada la figura del Padre Eterno con un óculo de la cúpula de Fondón, el cuerpo inerte de Cristo se ha tenido que desplazar hacia un lateral. En segundo lugar, la paloma del Espíritu Santo ha ganado en volumen y de su pico ya no sale el doble rayo de luz del cuadro original. En tercer lugar, para compensar la composición triangular Sarabia ha añadido un angelillo recogiendo el manto del Padre en el costado derecho, sacado a su vez de una estampa de la *Asunción* grabada por Cornellis Galle el Viejo y Schelte a Bolswert sobre composición original de Rubens (Sánchez Real, 2007: 916-917). Por último, la cruz arbórea que quedaba en segundo plano se ha reinterpretado a mayor escala en un lateral de la cúpula y se ha acompañado de nuevas figuras secundarias.



Fig. 8. Diego Sánchez Sarabia. *Cúpula del Camarín del Cristo de la Luz* (1778). Iglesia de San Andrés, Fondón (Almería). (Joaquín Gaona Villegas). // Círculo de Alonso Cano. *Trinidad* (s. XVII). Catedral de la Encarnación, Granada.

Conclusiones

Diego Sánchez Sarabia fue una figura de transición entre dos momentos históricos. Estamos ante un artista preocupado por el rigor científico en las excavaciones arqueológicas, implicado en el conocimiento de las antigüedades árabes de Granada y primer director de la Escuela de Dibujo, institución que vendría a desempeñar un importante papel en la difusión del lenguaje neoclásico. Sin embargo, en su pintura, Sarabia es barroco de principio a fin.

En lo que respecta a su forma de componer las obras, nuestro autor demuestra ser muy poco dado al dibujo, recurriendo constantemente a las composiciones ajenas. Ya se había advertido el carácter italianizante que tiene el ciclo de pinturas que el artista realizó para la Basílica de San Juan de Dios (Isla Mingorance, 1979: 87), algo que se debe en última instancia a la copia de grabados italianos. Pero en realidad habría que hablar de dos grandes influjos foráneos llegados a través de las estampas, ya que, junto a lo italiano, también se manifiesta con gran fuerza la influencia de los autores flamencos. Finalmente, Sarabia encuentra sus referentes estilísticos en dos de los grandes artistas andaluces del Barroco: Alonso Cano y Murillo.

Bibliografía

- Calero Palacios, M. C. (1999). *La Abadía del Sacromonte de Granada: catálogo de manuscritos*. Granada: Universidad de Granada.
- Contini, F. (2020). L'opera e il suo doppio. Per un'attribuzione a Maria Rachele Lillo. En *Fundaciones Terra d'Otranto*. Disponible en: <https://www.fondazioneterradotranto.it/2020/05/05/lopera-e-il-suo-doppio-per-unattribuzione-a-maria-rachele-lillo/> [Consultada el 23-06-2024]
- De la Peña, B. (1746). *Certificación dada por el R. P. Fr. Bartholome de la Peña, Definidor, y Secretario General de la Religión de N. P. S. Juan de Dios, de los gastos que N. Rmo. P. General Fr. Alonso de Jesus y Ortega, ha tenido, y pagado en las obras de enfermería, y otras del Convento de Granada, y limosnas dadas à los demás de estas Provincias (...)* Granada: Imprenta de Joseph de la Puerta.
- Díaz Gómez, J. A. (2018). El Cristo de José de Mora: nuevos datos para la historia de una obra cumbre. *De Arte* (17), 59-76.
- Díaz Gómez, J. A. (2018). *Fundaciones de las congregaciones del Oratorio de San Felipe Neri y de Clérigos Regulares Menores en las jurisdicciones diocesanas de Granada y Guadix. Historia y Patrimonio* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Granada.
- Galán Cortés, V. (2016). Diego Sánchez Sarabia, escultor (1704-1779). *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*. Disponible en: <http://www2.ual.es/ideimand/diego-sanchez-sarabia-escultor-1704-1779/> [Consultada el 03/03/2024].

- Galán Cortés, V. (2016). *La Ermita de la Virgen de la Cabeza en Churriana de la Vega. Historia, arte y avatares de una arraigada devoción*. Alcalá del Valle: Comunidad de Padres Carmelitas.
- García Cueto D. y Japón Franco, R. (2017). Aparición de la Virgen a San Juan de Dios y Muerte de San Juan de Dios. En Serrano Estrella, F. (coord.). *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*, (pp. 142-143). Granada, Universidad de Granada, Universidad de Jaén.
- García Luque, M. (2019). Las copias y el copiado de pintura italiana en Granada durante los siglos del Barroco. En D. García Cueto (dir.). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias* (pp. 433-468). Granada: Universidad de Granada.
- García Luque, M. (2021). Entre Cano, Flandes e Italia: Risueño en la encrucijada de la pintura granadina. En J. J. López-Guadalupe, A. Contreras-Guerrero y J. A. Díaz Gómez (eds.). *Mecenazgo, ostentación, identidad. Estudios sobre el Barroco hispánico* (pp. 327-353). Granada: Universidad de Granada.
- Gelao, C. (ed.). (1998). *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo. Pittura pugliese e meridionale*. Bari: Àrgos.
- Gil Albarracín A. (1993). *El templo parroquial de Berja y D. Ventura Rodríguez*. Almería: Griselda Bonet Girabet.
- Giménez Serrano, J. (1846). *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: J. A. Linares.
- Gómez Román, A. (2019). Empleo y uso de la copia italiana de los pintores granadinos del siglo XVIII y la Escuela de Dibujo. En D. García Cueto (dir.). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias* (pp. 495-512). Granada: Universidad de Granada.
- Gómez Román, A. M. (1997) *El fomento de las artes en Granada: mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)* [tesis doctoral inédita] Universidad de Granada.
- Gómez Román, A. M. (2011). Contribución al estudio de la escultura andaluza del siglo XVIII. Pedro Duque Cornejo y su estela en Granada. En F. Serrano Estrella (coord.). *Docta Minerva. Homenaje a la Profesora Luz de Elierte Vázquez* (pp. 83-94). Jaén: Universidad de Jaén.
- Gómez Román, A. M. (2015). *Escultores de "terrible condición". La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX*. Granada: Universidad de Granada.
- Guillén Marcos, E. (1990). *De la Ilustración al Historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Hermoso Cuesta, M. (2008). *Lucas Jordán y la corte de Madrid. Una década prodigiosa (1692-1702)*. Zaragoza: Caja Inmaculada.
- Isla Mingorance, E. (1979). *Hospital y Basílica de San Juan de Dios en Granada*. León: Everest.
- Jones, P. M. (2016). *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*. Nueva York, Routledge.

- Larios Larios, J. M. (1979). *El claustro del Hospital de San Juan de Dios en Granada*. Granada, Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural.
- Larios Larios, J. M. (1995). Estudio y análisis de un programa iconográfico barroco: la basílica de San Juan de Dios en Granada o el triunfo de la virtud. En *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía* (Córdoba, 1991) (pp. 231-246). Córdoba: Junta de Andalucía, CajaSur.
- Larios Larios, J. M. (2004). *El hospital y la basílica de San Juan de Dios*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2008). Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva. *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez* (21), 291-326.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2016). En la *fábrica* de las artes. La escultura en la Basílica de San Juan de Dios. En A. Contreras-Guerrero (coord.). *Centesimus Annus* (pp. 220-244). Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios.
- Navarrete Prieto, B. (coord.). (1998). *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Navarro Navarrete, C. (1997). *Arte religioso en la villa de Íllora* [trabajo de investigación inédito]. Universidad de Granada.
- Navascués Palacio, P. (2016). Los autores: arquitectos, pintores y dibujantes. En A. Almagro Gorbea (ed.). *El legado de al-Ándalus. Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia* (pp. 63-79). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: por Simón Faxardo.
- Palomino Ruiz, I. y Peinado Guzmán J. A. (2016). Referencias documentales en torno a la dotación artística primigenia de la abadía del Sacro Monte en Granada. *Revista de Humanidades* (29). Disponible en: <http://www.revistadehumanidades.com/articulos/123-referencias-documentales-en-torno-a-la-dotacion-artistica-primigenia-de-la-abadia-del-sacro-monte-en-granada> [Consultada el 03-03-2024].
- Palomino Velasco, A. (1724). *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: por la viuda de Juan García Infançon, v. II.
- Parra y Cote, A. (1759). *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegyrica de las Fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purma. Concepcion de Nuestra Señora, del Sagrado Orden de Hospitalidad de N.P. San Juan de Dios de la nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid: en la imprenta de Francisco Xavier García.
- Pérez Sánchez, A. (1992). *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza.
- Portela Sandoval, F. J. (2001). La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial. En F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.). *El Monasterio del Escorial y la pintura* (pp.

- 349-394). San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Rodríguez Ruiz, D. (1990). Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*, 3, 1990, 225-258.
- Sánchez Real, J. (2007). Diego Sánchez Sarabia y las pinturas murales del Cristo de la Luz de Fondón (Almería). En V. Sánchez Ramos (coord.). *Lux Mundi: La religiosidad popular en torno a la Luz: Actas del I Congreso Nacional de Advocaciones de la Luz* (pp. 891-924). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, v. 2.
- Sánchez Sarabia, D. (1777). *Compendio histórico del origen, y culto en Granada de N. Señora de las Angustias*. Granada: en la Imprenta de la Ssma. Trinidad.
- Sánchez-Mesa, D. (1991). *El arte del Barroco. Escultura-pintura y artes decorativas*. Sevilla: Gever.
- Sotomayor Muro M. (1988). *Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración. D. Juan de Flores y Oddouz*. Granada: Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino.
- Stratton-Pruitt, S. (ed.). (2012). *The Art of Painting in Colonial Quito*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press.
- Valdivieso, E. (2010). *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso.

Anita Delgado y Federico Beltrán Massés: conexiones entre modelo y pintor

Anita Delgado and Federico Beltrán Massés: Connections Between Model and Painter

MIKEL CARO BLÁZQUEZ  0000-0002-5060-828X

mcaro173@alumno.uned.es

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Escuela Internacional de Doctorado (EIDUNED). Programa de Doctorado en Historia e Historia del Arte y Territorio (código 9607)

Recibido: 06 de abril de 2024 · Aceptado: 02 de octubre de 2024

Resumen

El principal objetivo del presente artículo es analizar la amistad establecida entre el pintor cubano Federico Beltrán Massés y la maharani malagueña de Kapurthala Anita Delgado, a partir de los dos principales frutos que esta relación generó: el extraordinario retrato de la joven, realizado en París en 1919; así como el viaje a Indostán que el artista emprende en 1927, tentado –entre otros factores– por las vivencias compartidas por su modelo años antes. Como objetivos secundarios, enfocados en cada una de estas dos cuestiones: por un lado, se ahondará en el estudio formal e iconográfico de dicha pintura, así como en el recorrido posterior que ha llevado a la obra a formar parte de la colección actual del Museo de Málaga; y por otro, se analizarán diferentes detalles relativos al mencionado viaje acometido por Beltrán, a partir de la documentación de una serie de manuscritos hallados en su archivo familiar, los cuales –en su mayoría– han permanecido inéditos hasta la fecha.

Palabras clave: Retrato; Museo de Málaga; Art Déco; París; India.

Summary

The main objective of this article is to analyse the friendship between the painter Federico Beltrán Massés from Cuba and the maharani of Kapurthala Anita Delgado from Málaga, basing on this relationship's main results: the extraordinary portrait of the young woman, painted in Paris in 1919; as well as the trip to Hindustan that the artist made in 1927, incited –among other factors– by the experiences shared by his model years before. As secondary objectives, focusing on each of these two matters: on the one hand, the aforementioned painting will be studied from its formal and iconographic features, as well as from its journey to enter in Museum of Málaga's current collection; and on the other hand, different details about Beltrán's trip will be analyzed from a series of manuscripts found in his family archive, which –most of them– have remained unpublished to date.

Keywords: Portrait; Museum of Málaga; Art Déco; Paris; India.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Caro Blázquez, M. (2024). Anita Delgado y Federico Beltrán Massés: conexiones entre modelo y pintor. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 265-285.

Introducción

Tanto Anita Delgado Briones (1890-1962) como Federico Beltrán Massés (1885-1949) son figuras cuya biografía sorprende con creces al investigador, llegando a superar la imaginación más desbordante de cualquier escritor de ficción o cineasta de nuestros días. Ambos, con un pasado de medios limitados y colmado de adversidades, gracias a un carisma arrollador, consiguieron romper todas las barreras sociales hasta proyectar su estatus a unas cotas sin precedentes en nuestra historiografía:

Anita, natural de Málaga y cuya vida ha sido ampliamente abordada por la escritora Elisa Vázquez de Gey, se convertiría en princesa del distrito de Kapurthala, al norte de la India en el actual estado de Punyab (2008: 95-109)¹; Federico, nacido en el ocaso de la Cuba colonial² y establecido primero en Barcelona y luego en París, conseguiría ser uno de los retratistas de referencia para el gran mundo europeo, así como para los ídolos hollywoodienses de los años veinte y treinta –pioneros, a su vez, de un *star system* en pleno desarrollo– (Salom de Tord, 2011: 48 y 52).

Presentamos por tanto a dos irrepetibles protagonistas de su tiempo, los cuales interactúan durante la creación, por parte de Beltrán, de uno de los retratos más significativos de Delgado (Fig.1); una obra capaz de encarnar en sí misma la convulsión, el frenetismo y, en cierto sentido, la decadencia y contradicciones de la primera mitad del S.XX. Cincuenta años –de los que pintor y maharaní, con su estilo de vida y nutrida agenda de contactos, dejarán fiel testimonio³– en los que la pompa y el aristocratismo de la Europa decimonónica daban sus últimos coletazos, ante las embestidas de dos guerras mundiales; mientras se establecía el modelo capitalista actual, fundamentado en la globalización, la democratización de los sistemas productivos y el consumo de una clase media más masiva.

- 1 Ver en el siguiente apartado el proceso vital que lleva a Anita Delgado a convertirse en princesa de Kapurthala.
- 2 La relación de Federico Beltrán Massés con el contexto cubano de su tiempo, así como con sus propias raíces, fue ampliamente abordada en un artículo para la *Revista de la Universidad de La Habana* en 2021, el cual se encuentra disponible online (Caro Blázquez, 2021: s/n).
- 3 Elisa Vázquez de Gey ha basado sus estudios sobre Anita Delgado en valiosas fuentes primarias –como escritos y cartas de la maharaní y el testimonio oral de la sobrina de ésta, Victoria Winans Delgado (ver notas 38 y 39)–, así como en diferentes trabajos de campo a lo largo de los escenarios nacionales e internacionales que marcaron su biografía –entre los que destaca su investigación en Kapurthala– (Vázquez de Gey, 2008: 9-12); por su parte, María Antonia Salom de Tord, cuya familia es legataria del pintor, gestiona el Archivo Federico Beltrán Massés (en adelante AFBM), localizado en Barcelona y rico en fuentes primarias –como numerosos escritos del artista, correspondencia y fotografías de su álbum personal–.



Fig. 1. Federico Beltrán Massés. *La Princesa de Kapurthala*. Retrato de Anita Delgado (1919). Óleo sobre lienzo, 205 x 144 cm. Museo de Málaga (fuente de la imagen: AFBM).

La primavera madrileña de 1906, escenario compartido para un cambio vital

Federico Beltrán llega a Madrid desde Barcelona en 1906, con vistas a su primera participación en la Exposición General de Bellas Artes en el mes de mayo (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes, 1906*: 17 [nº Cat. 105-107]). La incursión del pintor de 21 años en la capital se produce en una de sus peores etapas vitales, tanto en un sentido económico como moral, a raíz del asesinato de su padre en noviembre de 1904 (Beltrán

Massés, a.1916: 11-13)⁴. La precariedad de esos momentos faltos del respaldo paterno, asoma en el propio diario personal del artista, a la hora de describirnos su alojamiento en la pensión Doña Quica de la calle Tudescos –próxima a la futura Plaza de Callao⁵–:

“En esa casa, que pagaba cuarenta duros al mes todo comprendido, vivíamos tres estudiantes de pintura y un poeta que, con un viejo empleado del Ministerio de Estado, formábamos una curiosa y heterogénea compañía [...]. Como nosotros pasábamos hambre, yo me ingenié de llegar a poseer [los] chorizos [de la patrona de la pensión], y atando un cestito con una vela encendida a una escoba, la pasaba desde la ventanita del retrete a la despensa, quemando el hilo del chorizo que caía en el cestito hasta venir a nuestras bocas” (Beltrán Massés, a.1916:14-15).

Tal y como también nos comparte Beltrán en su diario, serán precisamente sus compañeros de pensión quienes le presentan a –un ya consagrado– Joaquín Sorolla (1863-1923). Conocer al valenciano supuso un punto de inflexión en la carrera del cubano pues, al año siguiente, éste acabaría ingresando como discípulo en su estudio de la capital, así como en el seno del círculo familiar y más íntimo de su célebre maestro. Se establecería así una estrecha relación entre Sorolla y Beltrán, tanto personal como profesional, que se dilataría de forma epistolar a lo largo de las décadas siguientes⁶, contribuyendo a un importante proceso de apertura para la carrera de nuestro pintor, que debe entenderse en un doble sentido: por un lado, la amplitud de sus miras creativas, como parte esencial de su proceso de búsqueda de un estilo propio; y, por otro, el acceso a importantes nuevos contactos, quienes le proporcionaron interesantes oportunidades en el recorrido de sus primeras sendas como artista independiente⁷. Así, tal y como nos reconoce el propio Federico Beltrán Massés en el mencionado diario:

“Mis compañeros de pensión [en Madrid], discípulos de Sorolla, me presentan tímidamente al maestro, que (ni sé por qué misterio) se muestra muy afable, así como su hija María, hoy casada con un pintor⁸, la cual a la segunda visita [a la casa de Sorolla] me dio un pensamiento de las plantas que ornaban el jardín [...]. Un año mas tarde, ya tomaba lecciones de Sorolla, y una lucha estética se estableció por primera vez en mi cerebro” (Beltrán Massés, a.1916: 15-17).

4 La gravedad del suceso propició que éste fuera cubierto por diarios barceloneses como *La Vanguardia*, el 26 de noviembre de 1904 (Notas locales, 1904: 3).

5 La Plaza de Callao en Madrid no empezaría a construirse hasta once años después, junto con el segundo tramo de la Gran Vía.

6 Ver epistolario de Federico Beltrán Massés a Joaquín Sorolla, en el Archivo del Museo Sorolla (Madrid).

7 Como ejemplo de la relevancia de estas amistades de Joaquín Sorolla en la carrera de Federico Beltrán, ver nota 15 sobre la relación de éste con Vicente Blasco Ibáñez y el papel que el escritor asumió proyectando su gira norteamericana.

8 Federico Beltrán alude a María Sorolla García (1890 -1956) quien, pintora como su padre, contrajo matrimonio en 1914 con –el también artista– Francisco Pons Arnau (1886-1955).

Por su parte, Anita Delgado, que contaba entonces dieciséis años y trabajaba como bailarina nocturna en el Kursaal junto a su hermana Victoria⁹, llevaba viviendo en Madrid desde diciembre de 1904 (Vázquez de Gey, 2008: 25-26). En esta fecha su familia se había mudado desde Málaga a la capital –buscando una vida mejor, con no más de 14.000 reales–, donde se establecieron en un humilde piso en la calle del Arco de Santa María, próximo a la Puerta del Sol (Vázquez de Gey, 2008:21-22).

Será precisamente en la esquina de dicha plaza con la calle Montera, donde esa primavera de 1906 tiene lugar el encuentro que cambiará el destino de la malagueña para siempre; y el cual es recogido detalladamente por Elisa Vázquez de Gey tras acudir al testimonio directo de Victoria Winans Delgado, sobrina y heredera de nuestra protagonista¹⁰:

“Madrid es pura fiesta. La gente se amontona abarrotando las aceras [...]. Todos se han lanzado a la calle para contemplar el desfile de magníficas y vistosas carrozas en las que personalidades del mundo entero se dirigen al Palacio Real [...]: después de Alberto de Bélgica ven pasar a Jorge, el Príncipe de Gales [...]. Y ahora mismo [Anita y Victoria] tienen ante sus ojos [...] una enorme carroza plateada con un pintoresco y extravagante personaje que las dos hermanas no pueden dejar de contemplar con la boca abierta. El hombre [...] luce una extraña barba y sus ojos se clavan con insistencia en la persona de Anita” (Vázquez de Gey, 2008: 29-30).

Se trataba de Su Alteza Real el rajá indio Jagatjit Singh de Kapurthala (1872-1949) quien, en el marco de la boda de Alfonso XIII (1886-1941) con Victoria Eugenia de Battenberg (1887-1969), formaba parte de la delegación de Gran Bretaña en el cortejo de la novia –nieta a su vez de la reina Victoria de Inglaterra (1819-1901)–. Al reparar en Anita entre el gentío y coincidir posteriormente con ella en el Kursaal, el dignatario indio quedó prendado de su belleza hasta el punto de obsesionarse con la malagueña (Vázquez de Gey, 2008:34).

Tras superar las consiguientes barreras, tanto idiomáticas como morales –gracias a la intercesión de personalidades de la talla de Ramón María de Valle-Inclán (1866-1936) (Vázquez de Gey, 2008:34-41)–, el padre de Anita consintió que ésta viajara a París junto al resto de la familia, donde el maharajá se esforzaría por educar y refinar a la joven. Después del correspondiente matrimonio civil y de establecerse en la India, la boda religiosa se celebró el 28 de enero de 1908, dando paso al nombramiento de Anita Delgado como raní del principado de Kapurthala a partir de esa fecha (Vázquez de Gey, 2008: 103). Allí, no obstante, ella mantendría sus costumbres “a la europea”, tal y como demuestran diferentes aspectos de su estilo de vida; como que no formara parte del harem real, que destinara sus saris únicamente a los eventos formales de palacio, o

9 “Las hermanas Delgado actúan [en el Kursaal] en calidad de teloneras [...] se limitaban a interpretar cinco minutos de sevillanas y boleros bajo el recién adquirido nombre de «Las Hermanas Camelias», y lo hacían con tan poca maestría que precisaban que alguien, invisible para el público, tocara las castañuelas desde el interior” (Vázquez de Gey, 2008: 26).

10 Ver notas 3, 38 y 39 para ahondar en la figura de Victoria Winans Delgado.

que declinara convertirse a ninguna religión que le alejara de su ferviente devoción a la Virgen de la Victoria de Málaga –la cual mantuvo hasta el final de sus días–¹¹.

Volviendo a la conexión entre nuestros protagonistas, a pesar de la proximidad de sus respectivas viviendas en Madrid y de los vínculos de ambos con los círculos intelectuales de la capital, no tenemos constancia de que Federico y Anita coincidieran en el transcurso de esta permanencia del pintor en la ciudad, durante la primavera de 1906; enmarcada, como hemos visto, por la Exposición Nacional de Bellas Artes, así como por las celebraciones de la boda de Alfonso XIII –que tuvo lugar el 31 de mayo–. En ello pudo haber influido, en cualquier caso, el ambiente de conmoción, alarma y recogimiento prudencial que imperó los días siguientes al real enlace; a raíz de la bomba arrojada por el anarquista Mateo Morral, precisamente, contra el desfile nupcial a su paso por la madrileña calle Mayor (Del idilio á la tragedia. Atentado contra los reyes, 1906: 1)¹².

No obstante, la figura del mencionado monarca español se perfilará como el conector más evidente entre pintor y maharaní, siendo con gran probabilidad uno de los principales artífices de que Federico y Anita –ya bajo el sobrenombre de Prem Kaur o “Amor de un príncipe”¹³– se encontraran años después en Francia. Así, no podemos desligar el hecho de que nuestro artista retratara a Alfonso XIII en Deauville en 1922¹⁴, de las siguientes palabras de Vázquez de Gey sobre la íntima amistad entre dicho rey y el maharajá:

“Si hablamos de monarcas europeos, su mejor amigo [de Jagatjit Singh de Kapurthala] es, sin duda, [...] Alfonso XIII [...] gran amante de la caza y [que] ha viajado a las Indias en varias ocasiones, invitado y recibido en Kapurthala por el Rajá. Ambos suelen coincidir en Deauville y en Niza, donde juegan al polo, visitan casinos y montan a caballo” (Vázquez de Gey, 2008:124).

Otros contactos en común entre el rajá y nuestro artista fueron aristócratas como la princesa de Broglie, Marie Say (1857-1943), que sería agasajada por el príncipe indio en 1894, con una elefanta transportada en barco desde Bombay (Vázquez de Gey, 2008:117); así como posaría para un retrato de Beltrán, quien lo expondría en las Jacques Seligmann Galleries de París en 1933 (Birkhead, 1933: 1). También –y centrándonos en figuras conectoras más concretas entre Federico Beltrán y Anita Delgado– cabría destacar a literatos como Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), cuya cercanía con el cubano –materializada en un epistolario aún inédito, acotado entre 1919 y 1921¹⁵– radica en

11 A partir de 1911, Jagatjit Singh fue nombrado maharajá de Kapurthala y, por ende, su esposa Anita, pasó de ser raní a maharaní. Agradecemos a Elisa Vázquez de Gey esta información sobre el estilo de vida de Anita Delgado en Kapurthala. Para ahondar en otros aspectos relativos a la personalidad moral, social y política de Delgado, tanto en la India como en Francia y España, sugerimos consultar las interesantes publicaciones de la citada autora, quien es la mayor especialista actual en esta figura histórica.

12 Aunque los reyes salieron ilesos, el atentado provocó la muerte de veinticinco personas.

13 Ver nota 29 con la transcripción de una carta de Anita Delgado a Federico Beltrán Massés, en la que la maharaní firma con este nombre.

14 Obra perteneciente a un coleccionista particular barcelonés, exhibida en 2018 como parte de la exposición sobre Tamara de Lempicka en Madrid (Mori, 2018: p. 194 [Cat. nº 77]).

15 AFBM. 2.54; entre otras cartas de Vicente Blasco Ibáñez a Federico Beltrán Massés conservadas en el archivo familiar del pintor, destaca aquella enviada desde Niza el 26 de enero de 1921, confirmando que tratará de convencer a Archer Milton Huntington (ver p. 13) para que le apoye en sus proyectos expositivos en Nueva York.

su amistad mutua con el mencionado Sorolla; y quien en 1927 propondría a la maharani ser la protagonista de una novela que, lamentablemente, no llegaría a desarrollarse por el deceso de éste al año siguiente (Vázquez de Gey, 2008: 217).

Como último elemento vertebrador entre Anita y Federico, estaría la implicación de ambos con la Cruz Roja. Organización en cuyo beneficio el artista donaría una pintura en 1924 (Divers, 1924: 2) y que, en 1919, había otorgado un diploma a la malagueña por su labor filantrópica durante la Gran Guerra (Vázquez de Gey, 2008:177). Una condecoración por tanto coetánea, como veremos, al icónico retrato que de ella hace el cubano y en el que nos detendremos a continuación, por su notable interés dentro del *corpus* de Federico Beltrán Massés.

Entre el aparato cortesano y el orientalismo art déco. Antecedentes, génesis y trayectoria de un retrato célebre

Debemos datar el primer encuentro documentado entre Anita Delgado y Federico Beltrán Massés en junio de 1918, a raíz del hallazgo de dos invitaciones inéditas conservadas en el archivo familiar del pintor (Fig. 2). A través de éstas, el artista cubano es convidado –respectivamente, a almorzar el día 11 y a asistir a una *garden party* el día 20– por parte del maharajá en su residencia de París, situada en el nº 1 de la Route du Champ d’Entraînement en el Bois de Boulogne.



Fig. 2. Invitación del Maharajá de Kapurthala a Federico Beltrán Massés y su esposa, para que asistieran a una recepción el jueves 20 de junio de 1918. Archivo Federico Beltrán Massés (fuente de la imagen: AFBM).

Encuentros que entendemos como un preámbulo, donde se fraguaron las primeras ideas sobre el *Retrato de Anita Delgado* que aquí nos ocupa (Fig.1) –óleo sobre lienzo, de medidas 205 x 144 cm.– y las cuales se materializarían el año siguiente. Así, tal y como nos indica la datación de la obra¹⁶, no será hasta 1919 cuando el pintor cubano culmina

16 Ver nota 26.

su encargo ante la maharaní, aprovechando probablemente el desplazamiento del esposo de ésta a Francia con motivo de la firma del tratado de Versalles –fin oficial de la I Guerra Mundial, de cuyo viaje el príncipe indio regresaría a su país acompañado por el primer ministro galo, Georges Clemenceu (1841-1929) (Vázquez de Gey, 2008: 178)–¹⁷.

Es así cómo Federico Beltrán nos descubre en su retrato a una Anita Delgado de 29 años que, segura de sí misma y acostumbrada a posar desde su juventud (Fig.3)¹⁸, no duda en mostrarse sensual; pero también ávida por transmitir un mensaje de optimismo, abundancia y frivolidad bien entendida, propio de ese anhelado nuevo escenario de paz. Podemos interpretar por tanto la pintura objeto de este estudio, como una declaración de intenciones por parte de modelo y artista, quienes –tras los sacrificios y la sobriedad imperantes durante los años de guerra anteriores– preludian a través de ella ese drástico cambio de actitud que caracterizará a la sociedad durante les *Années Folles* de la siguiente década, la cual estaba a punto de comenzar.

Así, lejos del pulido acabado y de la solemnidad de otras efigies de la maharaní, como el retrato realizado por Henri Gervex (1852-1929) en 1912¹⁹ (Fig.4), donde la encontramos vestida a la occidental y comedida en su pose con las manos entrelazadas –conforme a las representaciones de dignatarios precedentes, como el *Retrato de Victoria Eugenia de Battenberg* (h. 1910) de Luis Menéndez Pidal (1861-1932)²⁰–, Beltrán Massés nos muestra una Anita Delgado orgullosa de su estatus como princesa india, hasta el punto de recrearse en él sin reparos.

17 Al respecto del papel desempeñado por el distrito de Kapurthala en el marco de la India como colonia inglesa, así como de la inclinación por lo francés –más que por lo inglés– del maharajá Jagatjit Singh, resulta de interés la siguiente información que agradecemos a Elisa Vázquez de Gey: “Aunque nos situamos en la llamada India Británica, el marido de Anita no era un marahajá al uso porque era francófilo. Tenía residencias en París, en el palacio de Kapurthala se hablaba francés y se comía comida preparada por un chef francés. Además, durante la I Guerra Mundial, Jagatjit Singh pasó a la historia por ayudar a la causa francesa, con tropas y abundantes donaciones económicas. Más tarde, en los años 40, formó parte de la Cámara de los Príncipes que negoció la anexión de los reinos a la Unión India para preparar su independencia”.

18 Tal y como recoge Elisa Vázquez de Gey, buena parte de los retratos para los que Anita Delgado había posado se colgaron en el salón del palacio de los príncipes en Kapurthala (2008: 91). Entre los artistas que la inmortalizaron con anterioridad a Federico Beltrán Massés, debemos mencionar a Anselmo Miguel Nieto (1881-1964) –quien retrató a la malagueña en la obra *La Camelia* hacia 1905, cuando ésta acababa de establecerse en Madrid (2008: 24) y posteriormente en 1909 (2008: s/n.)–; así como al londinense Edward Patry (1856-1940), quien la retrata en 1907 (2017: 114). Por otra parte, consta una cercanía entre Anita Delgado e Ignacio Zuloaga (1870-1945), en cuyo estudio madrileño conocería, en 1927, al torero Juan Belmonte (1892-1962) –con quien ésta entablaría una íntima relación, de la que se haría eco la prensa del momento– (2008: 217-219).

19 Museo de Málaga, nº Inv. BA/CE00420; ver nota 39 sobre la forma de ingreso de esta pintura en dicho museo, citándose la publicación del B.O.E. correspondiente a tal transmisión –en la que se especifica la datación de la obra–.

20 Obra que actualmente forma parte de la colección del Senado de España.

Fig. 3. Julian Rust. Retrato de Anita Delgado en una pose similar a la adoptada posteriormente en la pintura de Beltrán (28 de enero de 1908; autógrafo fechado en 1909). Fotografía. Archivo de la Diputación de Málaga, signatura: Lc - 26 - 4 - 5 (fuente de la imagen: Elisa Vázquez de Gey, álbum personal).



Fig. 4. Henri Gervex. Retrato de Anita Delgado, Maharani Prem Kaur de Kapurthala (1912). Óleo sobre lienzo, 226 x 124 cm. Museo de Málaga. (fuente de la imagen: Elisa Vázquez de Gey, álbum personal).

El resultado es una pintura rezumante de exotismo y de una gran libertad formal –inusual en los retratos cortesanos del momento–, la cual se evidencia especialmente en su composición. Ésta destaca por la indolente pose adoptada por la protagonista, quien se reclina sobre una suerte de butaca cubierta por telas, mientras con su mano derecha dirige nuestra mirada hacia su sugerente rostro, el cual mira frontalmente al espectador.

Un recurso propio de la retratística mundana tardo-decimonónica –tal y como atestigua el *Retrato de Mrs. Joshua Montgomery Sears* que John Singer Sargent (1856-1925) realiza en 1899²¹– que Beltrán pudo haber aprehendido gracias al mencionado Joaquín Sorolla, en las clases que tomó en su taller madrileño en 1907. De hecho, no parece casual que encontremos representaciones femeninas sedentes del valenciano cercanas a aquel año, las cuales responden al mismo “recurso catalizador” de la mano llevada a la cara de la protagonista, cuyos ojos nos observan directamente; tal es el caso del *Retrato de María Lorente* (1905) y del *Retrato de la señora de Urcola con mantilla negra* (1909), ambos en colección privada²².

Por otra parte, en la efigie de Delgado que aquí nos ocupa, esa “soltura sorollesca” también se destila en su factura, a base de enérgicas pinceladas y de rítmicos trazos que a su vez son característicos del estilo de Federico Beltrán Massés. Éstos, empastados, largos y yuxtapuestos, se aplican por medio de repeticiones que dotan a las superficies de cierto tono vibrante –como de destellos metálicos–, el cual nos conecta a su vez con la esencia dinámica del art déco. Un espíritu moderno y desenfadado, donde el elevado aparato del personaje representado se vincula –paradójicamente– con la frivolidad de lo decorativo. Algo que se refuerza con el tratamiento de los gruesos contornos que, casi como un cloisonismo y especialmente definatorios del lenguaje de Beltrán, se unen a la oscura monocromía del fondo hasta convertir a la figura en una suerte de “incrustación oriental” que resplandece, cual nácar y oro sobre una superficie lacada.

En términos iconográficos, como elementos reconocibles en la obra, debemos señalar el escudo de Kapurthala –presente, de hecho, en una de las citadas invitaciones a nuestro artista (Fig.2)–; así como, en último plano, se adivinan las arcadas de un palacio –probablemente propiedad del maharajá²³–. Mención especial, merecen el deslumbrante sari dorado vestido por la retratada y las joyas que ésta escogió para inmortalizarse, entre las que encontramos –adornando la frente de la malagueña– su gema favorita.

Ésta era una extraordinaria esmeralda en forma de media luna (Fig.5) que –conforme a su propio testimonio– Anita encontró en 1909, adornando al elefante más antiguo de palacio, y la cual consiguió como regalo de su esposo en su decimonoveno cumpleaños –tras aplicarse, a cambio, en aprender la lengua urdú– (Vázquez de Gey, 2008: 138-141). Elisa Vázquez de Gey, entre todo el testimonio de Anita sobre dicha joya, recoge las si-

21 Museo de Bellas Artes de Houston, nº Inv.: 80.144.

22 Martínez de la Pera, 2018: p. 119 [Cat. nº 59] y p. 135 [Cat. nº 75].

23 Agradecemos esta información a Elisa Vázquez de Gey; ver nota 26 sobre la digitalización de una fotografía de archivo de la obra en blanco y negro, en la que se aprecia mejor el detalle del fondo.

guientes palabras de la maharaní que aluden directamente al retrato objeto de nuestro estudio:

“Me gusta tanto que me hice fotografiar con ella en numerosas ocasiones y el magnífico pintor cubano Federico Beltrán Massé [sic], en 1919, me retrató en un precioso cuadro con la medialuna en la frente. Por muchas joyas que me compre o me regalen esta esmeralda siempre será mi talismán pues, como estoy convencida de que me trae buena suerte, me la pongo en las ocasiones importantes” (Vázquez de Gey, 2008: 140).



Fig. 5. Esmeralda de la media luna (c.1910), portada por Anita Delgado en su frente, la cual también encontramos en su retrato realizado por Federico Beltrán Massés. Esmeralda y diamantes en montura de platino, 9,5 cm. Vendida en Christie's Nueva York, subasta del 19 de junio de 2019, lote 132 (fuente de la imagen: Elisa Vázquez de Gey, álbum personal).

En 2019 –coincidiendo, casualmente, con el centenario del retrato– la esmeralda se vendió en Christie's Nueva York por 471.000 dólares. En el catálogo de la mencionada subasta, se nos ofrece la interesante trayectoria de esta pieza a lo largo de diferentes colecciones públicas y privadas, una vez fue heredada por el único hijo que Anita tuvo con su esposo, el Príncipe Ajit Singh de Kapurthala (1908-1982)²⁴.

Un minucioso seguimiento que –después de nuestro trabajo de investigación en el archivo familiar de Federico Beltrán Massés, así como en las respectivas hemerotecas de las bibliotecas nacionales de España y Francia– nos vemos en disposición de aplicar al propio retrato que aquí se estudia, trazando la siguiente cronología:

24 Christie's Nueva York. Subasta del 19 de junio de 2019. Lote 132: “provenance: Anita Delgado (1890-1962); Ajit Singh (1908-1982), by descent; Christie's, London, 12 December 2007, lot 201/ [...] exhibited: Victoria and Albert Museum, London 2015, p. 124, no. 71; The Miho Museum, Koka 2016, p. 162, no. 125; Grand Palais, Paris 2017, p. 294, no. 219; The Doge's Palace, Venice 2017, p. 308, no. 211; The Palace Museum, Beijing 2018, p. 323, no. 215; de Young Legion of Honor, San Francisco 2018, p. 182, no. 124”.

- 1919. Fecha de creación de la obra, como parte de un encargo de cuatro pinturas por las que Beltrán no acepta ninguna retribución económica²⁵. Leer datación, bajo la firma del artista: “12-11-1919”²⁶.
- 1921. Posible modificación de la obra por solicitud de Delgado, tal y como atestigua una fotografía del pintor junto al maharajá y su hijo, tomada ese año en su propio estudio (Fig.6)²⁷. También lo confirmaría el hallazgo de la siguiente carta de la maharani a Beltrán en el archivo del pintor, fechada el 19 de febrero de ese año y cuya transcripción ha permanecido inédita hasta la fecha:

“A mi llegada à Paris iré a verlo [para] que retoque mi retrato. Respecto à lo que me dice que no puede hacer [sic] dinero respecto a los 4 cuadro[s] que le dije que me hiciera [...] tampoco yo lo puedo hacer [sic] pues [...] aunque [sic] V. no lo crea yo he hablado siempre de su trabajo [...] con la mayor abmiracion [sic] primero como compatriota y segundo como hartista [sic], y le voy a dar una prueba y es que el pintor Drian²⁸ muere de invidia [sic] de pintarme y le he dicho que no, aunque esto siempre alaga a una señora. Espero que mi retrato estará este año en el salón. [...] Prem Kaur de Kapurthala”²⁹.



Fig. 6. Anónimo. Federico Beltrán Massés en su estudio, junto al maharajá Jagatjit Singh de Kapurthala y uno de sus hijos, el príncipe Amarjit Singh. Fotografía, 1921. Archivo Federico Beltrán Massés (fuente de la imagen: AFBM).

25 Ver nota 29.

26 La fecha “12-11-1919” se lee con claridad en una fotografía antigua de la obra, procedente del archivo del fotógrafo François Antoine Vizzavona (1876-1961), el cual hoy forma parte de la Médiathèque du patrimoine et de la photographie (Charenton-le-Pont): Cote Cliché: 97-006101; n° Inv.: VZD1650.

27 Esta fotografía fue incluida en el catálogo de la exposición sobre Federico Beltrán Massés organizada en el Torreón Lozoya de Segovia en 2008 (Pérez Castro y Oropesa Ruiz, 2008: 29). No obstante, en el pie se identifica erróneamente a los personajes que aparecen junto al pintor, siendo éstos el maharajá Jagatjit Singh de Kapurthala y su hijo el príncipe Amarjit Singh (agradecemos a Elisa Vázquez de Gey la confirmación de estos datos).

28 Anita Delgado se refiere al ilustrador Etienne Drian (1885-1981).

29 AFBM. 2.29. Carta de Anita Delgado (Kapurthala) a Federico Beltrán (París) del 19 de febrero de 1921 [manuscrita].

- 1921. Exposición de la obra en París, como parte de dos muestras de Beltrán: hacia septiembre, en la sala V de la célebre galería Georges Petit³⁰; y del 16 de noviembre al 30 de diciembre, en el salón del cercle de l'Union interalliée (De Hoyos y Vinent, 1922: 30).
- 1922. Primera publicación documentada de una imagen de la obra –en blanco y negro³¹–. La revista es *Vogue*, en su número de febrero de ese año (J.L.[¿?], 1922:18).
- 1923. Selección de la pintura por Beltrán, entre aquellas obras más significativas a incluir en la primera monografía sobre el pintor, publicada por José Francés (1883-1964) ese año (1923: s/n [Fig. 44]).
- 1924. En diciembre, exposición de la obra en las Wildenstein Galleries de Nueva York³² –causando el asombro del fundador de la Hispanic Society of America, Archer Milton Huntington (1870-1955) (De Zárraga, 1925: 11-12)–. Aunque la obra no estaba en venta³³, a efectos del seguro, fue valorada en 10.000 Francos³⁴.
- 1925. A principios de año, exposición de la obra en el Whitehall de Palm Beach –tal y como recogió *La Esfera*, al publicar una imagen del retrato allí colgado (Esteve-Ortega, 1925: 18) que, a su vez, demuestra que éste mantiene su marco original–; del 27 de junio al 9 de julio, exposición en las Stendahl Art Galleries de Los Ángeles³⁵ –contando con el apoyo del actor Rodolfo Valentino (1895-1926), entre otras celebridades (Salom de Tord, 2011: 48, 52 y 54)– con la que se dio fin a la gira norteamericana del pintor.
- 1925-1940. Para 1926 la obra ya había regresado a Francia³⁶, reintegrándose en la colección privada de una Anita Delgado, recién separada de su esposo e instalada en el domicilio parisino de la Avenue Victor Hugo. Allí la malagueña se estableció tras el generoso acuerdo al que llegó con el maharajá, gracias al cual ésta pudo mantener su tratamiento de princesa (Vázquez de Gey, 2017: 121). No hay constancia de exposiciones públicas de la obra durante este periodo.
- 1940-1962. Traslado de la obra de París a Madrid. El retrato llegó a España en 1940, recién terminada la Guerra Civil, coincidiendo con la definitiva instalación de la maharaní en Madrid. Desde 1940 hasta el 7 julio de 1962 (fecha del fallecimiento de Anita Delgado), permaneció en el domicilio particular de la Princesa, sito en el n° 26 de la madrileña calle Marqués de Urquijo³⁷.
- 1962-1970. Tras la muerte de Anita, la obra fue heredada por la –ya mencionada– sobrina de ésta Victoria Winans Delgado quien, establecida en Madrid, la conservó hasta 1970³⁸.

30 AFBM. 8.4. Catálogo de la exposición de Federico Beltrán Massés en la galería Georges Petit (París) en 1921, p. s/n [Cat. n° 97].

31 Dicha fotografía fue tomada por el fotógrafo predilecto de Beltrán en París, François Antoine Vizzavona (ver nota 26).

32 AFBM.8.5. Catálogo de la exposición de Federico Beltrán Massés en las Wildenstein Galleries de Nueva York en 1924, p. s/n [Cat. n° 5].

33 Ver nota 35.

34 AFBM.5.11. Listado manuscrito para el seguro que cubriría el transporte de París a Nueva York, p.3: “Princese de Kapourthala mesurant 161 x 214 valeur 10.000 Fcs”.

35 AFBM.8.14. Catálogo de la exposición de Federico Beltrán Massés en las Stendahl Art Galleries de Los Ángeles en 1925, p. s/n [Cat. n° 26]. A diferencia de la mayoría de pinturas expuestas, Beltrán no anota el precio a la izquierda del título, por lo que deducimos que la obra no estaba en venta.

36 AFBM. 5.12. Ver toda la correspondencia relativa al transporte de vuelta de las pinturas que participaron en esta gira por Norteamérica de Federico Beltrán Massés.

37 Agradecemos a Eliza Vázquez de Gey esta información.

38 El principal heredero de Anita Delgado fue su hijo –el ya mencionado– Ajit Singh, quien fue el destinatario del grueso de los bienes de la malagueña –apartamento, fincas y joyas (ver nota 24)–; mientras que sus cuadros, diarios, documentos, fotografías, vestidos y objetos personales, fueron legados a la sobrina de ésta, Victoria Winans Delgado (agradecemos a Elisa Vázquez de Gey esta información).

- 1970 - actualidad. Adquisición de la obra por Patrimonio Nacional a Victoria Winans Delgado³⁹, pasando a integrar la colección permanente del Museo de Málaga –con el número de inventario BA/CE00893–, aunque primero se depositó en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga y, posteriormente, en la sección de Bellas Artes del Museo del Palacio de la Aduana de la misma ciudad⁴⁰. De noviembre a diciembre de 2007 la obra fue sometida a diferentes tratamientos de conservación y restauración, los cuales están publicados en la página web del mencionado Museo (Balbuena Lara, 2007: s/n). Después de dicha intervención, la obra se exhibió como parte de la exposición monográfica de Federico Beltrán Massés en el Torreón Lozoya de Segovia –del 25 de enero al 23 de marzo de 2008– (Pérez Castro y Oropesa Ruiz, 2008: 63); para, seguidamente, regresar a Málaga y formar parte de la muestra temporal *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino* –del 22 de abril al 28 de septiembre de 2008– en el Museo del Patrimonio Municipal de dicha ciudad (Sauret y Chaves, 2008: 224-226). Desde la inauguración del actual Museo de Málaga en septiembre de 2016, la obra se expone allí de forma permanente junto al mencionado retrato de Gervex (Fig. 4).

El viaje de Federico Beltrán Massés a Indostán en 1927

En 1915, cuatro años antes de ser retratada por Federico Beltrán, Anita Delgado publicó sus impresiones sobre sus viajes por las Indias –las cuales fueron editadas y traducidas al castellano en 2017 (Vázquez de Gey, 2017)–, por lo que resulta lógico pensar que ésta compartió con el pintor algunas anécdotas o curiosidades al respecto, durante sus horas de posado. Sea como fuere, en 1927, el cubano no solo realizaría una ruta por Ceylán, el sur de la India, Calcuta y el Himalaya; sino que también emularía a Anita escribiendo sus propias vivencias a lo largo de dicho viaje, en un borrador que tituló *Un pintor en la India* –y el cual, conservado hoy en su archivo familiar⁴¹, ha permanecido inédito hasta la fecha en su mayor parte– (Beltrán Massés, 1927: s/n).

En el manuscrito, el artista comienza ahondando en los alicientes que le animaron a superar los comprensibles miedos a la hora de emprender esta aventura, la cual financió él mismo y afrontó en solitario. Entre aquellos factores que determinaron en su decisión, señala una influencia directa de las charlas con Delgado y su esposo, además de –indirectamente– otros elementos en común con éstos, como fue el papel de la –ya mencionada– Cruz Roja; así como los ánimos del escritor Francis de Croisset (1877-1937):

39 En 1973, Winans donaría al Museo de Málaga el citado *Retrato de Anita Delgado, Maharani Prem Kaur de Kapurthala* realizado por Henri Gervex (Fig.4), como una transmisión en paralelo a la adquisición de la obra de Federico Beltrán Massés (agradecemos esta información a José Ángel Palomares Samper –jefe del Departamento de Conservación e Investigación del Museo de Málaga–); el 27 de septiembre de 1973, la Dirección General de Bellas Artes aceptó formalmente dicha donación, tal y como se publicó en el B.O.E. (Pérez Embid, 1973: 21.144).

40 Victoria Winans accedió a vender los retratos de Anita Delgado a Patrimonio Nacional, con la condición de que éstos fueran siempre expuestos en la ciudad natal de su tía. Agradecemos la información sobre esta adquisición a Elisa Vázquez de Gey.

41 AFBM. 6.31.

“Estando en París [...] el maharaja de Kapourtala me encargó un cuadro que debía decorar un muro de su Palacio de la India y el retrato de su esposa la Princesa Pren Käur. Española por cierto y muy bonita. Durante las poses y entrados ya en amistad, el maharaja me contaba cosas de la India que maravillaban mi espíritu, y como los cuentos que leemos, me transportaba a ella con la idea que tal vez un día [...] la vería, pero en realidad no creía que el milagro se realizaría tan pronto. [...] Ver un cartel benéfico de la Cruz Roja internacional tiene la culpa [...]. Un amigo llamado Gilgut secretario general de esta grande asociación, me habla una noche de un viaje a la India que proyecta M. Payne Presidente [...] rehúso por entero. [...] Una noche, [tras charlar sobre el tema en] una cena en casa de la Princesa de Faucigny-Trevisse [se] aviva directamente la llama dormida [...] [y] un golpe de teléfono a Francis de Croisse [...] me asegura el primer paso. Una vaga preocupación me angustia: partir solo; y sin embargo, acepto el reto (Beltrán Massés, 1927: s/n).

En cualquier caso, cabe matizar que no podemos calificar este viaje como un “trabajo de campo artístico” como tal, ya que las motivaciones que impulsaron a Beltrán a la hora de emprenderlo, tenían más que ver con el ocio y la curiosidad que con la productividad –no constándonos que realizara ninguna pintura importante en el transcurso del mismo–. No obstante, sobre la innegable repercusión de esta aventura en el imaginario posterior de nuestro pintor, así como en la consiguiente apertura de su mentalidad creativa, debemos destacar las siguientes palabras de María Antonia Salom de Tord –responsable del AFBM–:

“Beltrán en India no pintó ninguna obra. Simplemente tomó muchas fotografías, realizó algunos dibujos y anotaciones, para poder desarrollarlos luego –como era habitual en él– en su estudio, pasados por el cincel de su recuerdo e imaginación. Beltrán en su pintura evocaba, no copiaba. Huía de la realidad. Fue un viaje diríamos que casi turístico, para ver de primera mano lo que Anita y el maharajá debieron contarle sobre aquel país. Buscaba inspiración y él siempre estuvo interesado por la filosofía hindú”⁴².

Volviendo a los manuscritos de nuestro artista en el citado diario de viaje, tal y como él mismo recoge, su trayecto comenzó en Marsella. Allí el pintor compró un arma como protección, aunque manifestando cierta vergüenza por ello en sus palabras, las cuales –cabe añadir– se alejan de cualquier perspectiva “colonialista” o de supremacía occidental:

“Pedí un pistolón à cilindro de Cow-Boy de Cinc americano [...]. Tan enemigo soy de estos objetos peligrosos. Y cuidado que al menos soñador se le ocurre la idea de utilizarlo en la India hasta contra las sombras que uno proyecta, tantos son los infundios aventureros que sobre este país, humano en extremo y civilizado, contamos los barbaros occidentales” (Beltrán Massés, 1927: s/n).

42 Agradecemos a María Antonia Salom de Tord el haber compartido este testimonio sobre las motivaciones que impulsaron a Federico Beltrán Massés a viajar a Indostán en 1927.

Desde la ciudad francesa Beltrán se embarcó en el Porthos, nave que le llevaría –cruzando el Canal de Suez– por un periplo de diecinueve días hasta Ceylán (Beltrán Massés, 1927: s/n). Después visitaría Madrás (Fig. 7), que le causó un gran impacto:

“No olvidaré nunca el Acuarium donde he visto los peces más fantásticos en colores que puede pintar una imaginación [...]. [Las mujeres de Madrás] tienen un desenfado y ojos que miran, que no los tenían en el resto de la India. Son muy oscuras de piel y bien formadas con una marcha segura y pretenciosa, con sus chales [...], hacen *drapees* que envidiarían las estatuas griegas y los modistas de París. Las telas de Madràs son generalmente carminosas con flores doradas o azules cobaltos con flores de plata” (Beltrán Massés, 1927: s/n).

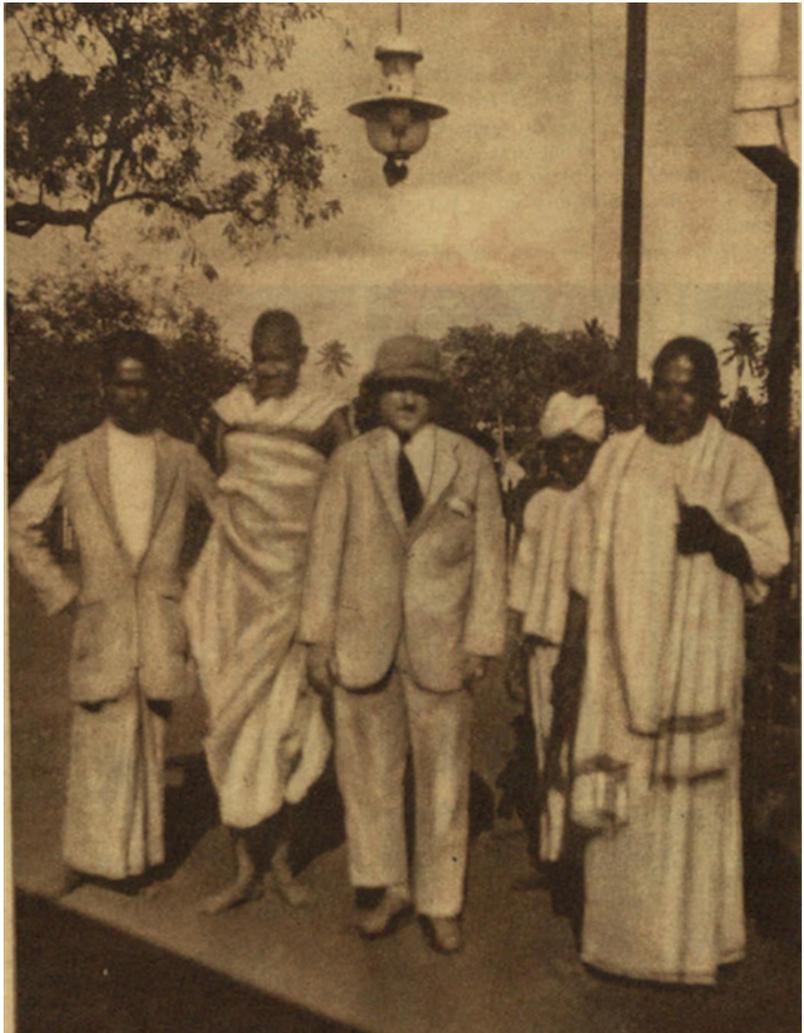


Fig. 7. Anónimo. Federico Beltrán Massés durante su visita a Madrás (1927). Fotografía. Archivo Federico Beltrán Massés. Caja de prensa (Melgar, 1931: 17) (fuente de la imagen: AFBM).

La ruta continuó por Calcuta, ciudad –de cuya visita al hipódromo, de hecho, había dejado testimonio Anita Delgado (Vázquez de Gey, 2017:59)– que también impresionó enormemente a nuestro pintor:

No olvidaré el puente de Calcuta [...] todo pasa por ese puente [...]. Las vacas majestuosas y sagradas impiden la circulación a su gusto sobre todo a los autos, nadie tiene el derecho de molestarlas y los cansinos animales saben esto y marchan lentamente con sus ojos entornados [...]. Voy derecho a los famosos baños sagrados [...]. Las mujeres se bañan vestidas con sus finos saharis [sic] y hay que ver con el misticismo que van deshojando sus flores [...]. Luego hunden el cuerpo en el agua con las manos extendidas y al salir [...] no producen el efecto sino de Victoria de Samotracia vivas [...]. Quise ver de noche la Ciudad y, tomando un coche de un caballo, me dispuse a hacer el recorrido [...] volviéndose Calcuta una caja de luz y dándole los bazares indígenas un aspecto curiosísimo. Allí en cada agujero, como en un colmenar, se vende algo bonito” (Beltrán Massés, 1927: s/n).

Sobre la última etapa del viaje en el Himalaya, si bien no hay registros en la mencionada fuente manuscrita, sí encontramos el testimonio del pintor en una entrevista que éste concede en 1931:

“[Al Norte de Darjeling, en pleno corazón del Tíbet] vi a un lama de mirada extraordinaria que llevaba en torno del cuello una cinta de cuero, de la que pendía un curioso instrumento de hierro labrado [...]. El lama alzó entonces [...] colocándomela a mí, me puso la mano en la frente. [...] Queriendo yo darle algunas rupias por ese valioso regalo, vi al lama sacudir la cabeza en un ademán de desaprobación. Se contentó con enseñarme un cráneo en el fondo del cual había unos granos de arroz. Unos días más tarde [...] le hice mandar al monasterio dos sacos grandes de arroz” (Melgar, 1931: 17).

Para abril de 1927, Federico Beltrán Massés ya había regresado de su viaje⁴³, pleno de anécdotas, así como de inspiración para futuras obras de temática india. Éstas no tardarían en salir a la luz en sus exposiciones venideras, como la organizada en las New Burlington Galleries de Londres en la primavera de 1929 y que –aunque sin fotografías ni títulos– fueron registradas por el célebre crítico Louis Vauxcelles (1870-1943)⁴⁴ como: “una serie de estudios de las Indias, que el artista ha recorrido desde Ceylán al Himalaya” (Vauxcelles, 1929:2).

Durante los años siguientes, el artista mantuvo su relación con la familia real de Kapurthala, especialmente en el año 1931, tal y como atestigua la prensa del momento. Así, encontramos al maharajá y a la princesa de Kapurthala entre los invitados que asistieron a la inauguración de la muestra del pintor en la galería Trotti de París –de

43 AFBM. 1.2. Ver carta de José Francés (Madrid) a Federico Beltrán (Massés) del 24 de abril de 1927, donde le confiesa haber sentido envidia tras conocer todos los lugares que éste ha visitado en su viaje.

44 El término Fauvismo deriva de un artículo que Louis Vauxcelles escribió para el diario *Gil Blas* el 17 de octubre de 1905, tras quedar impactado en su visita a la Sala VII del Salón de Otoño. Allí, al parecer, había exclamado su celebre frase “Donatello parmi les fauves”, al ver entre las pinturas de dicha vanguardia un bronce neorrenacentista del escultor Albert Marque (1872-1939). Tres años después, Vauxcelles también acuñó el término Cubismo (Clement, 1994: 11 - 12).

finales de mayo al 14 de junio– (Tout Paris a défilé chez Beltran Masses, 1931: 3; Art and Antiquities, 1931: 8).

Aunque, a pesar de su separación, Anita seguía haciendo uso de este tratamiento real (Vázquez de Gey, 2017: 121), lo más lógico es pensar que la mencionada princesa fuera la consorte de Amarjit Singh de Kapurthala (1893-1944) –tercer hijo del maharajá con otra de sus esposas–, quien nos consta por la prensa que en septiembre de ese año coincidió con el pintor en Biarritz (Valfleury, 1931: 2).

Al respecto de la relación de Beltrán con estos hijastros de la malagueña, nos complace recoger en el presente artículo la fotografía inédita de otra obra del artista: el *Retrato de Karamjit Singh de Kapurthala* (1896-1967) (Fig.8), conocido como príncipe Karam de Kapurthala⁴⁵. Esta efigie –por la edad del retratado en ella– pudo haberse realizado en paralelo a la de la propia Anita, algo que cobraría sentido, ante la –ya citada– mención a cuatro cuadros, por parte de la maharaní, correspondientes al mismo encargo en 1919⁴⁶. En cualquier caso, tal y como se evidencia en dicha fotografía y conforme a lo escrito por el propio pintor en el reverso de la misma, la pintura fue: “cortada por el mismo artista [y] no queda más que la cabeza, delimitada por líneas [en la imagen] / 55 x 40 cm)”⁴⁷.

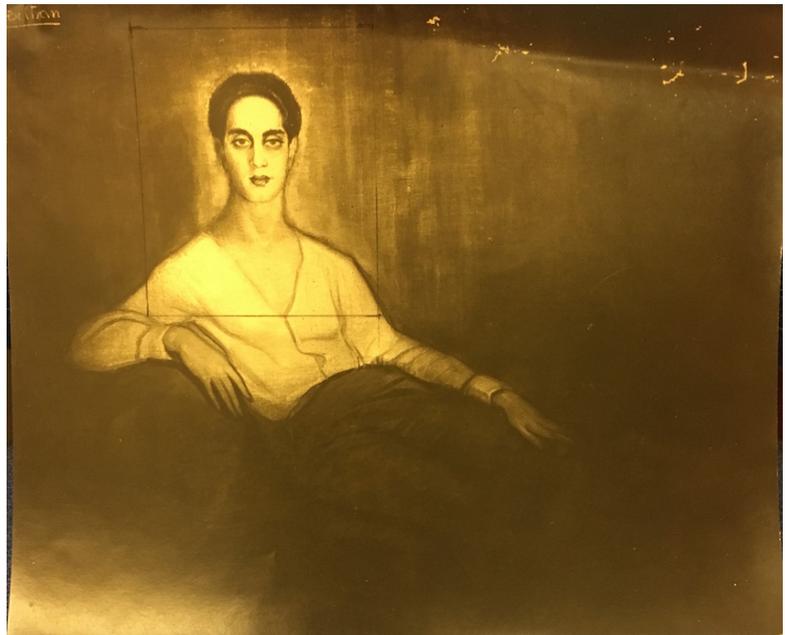


Fig. 8. Federico Beltrán Massés. *Retrato del príncipe Karam de Kapurthala* (c. 1919). Óleo sobre lienzo ¿?, medidas desconocidas. Localización desconocida (fuente de la imagen: AFBM).

45 Agradecemos a Elisa Vázquez de Gey su ayuda a la hora de identificar al personaje plasmado en la fotografía del retrato, descubierta en el transcurso de la presente investigación.

46 Ver nota 29.

47 Inscripción de Federico Beltrán Massés, en el reverso de la fotografía del *Retrato de Karamjit Singh de Kapurthala* (original en francés). AFBM. Álbum fotográfico.

Conclusiones

Como respuesta a los objetivos planteados, a partir del análisis de la amistad establecida entre Federico Beltrán Massés y Anita Delgado, el presente artículo ha arrojado nuevas luces necesarias a la hora de entender los hechos que acontecieron al antes, el durante y el después de la creación de uno de los últimos retratos de la malagueña como maharaní en activo, realizado por el artista cubano en 1919. Entre la documentación consultada, destacamos el hallazgo de diferentes fuentes que atestiguan el devenir de dicha pintura, a través de varias exposiciones de carácter internacional que tuvieron lugar en vida del pintor –y las cuales ponemos a disposición del Museo de Málaga, donde el retrato se emplaza actualmente–. Paralelamente, entre los principales descubrimientos de la presente investigación, capaces de testimoniar la relación de Federico Beltrán para con la familia real de Kapurthala, debemos señalar la fotografía de un retrato inédito del artista, cuyo modelo ha podido ser identificado como el príncipe Karam –hijastro de la maharaní andaluza–.

Por otra parte, este estudio ha evidenciado una influencia directa de Delgado y de su esposo el maharajá, en la decisión de viajar a Indostán por parte de Beltrán en 1927. También, por ende, extraemos un influjo de la real pareja –aunque de forma indirecta–, en el posterior cambio que experimentó el imaginario del pintor, manifiesto en algunas de las obras de temática india que éste realizó al regresar de dicha estancia. Pinturas que son mencionadas por la hemeroteca como parte de la muestra que el artista organizó en las New Burlington Galleries (Londres, 1929) y las cuales, tras nuestro trabajo paralelo de catalogación de obras del pintor, aún no han podido identificarse. Por este motivo, proponemos la tarea de aunar más información sobre estas “creaciones indias” de Beltrán, como un reto para futuros estudios que se retomen más adelante, cuando nuevas obras de nuestro artista hayan salido a la luz en el mercado del arte, así como en otros medios de difusión en general.

En definitiva, gracias al acceso a diferentes fuentes primarias –entre las que destacan los numerosos escritos propios– y secundarias, las figuras de Anita Delgado y de Federico Beltrán Massés se han podido confrontar entre sí en este artículo, perfilándose ambas como dignas representantes del frenético contexto al que pertenecieron –singulares en cualquier caso, por lo extraordinario de sus respectivas biografías–. Dos egos, el del pintor y el de su modelo –ambos de origen hispano y activos en el extranjero–, que conectan en ese momento de la creación del retrato aquí estudiado y que se ayudan mutuamente para perpetuarse en sus respectivos estatus, “asistemáticamente” adquiridos: ella como maharaní pero también como “icono”, conforme a las nuevas demandas de una sociedad ávida por un escenario de paz y anhelante de una serie de cambios, así como de una mayor frescura en la representación de sus ídolos, líderes y dirigentes; y él como pintor de todas las élites, en ese crucial momento de transición

desde la aristocracia tradicional al nuevo concepto de “celebridad de masas”, capaz de impactar e influenciar a una sociedad cada vez más global.

Bibliografía

- Art and Antiquities (1931). *Chicago Tribune* (5.058), 8.
- Balbuena Lara, M.J. (2007). Retrato de Anita Delgado. *Museo de Málaga (página web)*. s/n. Disponible en: <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodemalaga/-/retrato-de-anita-delgado> [consultada el 5-04-2024].
- Beltrán Massés, F. (a. 1916). *Diario personal*. Barcelona: obra manuscrita, disponible en el Archivo Federico Beltrán Massés (AFBM. 6.29).
- Beltrán Massés, F. (h.1928). *Un pintor en la India*. Barcelona: obra manuscrita, disponible en el Archivo Federico Beltrán Massés (AFBM. 6.31).
- Birkhead, M. (1933). Today in Society. *The Chicago Tribune* (5.919), 1.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes* (1906). Madrid: Imprenta Alemana.
- Caro Blázquez, M. (2021). Federico Beltrán Massés (1885-1949). Relación del pintor con Cuba desde su infancia hasta el éxito internacional. *Revista de la Universidad de La Habana* (291), s/n. Disponible en: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0253-92762021000100005 [consultada el 24-10-2024].
- Clement, R.T. (1994). *Les Fauves*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- De Hoyos y Vinent, A. (1922). El arte español en París. La Exposición Federico Beltrán Masses en el Salón del Círculo “Interalliées”. *La Esfera* (418), 30.
- De Zárraga, M. (1925). ABC en Nueva York. Federico Beltrán-Masses, el pintor maravilloso de los azules magos. *ABC* (nº Extraordinario del 1-02-1925), 11-13.
- Del idilio á la tragedia. atentado contra los reyes (1906). *El País* (6.874), 1-2.
- Divers (1924). *Le Journal* (11.550), 2.
- Esteve-Ortega, E. (1926). Siluetas españolas. El pintor Federico Beltrán. *La Esfera* (636), 18-19.
- Francés, J. (1923). *Monografías de arte. Federico Beltrán Massés*. Madrid: Estrella.
- J.L. [¿?] (1922). Un peintre espagnol, Frederico Beltran Masses. *Vogue* (3), 18-19.
- Martínez de la Pera, E. (comisario) (2018). *Sorolla y la moda*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y Museo Sorolla, Madrid (catálogo de exposición del 13 de febrero al 27 de mayo de 2018).
- Melgar, F. (1931). Los artistas españoles en París. *Ahora* (32), 16-18.
- Mori, G. (comisaria) (2018). *Tamara de Lempicka. Reina del Art Déco*. Palacio de Gaviria, Madrid: Arthemisia (catálogo de exposición del 5 de octubre de 2018 al 24 de febrero de 2019).

- Notas locales (1904). *La Vanguardia* (11.399), 3.
- Pérez Castro, P. (comisario); Oropesa Ruíz, M. (comisaria) (2008): *Federico Beltrán Massés*. Segovia: Caja Segovia. Obra Social y Cultural, Torreón Lozoya (catálogo de exposición del 25 de enero al 23 de marzo de 2008).
- Pérez Embid, F. (1973). Resolución de la Dirección General de Bellas Artes por la que se acepta la donación hecha por doña Victoria Winans Delgado y se destina al Museo de Málaga del Patronato Nacional de Museos. *B.O.E.* (263), 21.144. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/1973/11/02/pdfs/A21144-21144.pdf> [consultada el 2-04-2024].
- Salom de Tord, M. A. (2011). Federico Beltrán Massés y Rodolfo Valentino: una admiración mutua. En P. J. Figuerola Rotger (comisario). *Federico Beltrán Massés. Un pintor en la corte de Hollywood* (pp. 43 - 67). Barcelona: Museo Diocesano (catálogo de exposición del 3 de junio al 17 de julio de 2011).
- Sauret, T. (comisaria); Chaves, E. I. (comisaria) (2008): *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM) (catálogo de exposición del 22 de abril al 28 de septiembre de 2008).
- Tout Paris a défilé chez Beltran Masses (1931). *Comoedia* (6.699), 3.
- Valfleury, [¿?] (1931). Les Cours, les Ambassades, le Monde et la Ville. Châteaux et Villégiatures. *Le Figaro* (255), 2.
- Vauxcelles, L. (1929). Beaux-Arts. Beltran Massés. *Excelsior* (6.728), 2.
- Vázquez de Gey, E. (2008). *La princesa de Kapurthala*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez de Gey, E. (editora) (2017). *Impresiones de mis viajes por las Indias*. La Coruña: Ediciones del Viento.

Zaragoza y la difusión del artesanado en España a finales del siglo XV: Valladolid, Guadalajara, Granada y La Calahorra

Zaragoza and the Spread of Coffered Ceilings in Spain at the End of the 15th Century: Valladolid, Guadalajara, Granada and La Calahorra

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ  0000-0002-9671-2947

jif@unizar.es

Universidad de Zaragoza

Recibido: 26 de septiembre de 2024 · Aceptado: 2 de octubre de 2024

Resumen

Si las transferencias artísticas establecidas entre Zaragoza y Nápoles en el segundo tercio del siglo XV parecen explicar la temprana aparición del artesanado en el contexto artístico aragonés de finales de esa misma centuria, la documentación que ha logrado reunirse para la confección de este artículo permite confirmar que la capital aragonesa habría de convertirse en un importante centro difusor de este tipo de estructuras en el contexto artístico hispánico situado entre el Gótico y el Renacimiento.

Palabras clave: Arquitectura; Carpintería; Artesonado; Gótico; Renacimiento.

Abstract

If the artistic transfers established between Zaragoza and Naples in the second third of the 15th century seem to explain the early appearance of the coffered ceiling in the Aragonese artistic context at the end of this century, the documentation that has been gathered for the preparation of this article confirms that the Aragonese capital would become an important centre for the dissemination of this type of structures in the Hispanic artistic context between the Gothic and the Renaissance.

Keywords: Architecture; Carpentry; Coffered Ceiling; Gothic; Renaissance.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Ibáñez Fernández, J. (2024). Zaragoza y la difusión del artesanado en España a finales del siglo XV: Valladolid, Guadalajara, Granada y La Calahorra. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 287-327.

El estudio –todavía parcial– de la documentación de archivo, así como el análisis –igualmente incompleto– de los edificios de carácter civil levantados en Zaragoza en los años centrales del siglo XV que han conseguido llegar –más o menos transformados– hasta nuestros días, han permitido constatar el empleo de un amplio abanico de soluciones de cubierta. De entre todas ellas, interesa comenzar destacando el alfarje; un tipo de estructura que requería del empleo de grandes piezas –troncos– de madera que tenían que hacerse llegar a la capital aragonesa desde masas forestales, a veces, muy alejadas, situadas en los confines del reino, e incluso, desde fuera de sus fronteras, utilizando la conexión entre diferentes cauces fluviales –a través de almadías–, o el transporte, mediante tracción animal, por complicadas veredas y caminos¹. Todo ello encarecía notablemente la ejecución de estos sistemas de cierre, que, dado el reducido número de comitentes individuales o colectivos –institucionales– que podían permitírseles, habrían de terminar adquiriendo, al menos en el contexto geográfico que nos ocupa, un innegable valor de prestigio, capaz de proyectar, incluso a través de sus ejemplares más humildes, una imagen de lujo y de magnificencia cargada de fuerza.

En efecto, este tipo de soluciones aparece en las residencias de grandes nobles y eclesiásticos desde fechas muy tempranas. Así vendrían a demostrarlo el alfarje de las casas de los Azlor –después, condes de Guara, y por matrimonio, duques de Villahermosa– de Huesca, fechado hacia 1280 (Garcés Manau, 2015); los de la *Sala dorada* y la *alcoba* del palacio de los Martínez de Luna en Illueca (Zaragoza), cuya ejecución se ha situado en el segundo tercio del siglo XV (Ibáñez Fernández, 2001: 219-220), o el del *Salón del tinel* –después, *de obispos*– del palacio episcopal de Tarazona (Zaragoza), realizado durante el gobierno eclesiástico de Martín Cerdán (1433-1443) (Ainaga Andrés y Criado Mainar, 1997: 39-40).

Los valores asociados al alfarje ya se encontraban plenamente asentados cuando la Diputación del reino –la institución que lo representaba ante el monarca en los periodos entre cortes–, afrontó la construcción de su sede en el corazón de Zaragoza, a orillas del Ebro, entre el palacio arzobispal y la Puerta del Ángel, en 1433; un edificio dotado de un fuerte valor simbólico, que, seriamente dañado durante el segundo de los *Sitios* –asedios– impuestos a la ciudad por las tropas napoleónicas a finales del mes de enero de 1809, habría de servir de base para el levantamiento del antiguo seminario conciliar, actual Casa de la Iglesia, entre 1830 y 1848 (Bitrián Varea, 2014).

Desde luego, Mahoma Rafacón, “moro havitant en la ciudat”, se comprometió a disponer sendos alfarjes sobre “las dos retretas que sta[ba]n enta la part de la Seu” el 16 de noviembre de 1447². De igual manera, todo apunta a que las techumbres de “la sala (...) questa[ba] de part de las Casas del puent, y la sala mayor de part d’Ebro”, contratadas, respectivamente, con Bernat Soler y Morís Perrín, dos profesionales de perfil radical-

1 Para todas estas cuestiones, continúa resultando de utilidad la aproximación realizada por Gómez Urdáñez, 1987: 86-99.

2 AHPNZ. (Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza), Juan de Pitiellas, 1468, s.f., (Zaragoza, 16-XI-1447); documento dado a conocer y parcialmente transcrito, solo que fechado, por error, el 6-XI-1447, en Serrano y Sanz, 1917: 98.

mente distinto al de Rafacón –el segundo de ellos, llegado, casi con toda seguridad, del otro lado de los Pirineos (Ibáñez Fernández, 2016: 56-57)–, el mismo 16 de noviembre de 1447³, y el 14 de diciembre de ese mismo año⁴, también fueron soluciones de este tipo. Así se desprende de otras referencias documentales (Bitrián Varea, 2022: 31-33); de las descripciones escritas que nos han llegado del edificio, e incluso del análisis de determinados testimonios gráficos, como las secciones del mismo delineadas en 1756 (Giménez Arbués y Tomás Faci, 2006; Bitrián Varea, 2014: 12-22).

A los encargados de materializar las estructuras podían sumarse especialistas en la talla de la madera para el acabado de determinadas piezas, como los extremos de los *permodols*, canes o zapatas, que podían decorarse con motivos vegetales o figurativos. Así, por ejemplo, Antón Gomar, “fustero”, reconoció haber recibido lo que se le adeudaba “por razon de quatro premodos [sic] de bestias que había realizado pora la sala mayor de part de Ebro”, es decir, para la que acabaría contratándose con Morís Perrín, el 20 de octubre de 1446⁵.

Es posible que los *permodols* esculpidos a modo de animales o seres fantásticos, así como los fragmentos de vigas decorados con *fulla*, y con labor de claraboya, vejiga de pez o espejuelo que se conservan en los almacenes del Museo *Alma Mater* de la capital aragonesa procedan de las techumbres de la Diputación, que, aunque no han llegado hasta nosotros, debieron de ocasionar un impacto muy profundo en el medio artístico zaragozano de mediados del Cuatrocientos, ya que otras instituciones radicadas en la ciudad afrontaron, con muy poco margen de diferencia, la realización de actuaciones similares en sus sedes representativas, recurriendo, además, a los mismos profesionales que habían trabajado en esta primera empresa. Así, por ejemplo, el concejo encargó la obra de su sede, las *Casas del puent*, a Mateo y Domingo Sariñena, y a Francí Gomar, dejando la realización de la techumbre de la *Sala nueva* en manos de Morís Perrín. El maestro debió de retrasarse en terminarla, razón por la que trató de exonerar a los contratistas de las penalizaciones que pudieran imponérseles por no haber podido zaborar todavía las paredes de la estancia el 20 de septiembre de 1458⁶, y aún habría de cobrar

3 Se conoce la fecha del acuerdo al haberse recogido en un albarán extendido por el propio maestro el 16 de diciembre de 1448 [ADPZ. (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza), Albarán, Leg. 652, 5, doc. 70, (Zaragoza, 16-XII-1448); documento dado a conocer y transcrito en Salord Comella, 1956: 263, y referenciado en Álvarez Gracia y Casabona Sebastián, 1989: 68, nota nº 14, y 71, nota nº 28, y en Bitrián Varea, 2022: 33, nota nº 201].

4 De igual manera, se conoce la data del contrato al haberse recogido en un albarán extendido por Morís Perrín el 28 de julio de 1449: (Al encabezamiento: XXVIII julii) / (Al encabezamiento: Regno) / *Eadem die maestre Perrin fustero havitante en Caragoce atorgo haver recebido del dito obrero V^m D sueldos por razon del cobrir obrar et assentar de fusta la sala mayor de part Debro la qual sta en la claustra susana puyando la scalera a mano ezquerra la qual le fue dada a stallo por los señores diputados segunt consta por capitoles testificados por Anthon de Salavert notario a XIII de deziembre anyo de XXXVII etc.* / *Testes Bernat de la Beyla et Domingo Agudo* [AHPNZ, Antón Salavert, 1449, f. 34 v, (Zaragoza, 28-VII-1449); documento referenciado en Bitrián Varea, 2022: 31, nota nº 176].

5 (Al encabezamiento: Regno) / *Eadem die Anthon Gomar fustero atorgo haver recebido de Johan de Salavert obrero etc CXX sueldos por razon de quatro premodos de bestias que el dito maestro obrero pora la sala mayor de part de Ebro a razon de XXX sueldos por premodo e que suman etc.* / *Testes Jayme Lopez et Arnau de Sanboa* [AHPNZ, Antón Salavert, 1446, f. 70 v, (Zaragoza, 20-X-1446); documento referenciado en Bitrián Varea, 2022: 31, nota nº 178].

6 (Al encabezamiento: Die XX septenbris anno M^o CCCCLVIII Cesarauguste) / (Al margen: Indempnidat) / *Eadem die yo Morix Perrin fustero vezino de la ciudat de Caragoca atendent e considerant los senyores jurados de la dita ciudat haver dado la obra de las Casas del puent de la dita ciudat a Matheu Saranyena, Domingo Saranyena et Franci Gomar vezinos de la dita ciudat e los*

“pora cortar la fusta de la sala de las Casas del puent y pora cariar aquella” el 25 de febrero del año siguiente⁷.

Aunque no se puede plantear que el empleo del alfarje llegara a popularizarse, algunos particulares, dedicados todos ellos a profesiones liberales, gozaron de los medios suficientes como para contratar la ejecución de estructuras de este tipo para sus propias residencias. Así, por ejemplo, en el acuerdo alcanzado por Domingo Agustín con Yuce de Brea e Ibrahim Alvalencí, “maestros de fusta”, protocolizado el 16 de enero de 1449, se establecía que la “cubierta de la primera cambra” fuera “de bigones” –“XV o XVI”–, “con permodos obrados [con] bestiones”. En este caso, Brea y Alvalencí aceptaron realizar la estructura en su conjunto “a conoxença”, y “a juicio de Ybraym de Moferris”, y confiaron la talla de los canes en el “fillo de Ybrahim de Moferris, el mayor”⁸.

En esta misma línea debe inscribirse el acuerdo establecido por Sento Algranatí, médico judío, con Alí y Mahoma Cabañas, “moros”, padre e hijo, para la realización de ciertos trabajos en las casas del galeno, que contemplaban, entre otras actuaciones, la disposición de un alfarje sobre una sala que tenía que habilitarse sobre su granero. El concierto resulta especialmente interesante ya que nos ha llegado en dos versiones diferentes. La primera, en aljamiado, es decir, redactada en romance, solo que con caracteres arábigos, fue protocolizada el 25 de junio de 1453⁹; mientras que la segunda, escrita con grafía latina, fue registrada por el mismo escribano poco más de un mes más tarde, el 5 de agosto de ese mismo año¹⁰. Una vez traducido el texto dispositivo en aljamiado, el análisis comparado de ambos documentos permite detectar muy pocas variaciones, y aunque no procede –ni nos corresponde– adentrarnos en cuestiones de carácter lingüístico, interesa subrayar la utilización de palabras en árabe, como “açame”, es decir, *cielo*, para referirse al *techo* –esto es, a la solución de cubierta– en las dos versiones, o determinadas equivalencias, como la establecida entre el vocablo árabe “anañalas” utilizado en la versión en aljamiado –traducible como *zapato*–, y “permodo”, que es sinónimo de can o *zapata*; dos detalles que vienen a evidenciar la importancia

ditos Matheu e Domingo Saranyena e Franci Gomar haviesen promeso e se obligado ad acabar la dita obra de las ditas casas por tanto de mi cierta sciencia prometo e me obligo servir indempnes a los ditos Domingo e Matheu de Saranyena et Franci Gomar de qualesquiera danyos et misiones que por no çavuyar las paredes de la sala nueva de las ditas casas vos converka fazer et sustener en tal manera que si por no çavuyar las (tachado: ditas) paredes de la dita sala nueva vos continuan fazer expensas danyo o menoscabos todos aquellos e aquellos vos prometo e me obligo pagar satisfacer e emendar dius obligacion de todo mis bienes etc. Et renuncio etc. / Testimonios fueron a las sobreditas cosas presentes /f. 60 v/ Stevan Salvador pelayre et Nicholau Tudela mercader habitantes en Caragoca [AHPNZ, Miguel de Baltueña, 1458, f. 60 r-v, (Zaragoza, 20-IX-1458); documento dado a conocer y transcrito en Janke, 1984a, doc. 21, p. 82].

7 (Al encabezamiento: *Die XXV^{da} febroarii anno quo supra in Caragoca*) / *Eadem die maestre Moriz Perrin fustero atorga haver hovo etc., de don Johan Manent ciudadano de la dita ciudat e mayordomo de aquella en el anyo present (entre líneas: por mano de don Pedro Villanova) son a saber trezientos sueldos jaqueses los quales los senyores jurados le han mandado pagar los quales han de servir pora cortar la fusta de la sala de las Casas del puent e pora cariar aquella. E porque de los ditos trezientos sueldos se tiene por contento e pagado atorgo el present publico albaran. / Testes Pero Garcez verguero e Johan de Palacio escudero habitantes en la dita ciudat* [AHPNZ, Jaime Oliván, 1459, f. 189 r, (Zaragoza, 25-II-1459)].

8 AHPNZ, Pedro Monzón, 1449, ff. 20 r-26 v, (Zaragoza, 16-I-1449); documento dado a conocer y parcialmente transcrito, en Falcón Pérez, 1986: 138-140, doc. 2.

9 AHPNZ, Domingo Salavert, 1452-1453, ff. 254 r-256 v, (Zaragoza, 25-VI-1453). Apéndice documental, doc. 1. La traducción y transcripción del texto dispositivo en aljamiado se las debemos a María José Cervera Fras.

10 AHPNZ, Domingo Salavert, 1452-1453, ff. 313 r-314 r, (Zaragoza, 5-VIII-1453). Apéndice documental, doc. 2.

del léxico en árabe, que, o resultaba imposible de traducir, o se trasladaba literalmente, con resultados sumamente llamativos, casi cómicos, lo que parece reflejar, en última instancia, el predominio de la tradición islámica en la ejecución de este tipo de estructuras.

Al alfarje, y al simple *entablado*¹¹, como la “qubierta de biguas de Biel e de fuela” –es decir, de hojas de madera– que Ibrahim *el Pardo* y Alí Cabañas se comprometieron a disponer en las casas de “maestre Glauda”, “Lauda”, o “Landa Sorni”, zapatero, situadas en la “quarera nueva” de Zaragoza, el 27 de enero de 1451¹², vendrá a sumarse el forjado de vigas y revoltones; una solución que continuaba requiriendo del empleo de grandes piezas lúneas, pero que permitía prescindir del uso de más madera, ya que las vigas –simples rollizos sin labrar, o fustes más trabajados, con cajeados o rozas en sus laterales, o con listeles añadidos en sus papos–, podían utilizarse como carriles para voltear unas bovedillas, de luz, flecha y perfil variables, confeccionadas con conglomerado de yeso, o con ladrillo, normalmente, dispuesto de plano, de acuerdo a fórmulas tabicadas (Diodato, 2015: 1, 155-172).

Su aparición se venía situando en la segunda mitad del siglo XV. De hecho, para la realidad valenciana, la primera referencia documental conocida se sitúa en 1481¹³, y para el caso aragonés, se venía señalando, como una “importante novedad”, la estructura dispuesta como cierre de la caja de la escalera de aparato habilitada en el palacio de la Aljafería de Zaragoza durante el reinado de los Reyes Católicos, entre 1488 y 1495 (Gómez Urdáñez, 1998: 263). Sin embargo, tal y como ya intuíamos, la solución no debía de ser tan novedosa (Ibáñez Fernández, 2005: 23; Criado Mainar e Ibáñez Fernández, 2006: 22). De hecho, tal y como ha podido documentarse, ya se solicitaba la realización de un techo “enbigado con su vigas e su sobreciello de algez” cuando Leonis de Molinos, vecino de Zaragoza, contrató a Yuce Palacio, “moro”, “maestro de casas habitante en la dita ciutat”, para la realización de ciertas obras en sus casas, el 13 de noviembre de 1448¹⁴. Más explícita resulta todavía la petición de realizar una cubierta “con los fustes que seran necesarios, et de fust a fust, de buelta de regolla”, incluida en el acuerdo al-

11 Para todas estas cuestiones técnicas y estructurales, nos ha resultado de gran utilidad acudir al trabajo doctoral de María Diodato, que, aunque dedicado al ámbito valenciano, ofrece una realidad extrapolable, en muchos casos, a la aragonesa (Diodato, 2015: 1, 147-148).

12 AHPNZ, Juan de Longares, 1451, ff. 57 r-58 v, (Zaragoza, 27-I-1451). A este primer contrato, le seguirá un segundo acuerdo, en el que ya no se recoge esta solución [AHPNZ, Juan de Longares, 1451, ff. 400 v-403 v, (Zaragoza, 12-VII-1451)].

13 En el contrato para la realización de ciertas obras en la Casa de la Diputación del Reino de Valencia suscrito el 3 de julio de 1481, se estipulaba que la “cubierta daval de la dita scrivania hon huy estan los libres”, tenía que realizarse “de cabiros ab volta” (Gómez-Ferrer Lozano: 2002, 93); una petición tras la que se ha querido reconocer la voluntad de que el espacio se cerrara mediante una solución de vigas y revoltones (Diodato, 2015: 1, 155).

14 AHPNZ, Juan de Longares, 1448, ff. 878 r-880 v, (Zaragoza, 13-XI-1448). Juce Palacio debió de especializarse en la realización de este tipo de estructuras. Desde luego, se comprometió a realizarlas cuando contrató la reforma de las casas de Pedro Zapata, arcipreste de Daroca, en 1470 [AHPNZ, Juan de Bierge, 1470, pliego suelto, al final del protocolo, ff. 1 r-3 r, (Zaragoza, sin fecha)]; una obra por la que cobró parte de la cantidad que se le había comprometido el 24 de diciembre de ese mismo año [AHPNZ, Juan de Bierge, 1470, f. 140 r, (Zaragoza, 24-XII-1470)], y cuando concertó el cerramiento de una sala en 1475 [AHPNZ, Miguel Navarro, 1475, pliego suelto s.f., (Zaragoza, 16-X-1475)]. “Lyonis de Molinos” volverá a contratar la ejecución de nuevos trabajos en sus casas, incluyendo la disposición de nuevos forjados de vigas y revoltones, en este caso, con Lázaro Fuster, el 17 de diciembre de 1482; unas obras que debieron de

canzado por Johan de Portolés, cirujano –y escudero– habitante en la capital aragonesa, con Alí Xama, “moro”, habitante en la misma ciudad, para la realización de ciertos trabajos en unas casas de su propiedad, protocolizado el 21 de mayo de 1457¹⁵.

Una petición desde Nápoles

En este contexto debe situarse la petición cursada por Alfonso V *el Magnánimo* (1396-1458), y enviada desde Nápoles a Zaragoza el 19 de junio de 1451, por la que, reconociéndose con necesidad de especialistas en el trabajo de la madera tras el fallecimiento de Pacual Esteve, su “fuster”, y sabedor de la presencia de profesionales de este mismo perfil en la aljama de la capital aragonesa, requirió a Martín de Lanuza, baile general de Aragón, y administrador del patrimonio regio en el viejo reino, el envío inmediato, a vuelta de correo, de “dos dels pus abtes moros mestres de lenyam” que pudiera encontrar en dicha comunidad islámica (García Marsilla, 2001: 35, nota nº 48).

La versatilidad profesional de Pascual Esteve que trasluce la documentación conocida hasta la fecha, que nos lo presenta trabajando en la realización de tiendas de campaña para el rey –imaginamos que en sus estructuras lúneas– estando todavía en Valencia (Gómez-Ferrer Lozano, 2000: 155-156), y colaborando en la ejecución de piezas de artillería –probablemente, en sus afustes o cureñas–, siempre para el monarca, pero una vez ya en Nápoles (Minieri Riccio, 1881: 17), dificulta conocer qué competencias y habilidades trataba de suplir el rey con estos dos especialistas zaragozanos. Tampoco sabemos cómo terminó resolviéndose su petición, pero todo apunta a que no podía dejar de satisfacerse, ya que los reyes aragoneses situaron las aljamas de sus dominios bajo su protección directa, y las consideraron parte de su *real patrimonio*, incluyendo a sus moradores (Macho y Ortega, 1922-1923: 165-174; Lacarra, 1979: 17-20; Ledesma Rubio, 1991: 214-219; Ibáñez Fernández, 2010: 92-93), de cuyos servicios dispusieron a voluntad, sobre todo para el mantenimiento, reforma y ornato de sus residencias, allí donde se encontraran (Zaragozá Catalán e Ibáñez Fernández, 2011: 29-30).

Si estos dos maestros “moros” llegaron a viajar a Nápoles, pudieron realizar el mismo viaje que otros profesionales familiarizados con el empleo de la madera, que, tras haber trabajado en Zaragoza, terminaron dirigiendo sus pasos hacia la ciudad partenopea en un contexto cronológico muy similar. Es el caso del escultor Pere Joan, quien, una vez ultimado el retablo de la catedral de la capital aragonesa, recibió las dietas para emprender el viaje el 10 de abril de 1450 (Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016: 89, y 323, doc. 126), o el de Antón Gomar, quien, después de haber trabajado en la sillería del coro de la Seo cesaraugustana, recibió el encargo de realizar la de la capilla palatina –dedicada a Santa Bárbara– del *Castelnuovo*¹⁶; un conjunto, que, aunque no llegado hasta

ejecutarse, dado que las partes se definieron el 12 de agosto de 1484 [AHPNZ, Juan de Longares, 1482, ff. 210 r-211 v, además de dos folios s.f., (Zaragoza, 17-XII-1482)].

15 AHPNZ, Pedro López de Ansó, 1457, pliego suelto entre los ff. 59 y 60, (Zaragoza, 21-V-1457).

16 La presencia del maestro está perfectamente atestiguada en Nápoles para 1453 (Minieri Riccio, 1881: 421; Filangieri di Candida, 1937: 305, nota nº 9; Filangieri di Candida, 1938: 301), pero el hecho de que un documento publicado por

nuestros días, también pudo ofrecer, como ya lo había hecho el de la ciudad del Ebro con anterioridad, magníficas posibilidades para la experimentación, con madera, y a una escala reducida, de soluciones de naturaleza arquitectónica susceptibles de trasladarse a una escala mayor. En este sentido, la secuencia conformada por la solución otorgada al dosel de la silla arzobispal del coro de la catedral de Zaragoza; la bóveda lígnea de nueve claves de la capilla de San Francisco de Paula de la fortaleza napolitana, conocida a partir de fotografías antiguas, y la bóveda de terceletes de trece claves de la *Sala dei Baroni*, volteada ya en piedra, con unas dimensiones extraordinarias, gracias a los amplios conocimientos técnicos –y a la experiencia práctica– de Guillem Sagrera a partir de 1452, resulta sumamente sugerente (Zaragozá Catalán e Ibáñez Fernández, 2014: 282-283; Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016: 100-101).

En un contexto en el que ha logrado documentarse la presencia de un amplio equipo de fusteros valencianos –Pere Terrades, Bartomeu Crespo, Pere Çamora, Viçenç Mateu y Maties Falcó–; catalanes –Antoni Redó, Gabriel Estrada y Joan Orriols–, e incluso es probable que aragoneses –Joan de Borbas y Miquel Pérez– trabajando al servicio de Alfonso V en Nápoles entre 1452 y 1457¹⁷; la solicitud del envío de los mudéjares zaragozanos se ha venido relacionando con la voluntad de incorporarlos a la realización de techumbres (Domenge i Mesquida y Vidal Franquet, 2011: 184-185; Serra Desfilis e Izquierdo Aranda, 2015: 296). Es más, para algunos investigadores, habrían acudido para trabajar de acuerdo a la tradición islámica que algunos de sus predecesores, como Martín I *el Humano*, habían hecho suya, propia (Domenge i Mesquida y Vidal Franquet, 2011: 184-185).

Si bien es cierto que el embajador de Módena describió el “reducto” o “studieto”, es decir, la sala que servía de biblioteca o *studiolo*, como “adobato ala moresca”, en una carta remitida a Francisco II Gonzaga, marqués de Mantua, el 8 de mayo de 1498 (De Divitiis, 2013: 460, y 472-473, ap. 2), interesa subrayar que las únicas techumbres realizadas en el *Castelnuovo* durante el reinado del *Magnánimo* de las que se tiene noticia, las de las salas del *Miglio*, el *Nodo* y el *Ermellino*, dispuestas en el ala norte de la fortaleza, e incluso, la de la *Sala lunga*, habilitada en las inmediaciones de la *Torre del mar*, aunque no han llegado hasta nosotros, fueron descritas con la suficiente precisión como para identificarlas como soluciones artesanadas (De Divitiis, 2013: 460; De Divitiis, 2016: 335-336; Gómez-Ferrer Lozano, 2017: 14-16), es decir, como forjados de pisos compuestos por vigas de madera acodaladas a intervalos regulares, formando los recuadros que habrían de alojar las artesas (Nuere, 1990: 27).

Se trataría de unos techos, que, tal y como se ha puesto de manifiesto en fechas recientes, deberían situarse entre los primeros intentos de recuperación de este tipo de

Llompert según el cual Antón Gomar reconocía deber treinta y ocho ducados a los fusteros Miguel Prats, Francisco Torrent y “Anequi de Bruxelles” por los trabajos del coro de la capilla del *Castelnuovo* de Nápoles, y fechado, según indica el autor, el 6 de agosto de ese mismo año, aparezca recogido en un volumen de actas de 1451 (Llompert, G., 1973: 93, nota nº 30), ha llevado a considerar que el maestro pudo adelantar su llegada a la ciudad partenopea, por lo menos, dos años (Español Bertrán, 1999: 100-101, nota nº 124).

17 Para Miquel Pérez, Filangieri di Candida, 1937: 285, y 306. El resto, en Carbonell i Buades, 2007-2008: 76.

fórmulas en la Italia del Renacimiento (Gómez-Ferrer Lozano, 2017: 16-17). No en vano, se habrían realizado de manera prácticamente simultánea a las primeras experiencias desarrolladas en Florencia, entre las que se sitúan la solución acasetonada otorgada al transepto de la basílica de San Lorenzo (1449-1459) (Fedeli, 2017); el artesonado de la capilla de los Magos (1449-1451) y los restos del de la *Sala grande* del *Palazzo Medici* (1451-1459)¹⁸, o la fórmula, de escasísima profundidad, desarrollada sobre la biblioteca griega del convento de San Marco (1457-1459) (Marcolongo, 2005; Rasario, 2000; Funis, 2017: 32-33).

Las techumbres del *Castelnuovo* tuvieron que concluirse, necesariamente, antes de la enfermedad y muerte del *Magnánimo*, sobrevenida en Nápoles el 27 de junio de 1458, que terminarán provocando la paralización de las obras de la fortaleza, y por lo que afecta a nuestro discurso, la disolución y dispersión de los equipos de profesionales que habían trabajado para el monarca en su rehabilitación y puesta al día¹⁹, que pudieron regresar a sus respectivos lugares de origen contribuyendo a difundir algunos de los hallazgos, tanto técnicos como formales, de carácter estilístico, operados en un centro en el que se dieron cita, entre otras muchas aportaciones, la mejor tradición constructiva bajomedieval –tanto en piedra, como, muy probablemente, en madera– conformada en el levante ibérico, y al mismo tiempo, un tempranísimo interés por la Antigüedad, y una decidida opción por recuperarla.

De nuevo, Zaragoza

En posible relación con esta diáspora, y el regreso a Zaragoza de unas insospechadas “águilas” *avant la lettre*, anteriores, en cualquier caso, a las de Gómez-Moreno, la contratación de techumbres en la capital aragonesa parece acusar, con muy poco margen de diferencia, la voluntad de adoptar nuevas soluciones, por lo menos, desde el punto de vista formal, relacionadas con las realizadas en Nápoles. Así parecen sugerirlo algunas cláusulas incluidas en las capitulaciones de obra firmadas a partir de este momento, con las que todo parece indicar que se perseguía la decoración de las techumbres –quizás, todavía alfarjes desde el punto de vista estructural–, con piezas, aparentemente añadidas, de perfil cuadrangular. Así, por ejemplo, en el contrato suscrito entre Johan Marco, notario, y Mateo Sariñena, “fustero”, el 30 de enero de 1459, se establecía que la techumbre de la sala de las casas del escribano tenía que decorarse,

18 Para la capilla: Acidini Luchinat, 1990; Acidini Luchinat, 1992: 19-27. La proyección en planta y las secciones de la estructura, en Magazzini, 2014: 33. Para los restos de la *Sala grande*, Funis, 2017.

19 Sobre el efecto que pudo tener el debilitamiento de salud del monarca en la partida de los profesionales que estaban trabajando en sus empresas artísticas, resulta especialmente ilustrativo el testimonio recogido en la carta enviada por Giacomo Antonio della Torre a Francesco Sforza desde Roma, el 9 de junio de 1458, en la que le da cuenta de que “uno maestro Isaia marmoraro singular maestro, el quale haveva certe grande opere del Re ale mane, tornò hersera da Napoli et a me ha deto che l'è stato casso insieme cum tutti li altri scoltipitori, muratori et maestri di legname, et niente si lavora più, ma solo si attende a buona guardia de la terra et de le forteze” [De Divitiis, 2016: 339, y 342-343, doc. 6]. Ya se percibió la trascendencia de lo anotado en esta misiva, en Gómez-Ferrer Lozano, 2017: 17, nota nº 46.

“de vigon a vigon”, con “sus casas cuadradas de listones bocellados”²⁰. De igual manera, en el acuerdo alcanzado por Johan de Coscón, escudero, con Ibrahim Allabar y Lop de Palacio, “moros”, “maestros de casas”, rubricado veinte años más tarde, el 18 de junio de 1479, se estipulaba que las cubiertas del “comedor”, la “canbra” y la “recanbra”, tenían que disponerse sobre dos puentes, encima de los cuales debían asentarse los correspondientes “cuadros”²¹.

El hecho de que no se haya podido identificar ninguna de estas actuaciones con obras conservadas –o cuanto menos, conocidas– dificulta precisar el tipo de estructura contratada, pero las cláusulas señaladas parecen reflejar una decidida evolución hacia el forjado de casetones (Diodato, 2015. 1, 140-147), que pudo dar lugar a la aparición del artesanado algunos años antes de lo que se venía considerando.

En este sentido, es posible que la “fusta dorada” que Salvador y Antón de Sariñena se comprometieron a disponer en las casas de Juan de Coloma, señor de Alfajarín, y secretario de Fernando *el Católico*, en octubre de 1481, una vez fallecido Lope Palacio, un profesional con un amplio historial en la realización de techumbres²², con quien se había contratado la ejecución de los trabajos en un primer momento²³, se encuentre relacionada con alguna de las soluciones artesonadas realizadas para esta residencia, que se remodelará a comienzos del siglo pasado en dos fases sucesivas. De igual manera, resulta sumamente atractiva la posibilidad de que cuando Johan Just, “fustero”, y Faraig de Gali, “moro”, “maestro de casas”, que también contaba con una amplia experiencia en la realización de techos de madera²⁴, extendieron el fin de pago por todos los tra-

20 AHPNZ, Pedro Monzón, 1459-1460, s.f., (Zaragoza, 30-I-1459).

21 AHPNZ, Alfonso Martínez, 1479, f. 71 v, y pliego suelto s.f., (Zaragoza, 18-VI-1479).

22 Además de las que se comprometió a realizar junto a Ibrahim Allabar en las casas de Johan de Coscón (véase nota anterior), resulta especialmente interesante el contrato que firmó con Gaspar de Oriola, mercader, el 28 de diciembre de 1479, en el que se contemplaba la realización de una gran techumbre, un alfarje, para la *sala segunda*. En este caso, los fustes tenían que “ser obrados planos pora que se (*pudieran*) bien pintar”; las tablas debían disponerse “planeadas o trauesadas”, “como al pintor mejor visto sera”, y se contemplaba el sellado de las “juntas de las taulas” mediante el enclavado de listeles de “fuella” –cinta y saetino–, tratando de evitar los efectos de la dilatación de las juntas, y la consiguiente caída de “tierra sobre los listones”. En este contrato, figura, además, una referencia cruzada a las casas de Juan de Coloma, cuando se señala que la fachada a la calle de las casas de Oriola habría de coronarse con “sus archetes quales stan en el mirador de mosen Coloma”, “de altura razonable de manera que mirando el hombre a la carrera no toque con la cabeza en la vuelta del archet” [AHPNZ, Juan de Aguas, 1480, f. 1 r-v, además de un pliego suelto s.f., (Zaragoza, 28-XII-1479)]. Lope Palacio cobrará parte de la cantidad acordada por este trabajo el 29 de julio de 1480 [AHPNZ, Juan de Aguas, 1480, ff. 62 v-63 r, (Zaragoza, 29-VII-1480)], y de nuevo, el 28 de diciembre de ese mismo año [AHPNZ, Juan de Aguas, 1481, f. 1 r, (Zaragoza, 28-XII-1480)].

23 AHPNZ, Antón Calvo de Torla, 1481, pliego suelto s.f., (Zaragoza, X-1481); documento dado a conocer, con una cota de archivo diferente, y parcialmente transcrito, en Serrano y Sanz, 1918: 213, nota nº 1. Apéndice documental, doc. 3. La transcripción incompleta de Serrano y Sanz debió de ser la glosada en Redondo Veintemillas, 1981; que será la utilizada en Gómez Urdáñez, 1987: 181, nota nº 66.

24 Con Ibrahim Palacio, que ya se había comprometido a realizar un alfarje cuando contrató en solitario la reforma de las casas de Jaime Ximeno el 4 de julio de 1466 [AHPNZ, Pedro Díaz de Altarriba, 1466, ff. 98 r-99 v, (Zaragoza, 4-VII-1466)]; un compromiso por el que cobró parte de la cantidad acordada unos días más tarde [AHPNZ, Pedro Díaz de Altarriba, 1466, f. 111 v, (Zaragoza, 7-VII-1466)], asumió la disposición de varios forjados de vigas y revoltones en las casas de Ferrer de Lanuza el 17 de junio de 1479 [AHPNZ, Juan de Longares, 1479, pliego foliado como f. 175, (Zaragoza, 17-VI-1479)], y de nuevo, el 7 de junio del año siguiente [AHPNZ, Juan de Longares, 1480, f. 108, (Zaragoza, 7-VI-1480)].

bajos realizados en las casas de Gaspar de Ariño, señor de Osera, y secretario también de Fernando *el Católico*, el 10 de enero de 1482²⁵, lo hicieran, entre otras cosas, por la realización de cualquiera de los dos artesanados ejecutados para este edificio, que, reinstalados en el *Despacho de la alcaldía* y en el *Salón de comisiones* del Ayuntamiento de Zaragoza, han conseguido llegar hasta nuestros días (Figs. 1 y 2).



Fig. 1. Techumbre procedente de las casas de Gaspar de Ariño, hoy reinstalada en el Despacho de la alcaldía del Ayuntamiento de Zaragoza. Fotografía del autor.

25 En probable relación con el inicio de los trabajos cabría situar el acto por el que Johan Just, “fustero”, vendió todos sus bienes a Gaspar de Ariño por 10.000 sueldos, testificado el 12 de octubre de 1480 [AHPNZ, Domingo de Cuerla, 1480, f. 161 r-v, (Zaragoza, 12-X-1480)]; al que le seguiría la reventa inversa, fechada el 13 de enero de 1482 [AHPNZ, Domingo de Cuerla, 1480, f. 161 v, (Zaragoza, 13-I-1482)]. El fin de pago, en AHPNZ, Alfonso Martínez, 1482, ff. 8 v-9 r, (Zaragoza, 10-I-1482). Apéndice documental, doc. 4.



Fig. 2. Detalle de techumbre procedente de las casas de Gaspar de Ariño, hoy reinstalada en el Salón de comisiones del Ayuntamiento de Zaragoza. Fotografía del autor.

El hecho de que algunas de las soluciones artesanadas de las casas de Coloma y Ariño hubieran podido materializarse en este momento, algunos años antes de lo que se creía²⁶, contribuiría a conformar el contexto necesario en el que incardinar –e interpretar– mejor, no como cabezas de serie, surgidas *ex nihilo*, sino como jalones de un proceso evolutivo salpicado de interesantes experimentaciones, algunas de las pro-

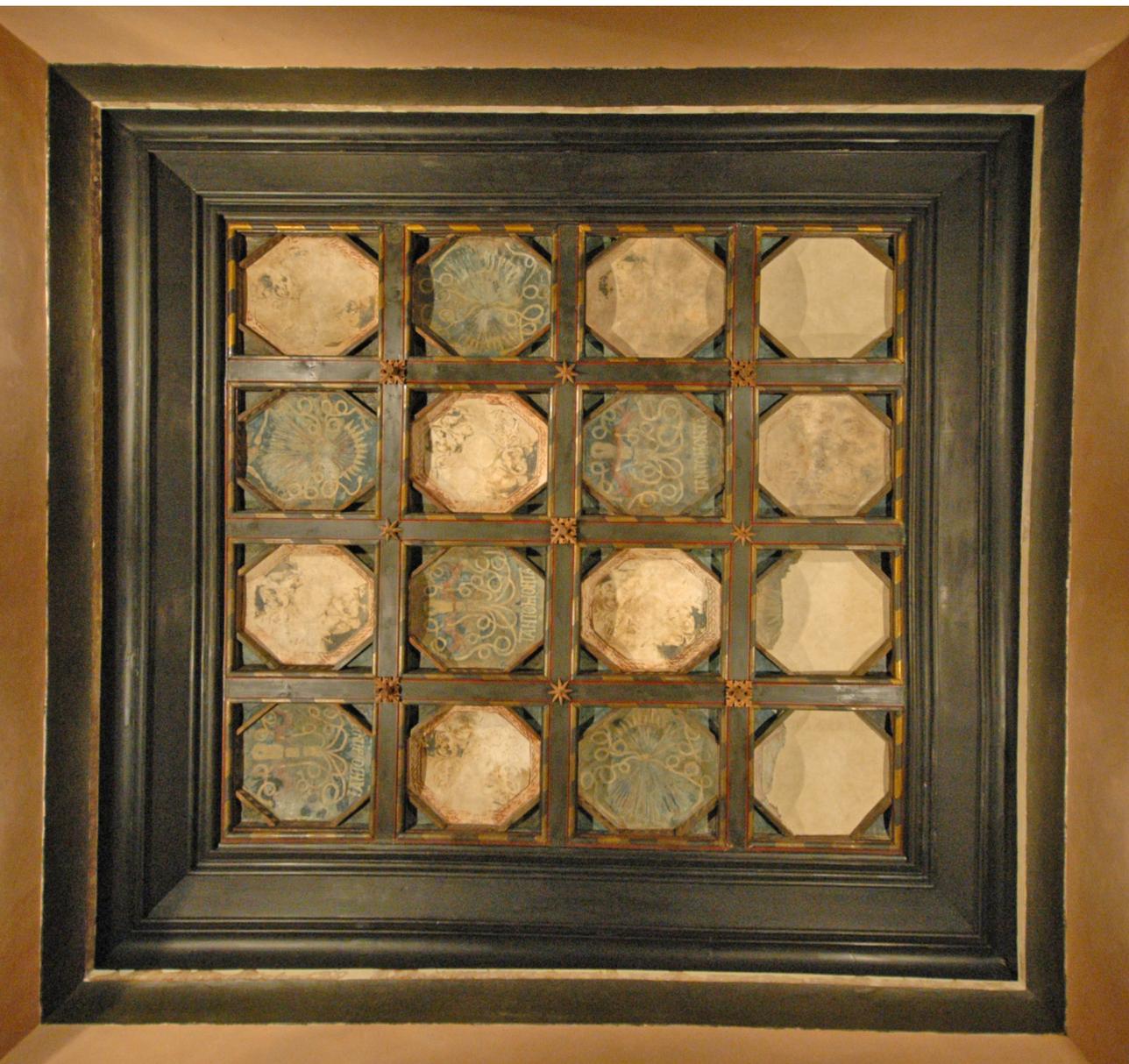
26 En realidad, para la datación de las techumbres de ambas casas tan solo se disponía de las referencias tangenciales incluidas en contratos para la confección de otras estructuras lígneas, en los que se impusieron a los artífices como modelos a seguir. Así, por ejemplo, la solución artesanada de la casa de Ariño instalada en el *Salón de comisiones* del Ayuntamiento se impuso como arquetipo para la confección de otra techumbre en el contrato firmado entre Alonso Muñoz de Pamplona y Bernat Giner, *alias* Valenciano, el 23 de abril de 1525, y dos estructuras, las correspondientes a la *Sala* y la *Cámara* de las casas de Juan (Pérez) de Coloma se señalaron como referencia a Juan de Lanuza para la confección de otros dos techos para las casas de Miguel Velázquez Climent el 5 de abril de 1526. No obstante, la realización, por lo menos, de las techumbres de las casas de Juan de Coloma, se ha adjudicado a este mismo artífice –Juan de Lanuza–, y la ejecución de las de los dos palacios se ha situado en torno a los años veinte del Quinientos [Gómez Urdáñez, 1987, 131, 169-170, 183, y 186-187]. El estudio de las techumbres de las casas de Gaspar de Ariño, en Chiribay Calvo, 1999.

puestas planteadas en el marco de las obras llevadas a cabo en el palacio de la Aljafería en tiempos de los Reyes Católicos. Es el caso de los forjados reticulares de madera cerrados con bovedillas de obra –de ladrillo y yeso–, que, evolucionados, muy probablemente, a partir de las soluciones de vigas y revoltones cuya aparición ha conseguido adelantarse, por lo menos, medio siglo, no debieron de conocer, a tenor de la escasez –por no decir, falta de otros ejemplos ulteriores–, de una gran fortuna posterior (Figs. 3a y 3 b). También es el caso de la espectacular estructura de cierre de la *Sala nueva*, o del trono, cuya conclusión se contrató, precisamente, con Faraig de Gali –reconocido en esta ocasión como “maestro mayor de las obras de la Aljaferia”–, Mahoma Palacio, e Ibrahim Muférriz, por 8.000 sueldos, el 23 de abril de 1493²⁷; una solución que habría de conocer, incluso, a través de dibujos, como el descubierto en las guardas del testamento del cardenal Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), ordenado en 1523 (Vasallo Toranzo e Ibáñez Fernández, 2019), un impacto muy profundo en el ámbito artístico peninsular, y se ha venido considerando tradicionalmente el primer artesonado de la arquitectura española (Fig. 4).



Fig. 3a. Forjados reticulares de madera con bovedillas de obra en las salas adyacentes a la Sala nueva o del trono del palacio de la Aljafería de Zaragoza. Fotografías del autor.

27 Tanto el contrato, firmado el 21 de abril de 1493 [AHPNZ, Juan Antich Bagés, 1493, ff. 61 r-64 v, (Zaragoza, 23-IV-1493)], como el albarán y el reconocimiento (de los que nos han llegado dos versiones diferentes, una más escueta, y otra más extensa) fechados el 14 de octubre de ese mismo año [AHPNZ, Juan Antich Bagés, 1493, f. 64 v, y ff. 131 v-132 r, (Zaragoza14-X-1493)], fueron dados a conocer y transcritos en Janke, 1984b: 142-143.



Figs. 3b. Forjados reticulares de madera con bovedillas de obra en las salas adyacentes a la Sala nueva o del trono del palacio de la Aljafería de Zaragoza. Fotografías del autor.



Fig. 4. Artesonado de la Sala nueva o del trono del palacio de la Aljafería de Zaragoza. Fotografía del autor.

Zaragoza, centro difusor del artesanado

Para entonces, Zaragoza ya se había convertido en centro difusor de esta nueva solución estructural, gracias, sobre todo, al importante papel que desempeñaron determinados miembros de su aljama. Es el caso de Mahoma Palacio, a quien Martín de Aezcoa se comprometió a seguir a Castilla para trabajar con él “en la obra del Cardenal d’Espanya que [iba] a fazer”, y para hacerlo durante un periodo de ocho meses, mediante un “afirmamiento” testificado el 23 de abril de 1488 (Ibáñez Fernández, 2005: 25; Criado Mainar e Ibáñez Fernández, 2006: 24, nota nº 19).

Más difícil resulta precisar el objeto último del viaje, ya que Pedro González de Mendoza (1428-1495) estaba impulsando la materialización de dos proyectos diferentes,

en dos ciudades distintas, en ese mismo contexto cronológico: el Colegio de la Santa Cruz en Valladolid (1486-1488/1491), y su palacio en Guadalajara (1486/1491-1492/1495).

Tal y como ya hemos sugerido en otras ocasiones, si se incorporaron a la construcción de la institución académica fundada por el purpurado en la ciudad del Pisuega, pudieron trabajar en la confección, tanto de los alfarjes –en pureza, *entablados*– del primer piso del patio, como de las soluciones artesanadas de las dos salas de la crujía meridional del edificio (Criado Mainar e Ibáñez Fernández, 2006: 24-26) (Figs. 5a y 5b), cuyo “italianismo” ha sido subrayado en fechas recientes (Gómez-Ferrer Lozano, 2017: 19-20). Si, por el contrario, acudieron a trabajar en la residencia que el prelado se levantó a las afueras de la capital alcarreña, no serían los únicos profesionales procedentes de Aragón en hacerlo. En efecto, Ali Domalich, “moro habitant en Calatayut”, aceptó acudir “con tres obreros suyos y hun mochacho que [*supieran*] de obrar de fusta y lavar de plano y de ieseria”, para trabajar “en las casas del dicho reverendo senyor Cardenal d’España” en Guadalajara, y hacerlo, además, en un plazo aproximado de veinte días, mediante un acuerdo rubricado en Calatayud el 10 de abril de 1491²⁸. Además, ahora sabemos del trabajo conjunto de varios “moros de Aragon” y “otros cristianos de Valencia” en las labores de yesería y de carpintería –incluidas las “cubiertas”– realizadas en la residencia del eclesiástico en un periodo que se ha fechado entre 1491 y 1492, aunque la confección de la “relación” en la que se registraron todas estas actuaciones se ha fechado algunos años más tarde, entre 1495 y 1496²⁹.

En ella se consignaron las “cubiertas que lleva[ba]n artesones”; los “razymos de talla”, “florones” y “rosas mas pequeñas”, realizados, probablemente, para su ornato, e incluso las labores de dorado y policromía (Romero Medina, 2010: 19-21, doc. 3), que impresionaron al humanista, médico y geógrafo de origen austriaco Jerónimo Münzer cuando visitó el palacio a finales del mes de enero de 1495. Desde luego, en su descripción destacó el efecto ofrecido por los cerramientos de algunas salas, “deauratos immixtis coloribus de lasurio et aliis” (Pfandl, 1920: 134), es decir, dorados y con una policromía de la que destacaba el azul; una combinación que vendría a evidenciar el recurso a modelos italianos (Gómez-Ferrer Lozano, 2017: 21).

28 AMC. (Archivo Municipal de Calatayud), Protocolos Notariales, Jacobo de Santoángel (171), 1491, ff. 51 v-52 r, (Calatayud, 10-IV-1491); documento dado a conocer y transcrito en García Marco, 1991: 354-355, y 360-361, doc. 2.

29 El asiento (*No se puede saber lo que costo el tejazor de alderredor de la casa porque se hizo a jornales y asimismo la yeseria de las ventanas se hizo todo a jornal y toda la carpinteria de los corredores y cubiertas y de salas y quadras y camaras y puertas y ventanas porque las fizieron los moros de Aragon y otros cristianos de Valencia*), sumamente interesante, fue dado a conocer y transcrito en Romero Medina, 2010: 19-21, doc. 3. No obstante, el autor creyó que los “cristianos de Valencia” tenían que ser, necesariamente, canteros, cuando el registro señala –con absoluta nitidez, además–, que, en realidad, compartieron la responsabilidad de los trabajos de yesería y carpintería con los “moros de Aragon”. Ya se percibió el error de lectura, apuntando que los valencianos debieron de desarrollar labores de carpintería, en Gómez-Ferrer Lozano, 2017: 21, nota nº 61. De la misma manera, el siguiente asiento [*Los moros de Aragon que eran maestros asi como Hamet Alfajari y Calema y Bral sus hermanos y Calada y Muhayde y otros muchos moros y Bral de Cuellar todos estos asy vio su Señoria que Dios de Santa Gloria y les dava a cada uno quatro sueldos y a los oficiales que traya(n) consigo estos a tres sueldos a cada uno*] tampoco permite identificar a los moros de Aragon que eran maestros –citados así, de manera genérica–, con ninguno de los mudéjares –también maestros– que se citan justo a continuación, ya que sus nombres se añadieron después de una locución conjuntiva coordinante –“asi como”–, reflejando, precisamente, la conciencia de que se trataba de artífices diferentes, que, además de profesión de fe, compartían la misma categoría profesional.



Figs. 5a y 5b. Detalles de las techumbres de las salas del ala sur del primer piso del colegio de la Santa Cruz de Valladolid. Fotografías del autor.

Tras estas primeras noticias, Mahoma Palacio parece ponerse al servicio de la Corona. En efecto, todo apunta a que se trata del maestro homónimo al que Fernando *el Católico* encomendó la realización de un carril por el que subir la artillería hasta la Alhambra antes de que la fortaleza pasara a manos cristianas³⁰. Es decir, Palacio ya debía de encontrarse en Granada cuando, siguiendo el mismo procedimiento que habían empleado algunos de sus predecesores, como se ha visto en el caso del *Magnánimo*, el monarca solicitó que “los dos hijos de maestre Mofferiz”, “el que labra organos, y el otro que labra de algez, y el hijo de Brahem Palaro [*sic, por Palacio*] el mayor y Arami moros de Çaragoga”, acudieran a trabajar en “ciertas obras que por [*su*] mandado se [*hacían*] en el Alfambra desta ciudad de Granada”, y que lo hiciesen, además, acompañados cada uno de ellos con “dos oficiales de sus officios muy buenos, de manera que con los maestros por todos [*fuera*] doze [*sic*]”; una orden cursada por Juan de Coloma, secretario del monarca, enviada a Domingo Agustín, lugarteniente del baile de Aragón, y fechada en el real de Santa Fe el 13 de marzo de 1492³¹, en la que, tras la alusión al “hijo de Brahem Palacio” se venía queriendo reconocer, sin mayor fundamento que el apellido compartido, a Mahoma Palacio³².

Tanto Palacio como el resto de profesionales mandados llamar a Zaragoza pudieron incorporarse a los trabajos de restauración y readaptación de la zona del Cuarto Dorado y el Mexuar para sus nuevos usos cristianos, que, iniciados, precisamente, a mediados de marzo de 1492 (Vilar Sánchez, 2007: 49-50), contemplaron, entre otras actuaciones, la recuperación de diferentes techos. Desde luego, Jerónimo Münzer todavía encontró a muchos “sarracenos” trabajando en las obras de rehabilitación de la Alhambra cuando visitó la fortaleza a finales del mes de octubre de 1494, y destacó el efecto que le produjeron algunos techos, dorados y policromados en los mismos tonos azules que habría de reconocer después en Guadalajara³³, asociados a la nueva estética cristiana que se iba introduciendo en la decoración de la nueva residencia regia (Vilar Sánchez, 2007: 68-69).

Mahoma Palacio reaparece en Zaragoza muy poco tiempo después, contratando con Faraig de Gali e Ibrahim Muferriz la conclusión de la cubierta de la *Sala nueva* de la Aljafería el 23 de abril de 1493. Sin embargo, ya no se encontraba en la capital aragonesa para el 14 de octubre de ese mismo año, cuando sus dos compañeros cobraron en nombre de los tres la cantidad en que se ajustaron sus trabajos³⁴. Al margen de que hubiera

30 Se continuará trabajando en el acondicionamiento y ampliación de este paso inmediatamente después de la entrega del recinto a los Reyes Católicos, en los primeros compases de 1492 (Vilar Sánchez, 2007: 40).

31 ACA, (Archivo de la Corona de Aragón), Cancillería, Registros, 3571, Fernando II el Católico. *Diversorum Sigilli Secreti* 11. Aragonum, ff. 11 v-12 r, (Santa Fe, 13-III-1492); documento dado a conocer y transcrito en De la Torre y Del Cerro, 1935: 252-253, doc. 2.

32 Gómez Urdáñez, 1988: 232. De allí lo asumimos, en Ibáñez Fernández, 2005: 25. Ya se muestran las primeras reservas con respecto a la identificación, en Criado Mainar e Ibáñez Fernández, 2006: 26, nota nº 24.

33 *Sunt autem quam plures Sarraceni, qui ibi edificant. Item plures, qui in castello et locis regiis, que diruta erant, resarciunt. (...) Omnia autem pallacia et aule in summitate testudinibus et coopertoriis adeo superbis de auro, lasurio, ebore, cipresso et variis modis fabrefacta sunt, ut non possit nec scribi nec narrari* [Pfandl, 1920: 48].

34 Véase nota nº 27.

podido acudir a otros destinos con anterioridad, viajó a Segovia por orden del monarca, y ya había regresado a la ciudad del Ebro para el 28 de julio de 1494, cuando, reconociéndose “fijo de Amet Palacio” –lo que imposibilita definitivamente su identificación con “el fijo de Brahem Palacio” llamado por *el Católico* a Granada–, otorgó haber recibido de Domingo Agustín, lugarteniente del baile, los veinte florines que se le asignaron por haberse desplazado a la ciudad castellana, donde “Su Alteza staua”³⁵. El albarán no precisa el motivo exacto de este viaje, pero resulta absolutamente preciso, ya que los reyes permanecieron en la ciudad castellana entre el 6 de junio y el 13 de septiembre de ese mismo año (Rumeu de Armas, 1974: 211-212).

Las fuentes documentales permiten descubrirlo trabajando al servicio de los monarcas desde enero de 1495, primero, como “Palaços”, o “Mahoma de Palaços”, y después, como Jerónimo de Palacios, tras su conversión al cristianismo, a partir de 1500; un acto que habría de facilitar su ennoblecimiento por parte de Fernando *el Católico*, que lo armará caballero. Además, en lo que respecta a su perfil profesional, figura, indistintamente, como “carpintero del rey”, “carpentero e albañir de Su Alteza”, “hobrero de Su Alteza”, “maestro” –u “obrero”– “mayor de las obras de Su Alteza”, y “maestro de las obras de carpentería de Su Alteza”, siguiendo la corte, desarrollando tareas muy diversas en el acondicionamiento de los aposentos que habría de ir ocupando la reina en Tarazona, Alfaro (La Rioja), Tortosa (Tarragona), San Mateo (Castellón), Almazán (Soria), Burgos, Zaragoza, Madrid, el Pardo, la Alhambra, Sevilla, Toledo, Madrid de nuevo, Alcalá de Henares, Madrid una vez más, Segovia, y finalmente, Medina del Campo, donde fallecerá Isabel el 26 de noviembre de 1504³⁶.

Los libros de cuentas no ofrecen demasiados detalles sobre sus actuaciones, muchas veces, de carácter menor, o relacionadas con la elaboración de piezas de mobiliario, pero, ciñéndonos al tema que nos ocupa, conviene advertir, que, durante su segunda estancia en la Alhambra, que habría de prolongarse durante casi tres años, entre 1499 y 1501, se culminaron las labores de adecuación del Cuarto Dorado y el Mexuar para acoger a los Reyes Católicos (Domínguez Casas, 1993: 76-77; Vilar Sánchez, 2007: 90-137).

35 (Al encabezamiento: *Die XXVIII iulii anno M^o CCCCLXXXIII Cesarauguste*) / (Al margen: *Apoca atorgada por Mahoma Palacio fijo de Amet Palacio*) / *Eadem die etc yo Mahoma Palacio fijo de Amet Palacio moro maestro de casas habitante en la ciudad de Caragoca atorgo hauer recebido de vos el magnifico Domingo Agostin cauallero lugarteniente etc son a saber vint florines de oro en oro los quales me haueys dado e pagado de las pecunias del dicho vuestro officio por razon que por mandado del (entre líneas: Rey nuestro Senyor parti)* (tachado: *Su Alteza fue a la Corte donde Su Alteza staua et en solucion e paga de la despesa que en el yce*) de la ciudad de Caragoca a la ciudad de Segouia en la qual Su Alteza staua (entre líneas: *et en solucion e paga de la despensa*) me mando dar // et pagar la dicha cantidad mediant carta cloa de mano de Su Alteza formada que dada fue en la ciudad de Segouia a XI dias del mes de julio anno a Natiuitate MCCCLXXXIII. Et porque de aquellos etc fiat large vt in forma. / *Testes Joan Prat notario et Domingo Maya habitantes en Caragoca* [AHPNZ, Jaime Malo, 1494, s.f., (Zaragoza, 28-VII-1494)].

36 Los datos sobre el personaje, en De la Torre y De la Torre, 1956: 236,353, 368, 396, 428, 429, 436, 441, 445, 469, 493, 505, 526, 534, 543, 552, 557, 561, 566, 579, 601, 617, 625, 657, y 660; Azcárate, 1982: 63, 64, 65, 66, 68, 76, 78, 79, 80, 113, 116, 125, 195, 196, y 197; Aguiló Alonso, 1993: 17, y 399-401; Domínguez Casas, 1993: 75-81; Yarza Luaces, 1993: 386, y Galera Mendoza, 2020: 157-158. No cabe duda de que Mahoma y Jerónimo son la misma persona por un documento en el que Sebastián de Palacio, “carpentero del Rey nuestro Señor, residente en la Corte de Su Alteza”, vendió, en calidad de procurador de “Jerónimo Palacio”, “el qual se solia llamar Mahoma de Palacio, et Anna de Palacio, muxer suya, que se solia llamar Axa Allabar, carpenteros de Su Magestat convertidos a la Santa Fe Catholica, residentes en la dicha Corte”, unas casas de sus principales ubicadas en la parroquia de San Gil de Zaragoza, “en la moreria cerrada”, a Ezmal d’Allabar, “moro”, “maestro de villa” habitante en la capital aragonesa, el 7 de diciembre de 1502 [AHPNZ, Jaime Malo, 1502, s.f., (Zaragoza, 7-XII-1502); documento referenciado en Morte García, 1993: 171].

Estos trabajos contemplaron, entre otras actuaciones, la terminación de “unos ricos techos de madera”, que, a juicio de Torres Balbás, que todavía pudo analizar sus restos *in situ*, parecían realizados por “los obreros mudéjares de la Aljafería que el monarca hizo ir desde Zaragoza a Granada, pues [eran] casi idénticos a otros que por entonces mandó labrar don Fernando en el alcázar aragonés” (Torres Balbás, 1951: 203). Los vestigios de uno de ellos, “con casetones de escasísima profundidad, con florones en parte tallados y en parte pintados y con arrocabe o friso clásico dorado y menudos denticulos tallados a todo lo largo”, podían hacer de él, a juicio de Bermúdez Pareja, “uno de los techos más antiguos del Renacimiento en España” (Bermúdez Pareja, 1965: 103).

De igual manera, interesaría dilucidar el destino del importante cargamento de madera que transportó junto a su “primo” Sebastián de Palacios desde Écija hasta Sevilla a lomos de ocho acémilas, cuyo alquiler habría de satisfacerse el 23 de diciembre de 1501³⁷.

Una vez fallecida Isabel, Fernando continuará profesándole una gran confianza, tanto en el ámbito personal, como en el estrictamente profesional. No en vano, lo designará “[su] veedor de todas las obras que en la çibdad de Granada se fizyesen, asy de la Capilla Real que sus Altesas mandaron edificar en la Yglesia Catedral de Nuestra Señora Santa Maria de la O de la dicha çibdad, como de los monesterios de Sant Françisco e Santa Ysabel, e Ospital Real”, mediante una provisión real emitida desde Toro (Zamora) el 20 de abril de 1505 (Domínguez Casas, 1993: 80). Vinculado a la fábrica de la Capilla Real, servirá de enlace entre el conde de Tendilla y Fernando *el Católico*, y entre los dos, y Enrique Egas (ca. 1460-† 1534) cuando se plantee la reforma del proyecto original en 1509³⁸; actuará de testigo en el codicilo añadido al contrato para la construcción del edificio, fechado el 23 de enero de 1512 (Rosenthal, 1973-1974: 35-36; Azcárate, 1982: 113-114), y continuará trabajando en otras empresas granadinas, como el Hospital Real, hasta su fallecimiento, acaecido en la ciudad del Darro el 16 de junio de 1524 (Domínguez Casas, 1993: 80-81; Galera Mendoza, 2020: 157-158).

Un último episodio: La Calahorra

De todos los firmantes del contrato para la conclusión del artesanado de la *Sala nueva* de la Aljafería, al menos Ibrahim –o Brahem– Moférriz continuó trabajando en el palacio zaragozano, y lo hizo con Mahoma de Brea. Los dos fueron condenados a indemnizar con “onze florines de oro en oro” a su colega Alí de Arrondí “por la ganancia de una obra” que habían realizado en la residencia regia en régimen de compañía, y que había terminado resultando “mas riqua”, el 25 de septiembre de 1498³⁹.

37 De la Torre y De la Torre, 1956: 534; Aguiló Alonso, 1993: 400. Más referencias de archivo sobre Sebastián de Palacios, en Azcárate, 1982: 198-205. Su perfil, en Aguiló Alonso, 1993: 401; Domínguez Casas, 1993: 81-82, y ahora también, Galera Mendoza, 2020: 158-160.

38 Gómez Moreno, 1926: 99-101. docs. 3 y 4; Meneses García, 1973: 750-752, 754, 754-755, y 755. La más reciente revisión del episodio, en Ibáñez Fernández y Alonso Ruiz, 2021: 144-146, y 160.

39 AHPNZ, Juan de Aguas, 1498, f. 86 v, (Zaragoza, 25-IX-1498).

Ibrahim Moférriz y Mahoma de Brea contrataron con Antón de Ravaneda, gobernador del marquesado del Cenete por Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1466-1523), el primogénito del cardenal Mendoza, la realización de importantes trabajos –incluyendo varias techumbres de madera– en el castillo de La Calahorra (Granada), muy poco tiempo después. El contrato original, rigurosamente inédito, se ajustó en Zaragoza el 18 de enero de 1499⁴⁰, aunque se testificó, siempre en la capital aragonesa, cinco días más tarde⁴¹, y resulta sumamente interesante, ya que, poniendo como modelo toda una serie de soluciones artesonadas realizadas en el castillo del Cid en Jadraque (Guadalajara) ya para entonces, estipulaba cómo habrían de ser las del “apostento alto” de La Calahorra.

Del análisis del nuevo documento se deduce la voluntad de realizar las techumbres para una “sala grande” y dos cámaras, saletas o retretes dispuestos a los lados, de acuerdo al sistema de salón principal y dos alanías de tradición islámica que habría de ser asumido como propio por la arquitectura cristiana peninsular, tanto la medieval, como la moderna; así como la intención de ejecutar un cuarto techo para la caja de escaleras. En este sentido, el contrato exigía que la solución de la “sala grande” fuera “de la manera de la del Çid”, advirtiendo, eso sí, que no fuese “tan fonda”; rechazaba el empleo de “tabla en el alizer”, y requería que “los artesones [fueran] en quadro”. De la misma manera, el acuerdo perseguía que las cubiertas de “las dos camaras que se junta[ba]n con la dicha sala” se labraran “de la misma arte”, solo que con “molduras mas llanas e mas pequeñas”. La de la sala de la derecha tenía que realizarse con “los papos de las vigas” lisos, sin “molduras”, con “un verdugo en cada esquina”, y “con cinta e saetino de molduras de un palmo de grueso”, dejando sus “casas en cuadrado”. Por su parte, la de la saleta de la izquierda debía realizarse “de la manera de la camara del Cid que sta junto [a] la camara de las cruces”, salvo por “la tabla del alizer”. Finalmente, el contrato original exigía que “la cubierta del escalera” fuera “de la misma arte”; insistía en que los aliceres de todos los techos se realizaran sin tablas, estipulando que se ejecutaran valiéndose de “las otras molduras”; establecía que “de viga a viga [hubiese] dos pies”, y en última instancia, requería “quel verdugo de las squinas [atará] con otro sobre la svasa del alizer”.

Todas estas precisiones terminarán cancelándose para sustituirse por una única cláusula de carácter genérico, dispuesta al margen, en la que se indicaba que “todas las cubiertas altas de todos los aposentamientos altos” tenían que hacerse “de la manera de las que estan en el Cid”, y de todas las del castillo alcarreño, como las que señalara

40 Tuvimos la fortuna de encontrar la capitulación, desarrollada en un pliego suelto sin foliar, entre los papeles sueltos del notario Miguel Serrano fechados en 1497. Desconocemos si el hecho de que figurara entre los documentos correspondientes a este escribano tenía alguna relación con que fue Serrano quien realizó la copia –simplificada– del contrato conocida hasta ahora. Fuera como fuese, nos ocupamos de que el documento se archivara en el lugar que le correspondía [AHPNZ, Alfonso Martínez, 1499, pliego suelto s.f., (Zaragoza, 18-I-1499)]. Apéndice documental, doc. 5.

41 (Al encabezamiento, al margen: *Concordia de obra*) / *Die XXIII januarii dicti annu Cesarauguste fue testificada una capitulacion e concordia de obra entre Anthonio de Rauaneda governador del Cenete del Regno de Granada e Ybraym Moferrig e Mahoma de Brea moros maestros de casas la qual es en fin del libro present en la ligaça (sic) de los actos sueltos* [AHPNZ, Alfonso Martínez, 1499, f. 12 r, (Zaragoza, 23-I-1499)]. Ya se da noticia del asiento de la testificación en Morte García, 1997: 103, nota nº 2.

Ravaneda, excepto “la de la [sala] de las cruces”, y la de la caja de escaleras, que quedaban fuera del repertorio de modelos. Esta será la única instrucción que se traslade a la copia –consecuentemente, simplificada– del contrato realizada por el escribano zaragozano Miguel Serrano; la única versión del acuerdo que se conocía hasta ahora⁴².

El concierto –como también recoge su copia–, contemplaba el pago de 15.000 sueldos –casi el doble de lo ajustado por la conclusión del artesanado de la *Sala nueva* de la Aljafería–, que debían hacerse efectivos en tres pagas, especificándose, que, del primer tercio, debía proporcionarse a los maestros un anticipo de 1.000 sueldos en Zaragoza, “al tiempo de su partida”, “para dar a oficiales e otras cosas que hauran menester para el camino”. En relación con este aspecto, el acuerdo establecía que, si se les mandaba llamar, tenían que estar listos para comenzar a trabajar en La Calahorra para el mes de marzo de 1499, pero se les advertía, que, en todo caso, debían encontrarse a pie de obra, como muy tarde, para el mes de abril.

Sin embargo, Ravaneda les escribió desde Valencia muy poco después, el 18 de febrero de 1499, indicándoles, que, a pesar de que había dado instrucciones para que Francisco del Poyo les entregara los 1.000 sueldos comprometidos para el viaje –suponemos que en el momento de abandonar Aragón camino de Valencia, ya que lo hizo desde Daroca (Zaragoza)–, se había encontrado con nuevas disposiciones por parte del marqués del Cenete nada más llegar a la ciudad del Turia. En efecto, el aristócrata le había escrito “mutando del proposito que staua sobre algunas cosas que tenia deliberado”, y ordenándole que se suspendiera cualquier actuación hasta que hubiera recibido nuevas instrucciones, que, dado que el noble se encontraba en Italia, su servidor estimó que podrían demorarse en llegar más de dos meses. Por ese motivo, Ravaneda les rogaba que no se pusieran en camino hasta nuevo aviso, y les solicitaba, que, en el caso de que hubiesen recibido el adelanto para el viaje, lo restituyeran.

La carta del gobernador del Cenete se dio a conocer sin ningún tipo de contexto documental, concediéndole, además, un sentido definitivo, concluyente, que habría tenido como consecuencia forzosa, ineludible, la “interrupción momentánea” del contrato firmado con Muférriz y Brea; una suspensión, que, coincidente con la estancia del marqués en Italia, se ha venido interpretando como consecuencia de la voluntad del aristócrata por imponer un cambio de orientación a las obras de su fortaleza granadina⁴³.

Por su parte, el acuerdo alcanzado con “mestre Guillem Gilabert, fuster, habitador de la dita ciutat de Valencia, en e sobre la fahena e obra de fusta, axi de talla como altre qualsevol que lo dit illustre marques [quería hacer] en la fortalea del lloch de la Calaforra, en lo regne de Granada, del dit ma[r]quesat del Zenete”, firmado en Valencia tres años más tarde, el 5 de febrero de 1502, aunque no llegaba a explicitar ni el tipo –ni el volumen– de la obra contratada, había servido ya para adjudicar a Gilabert y a su

42 AHPNZ, Miguel Serrano, 1498, pliego suelto s.f., (Zaragoza, 18-I-1499); documento dado a conocer y publicado, con discrepancias en la transcripción, en Morte García, 1997: 104-106. doc. 2. Apéndice documental, doc. 6.

43 Morte García, 1997: 104, nota nº 12. En realidad, AHPNZ, Juan de Aguas, 1499, f. 23 v, además de una carta s.f., (Zaragoza, 23-II-1499). Apéndice documental, doc. 7.

equipo –otro maestro fustero y cuatro “obrsers” más– contratados todos ellos a jornal, la realización de los artesonados del primer piso del castillo (Falomir Faus, 1990), por lo que no debe extrañar que la historiografía haya terminado otorgando a la misiva de Ravaneda el valor de una cancelación o rescisión definitiva, irrevocable, del contrato firmado con Muférriz y Brea⁴⁴.

Nada más lejos de la realidad. Si el contrato original viene a evidenciar que los modelos de Jadraque no fueron “formalmente” tan “tradicionales” como se había supuesto hasta ahora, lo que obliga a reevaluar los motivos que pudieron llevar al aristócrata a cambiar de opinión, y a querer sobreseer la obra, interesa subrayar que el mensaje de su criado no es un instrumento aislado al que llegara a reconocérsele el efecto deseado por su emisor, al menos, de inmediato. En realidad, forma parte de una “requesta”; un procedimiento documental bastante complejo, con el que Juan Pérez de Alvarado, procurador de Ravaneda, quiso asegurarse de que Muférriz y Brea recibían –y comprendían– el contenido de la misiva, y de que se les instaba a cumplir con lo que se les pedía en ella –esto es, a que no se pusieran en marcha, y a que devolviesen el dinero que se les había adelantado para el viaje–, procurando que todo se hiciera ante notario, en este caso, el escribano zaragozano Juan de Aguas. Este fedatario también recogerá el posicionamiento de los intimados, que protestaron, es decir, mostraron su oposición a consentir con lo que se les demandaba, alegando que “estauan prestos y aparexados de ir e fazer la dita obra”. Además, señalaron que “para ir a fazer la dicha obra hauian ya gastado los mil sueldos en obreros y cabalgaduras”, por lo que “los dichos mil sueldos que les abia dado el dicho Francisco de Pueyo no los podian tornar”⁴⁵.

En definitiva, teniendo en cuenta, que, más allá de las vagas intenciones de volver a contactar con ellos expresadas por el gobernador del Cenete, ni se les garantizaba el mantenimiento de ninguna relación contractual, ni se les ofrecía compensación alguna que pudiera resarcirles, por lo menos, del inopinado lucro cesante, Muférriz y Brea rechazaron aceptar las pretensiones de Ravaneda, que, a la postre, habrían implicado conceder a su carta la fuerza necesaria para anular el acuerdo que habían suscrito con anterioridad, que, si llegó a cancelarse –o tan solo a modificarse–, solo pudo hacerse de mutuo acuerdo entre las partes. Esta circunstancia, unida a la imposibilidad de atestiguar si los techos conservados en La Calahorra pertenecen a la misma campaña de trabajos, subrayada en fechas recientes (Gómez-Ferrer Lozano, 2017: 24), obliga a cuestionarse si los mudéjares zaragozanos llegaron a personarse –y a trabajar– en el castillo granadino. En este sentido, querríamos concluir señalando las llamativas similitudes, tanto estructurales, como formales, existentes entre algunas de las soluciones desarrolladas en la fortaleza, y determinados ejemplos aragoneses. Es el caso de la única techumbre ligada a la tradición de lacería, la de la capilla (Fig. 6a), que recuerda a los taujeles del palacio de los Reyes Católicos de la Aljafería de Zaragoza (Figs. 6b y 6c);

44 Sin ánimo de exhaustividad, Marías, 1998: 39-41; Scaglia, 2001: 90; Ibáñez Fernández, 2005: 25; Marías, 2005: 14; Criado Mainar e Ibáñez Fernández, 2006: 26-27; Ruiz Pérez, 2014: 176-178; Marías, 2022: 30; Marías, 2023: 280-281.

45 Todos estos actos tuvieron lugar en Zaragoza, entre el 22 y el 23 de febrero de 1499 [AHPNZ, Juan de Aguas, 1499, f. 23 v, además de una carta s.f., (Zaragoza, 23-II-1499)]. Apéndice documental, doc. 7.

así como el de otras soluciones más clásicas e italianizantes, como los artesanados de la Cámara o *Departamento del marqués* y el *Salón de la Justicia* (Fig. 7), que presentan una asombrosa semejanza con aquellos procedentes de las casas de Gaspar de Ariño reinstalados en el Ayuntamiento de la capital aragonesa. Todo invita a continuar investigando.



Figs. 6a, 6b y 6c. Comparativa de la solución de cubierta de la capilla del castillo de La Calahorra (Granada) (a) y dos de los taujeles dispuestos en las salas adyacentes a la Sala nueva o del trono del palacio de la Aljafería de Zaragoza (b y c). Fotografías del autor.



Fig. 7. Solución artesonada del Salón de la Justicia del castillo de La Calahorra (Granda). Fotografía del autor.

1

1453, junio, 25
Zaragoza

Sento Algranatí, judío, médico, contrata con Alí y Mahoma Cabañas, moros, padre e hijo, la realización de ciertas obras en sus casas. La traducción y transcripción del texto dispositivo en aljamiado se las debemos a María José Cervera Fras.

AHPNZ, Domingo Salavert, 1452-1453, ff. 254 r-256 v.

/254 r/ [Al encabezamiento: Capitoles]

Eadem die capitoles concordada feyta e firmada entre maestre Sento Algranati jodio mege habitant en la dita ciudat de huna part e Alli Cabanyas et Mahoma Cabanyas fillo de Ali Cabanyas moros habitantes en la dita ciudat de la part otra los quales son segunt se siguen e stan scriptos en medio plego de paper de letra moriega.

/255 r/

Die XXV junii.

Capitulos concordados e firmados entre don Sento maestro Algranati jodio mege e Al[i] Cabanyas Mahoma Cabanyas fillo de Alli etc [lac] precio de cincientos cinquenta sueldos pagaderos al principio de la obra CL sueldos e fecho el solar de la sala C sueldos e acabada toda la obra CCL sueldos e con aquesto toda la fusta e regola que saldra de la dita obra et que comencada la obra sinse licencia no puedan obrar a otra part e si por yo tener que complir las tandas que vos hayades a pagar nuestros jornales etc.

Testes ad hoc Ferrer de Mayoral, Rani Aben Lopiell menor e Ebrayin Ramen moro.

[Sigue el contrato en aljamiado]

/256 v/

Alḥamdu lillāh waḥdahu⁴⁶.

Esta es la obra que alla ḤAlī Qaba[n]yas wa⁴⁷ Muḥammad Qaba[n]yas:

Habemos a fazer a Sento Algranatī primerament un granero el qual a de seyer la meytad de açame⁴⁸.

Item fayçanar una cozīna al costado del dīto granero en la qual se-a de fazer una ḡaminera gran. Item el solar del perçe con un fust con sus dos anaḡalas⁴⁹ d-alḡewze i su sobreçielo de-lḡewze i sus maḥfures⁵⁰ d-alḡewze alrededor i sus vergas. Item mudar una manganiela i fazer el terrado açame.

Item una sala la qual a de venir sobre el granero i sobre el perçe cubierta de açame con tres fustes con sus anaḡalas con sus sobreçielos i sus maḥfures alrededor por cada leytada. Item de suso de la sala un mirador al cabo mismas-o de dies en-onçe palmos con sus arquiello en-adebantera. Item arielos i puertas para dos fienestas de la sala i-una [p]uerta para la fienesta de la cozīna. Item que la sala a de s[e]yer es[p]almada i labada de-lḡewze i los [p]ortales de la sala obrados d-alḡaw(ze) de maçanaria. Item el perçe a de se[r] /256 r/ espalmado i labado d-alḡewze. Item en la dīta sala abemos de fazer una ḡaminera obra(h)da de maçoneria. Item la cozīna, (ite) abemos de fazer espalmada toda d-alḡawze. Item el granero espalmado todo i-oneçtado fe'ito a del memiça. Item que todos los suelos de las dītas estaḡas abemos de fazer de[l] ḡewze i la cubierta del mirador encaniçada i-entellada. Et todo los sobre'ido somos tenidos a ḤAlī Qaba[n]yas (wa) [añadido entre líneas: i-a] Muḥammad Qaba[n]yas [añadido: menor] i puyar cualesquiere pilarez i [p]aretes que nesenario sia a la dīta obra al dīto Sento Al(a)granatī por razon de la dīta obra.

Et el dīto Sento Algranatī [e]s tenido de darnos por razon de la dīta obra i por todo lo nesenario a (e)ya asī como alḡewze o reḡolo [sic] i tellas as i todo lo nesenario çinsientos i çinquenta sueldos. Item toda la fusta viella i rebre de las estaḡas para los me'est[r]os.

46 Fórmula introductoria en árabe: *Alabado sea Dios, Él solo.*

47 Palabra árabe sin traducir: y. Cuando vuelve a aparecer, se le añade la traducción *i-a*.

48 Palabra árabe: *cielo, techo.*

49 La palabra árabe: *zapato, suela, suelo duro, base.*

50 La raíz árabe *ḥafar*: *excavar, tallar, labrar, calar, moldurar.*

1453, agosto, 5
Zaragoza

Sento Algranatí, judío, médico, contrata con Alí y Mahoma Cabañas, padre e hijo, moros, la realización de ciertos trabajos en sus casas.

AHPNZ, Domingo Salavert, 1452-1453, ff. 313 r-314 r, (5-VIII-1453).

[Al encabezamiento: Die V^o augusti Cesarauguste]

[Al margen derecho: Capitoles de obra] Eadem die capitoles concordados feytos e firmados entre don maestre Sento Algranati judio mege habitant en la ciudat de Caragoça de vna part et Ali Cabanyas et Mahoma Cabanyas fillo de Ali Cabanyas moros habitantes /313 v/ en la dita ciudat de la part otra sobre cierta obra que los ditos Ali e Mahoma [entre líneas: cosinos ermanos] somos tenidos a fazer pora vos dito Sento segunt se sigue.

Primerament los ditos Ali e Mahoma son tenidos de obrar hun solar del perge de açame con sus almahores e verdugos su fustet en medio con dos peromodos obrados de bestiones de algeç o de fusta.

Item hun granero el qual ha de seyer leuado fins a hauer stado de hombres de algeç e regollado empero que el dito don Gento sia tenido de dar las regollas et que sia todo lo otro spalnado de algeç.

Item que han de fazer huna coçina en la qual han de fazer huna jaminera francesa grant spalnada toda de algeç e su aral e solar.

Item han de fazer sobre los ditos granero e coçina huna sala que ha de hauer de alteza trenta palmos de los del maestro moro en la qual han de seyer de tres en quatro fustes obrados de açame con sus peromodos de maçoneria fullages o bestiones lo que mas querra el dito don Sento.

Item han de fazer al costado de la dita sala huna retreta en la qual han de mudar huna manganyella e lançarla al corral e han de fazer el cielo de la retreta obrado de açame.

Item que son tenidos de fazer hun mirador de la largueça e ampleça de la sala puyada la delantera de regola con sus arquetones finestrados e ha de hauer el cabo mas baxo de altaria tres palmos e cubierto de sus viegas e caniço e tellas.

/314 r/ Item que son tenidos de calçar paretones e pilares e todo aquello que mester sera desde do comiença la obra.

Et pora fazer la dita obra yo dito maestre Sento so tenido de dar a los ditos maestros todo el reble que salfra de lo que han de derocar assi de fusta como regola ademas canyas e todo lo que saldra de la dita obra et por precio de cinquanta florines de oro en oro de Aragon buenos e de dreyto peso los quales so tenido a pagar a vosotros maneros en la manera dius scripta es a saber antes que comiençen a fazer la dita obra cient e cinquanta sueldos e de continent que el solar de la sala sia cubierto cient e cinquanta sueldos e apres quel mirador sera dius tella C sueldos e la resta de la dita comanda acabada toda la dita obra. Et ad aquesto tener e complir obligo a vos mi persona e bienes etc.

Et que sia toda la dita obra a conozimiento de dos maestros el vno por el dito maestro Sento e el otro por los ditos maestros.

Et los ditos Ali e Mahoma moros sobreditos prometieron e se obligaron de fazer toda la dita obra segunt los ditos capitoles de la part de suso mencionados e por el dito precio de los ditos cinquanta florines et ad aquesto tener e complir obligaron sus personas e bienes large ut moris est etc.

Presentes testimonios fueron ad aquesto Johan Riera pellicero Rani Aben Lopiel judio menor Ebrayin Ramen moro habitantes en la dita ciudat.

3

1481, octubre
Zaragoza

Juan de Coloma, señor de la baronía de Alfajarín, contrata con Salvador y Antón de Sariñena, maestros de casas, la realización de toda una serie de trabajos en sus casas, cuya ejecución, capitulada previamente con Lope Palacio, moro, había quedado suspendida por el fallecimiento de este maestro.

AHPNZ, Antón Calvo de Torla, 1481, pliego suelto s.f.

Documento dado a conocer, con una cota de archivo diferente, y parcialmente transcrito, en Serrano y Sanz, 1918: 213, nota nº 1.

Capitales de concordia fechos e firmados entre mossen Johan de Coloma cauallero senyor de la baronia de Alfajarin de vna parte e Saluador e Anthon Sarinyena maestros de casas de la part otra.

Primerament attendido e considerado que entre el dicho mossen Johan de Coloma e maestre Lope Palacio moro quondam stauan fechos e firmados ciertos capitoles acerqua algunas cosas de la obra fazedera en su casa la qual obra no seyendo acabada el dicho maestre Lope es muerto e fecho acto publico por don Anthon Mauran notario de las cosas que quedauan a fazer del dicho stajo ha conuenido al dicho mossen Coloma dar a stajo la dicha resta e despesas del dicho maestre Lop pues ha recebido todo lo que recibir deuia y esto en la forma siguiente.

Es a saber los dichos maestros han de dar deuido acabamiento en la camara grande que esta dentro la sala en la qual han de fazer su jentil puerta segunt conuiene a tal camara y a tal sala con su portal de molluras bien acabado como cumple a la puerta muy bien obrada y en la dicha puerta hun cancell de dos puertas muy bien obrado con sus almenas como conuiene en semejante lugar y mudar la ventana alta e fazerla de nueuo e hubrir las ventanas baxas e obrarlas de muy buena fusta de aros doubles bien comencadas con sus encerados todo tan bien acabado como pertenece a la sumptuosidad de tal camara y el antepecho y los bancos de la dicha ventana enforrados de fusta y assentar la rexa grande y fazer a plana la dicha camara e poner el suelo de ladrillos los quales solament haya de dar el dicho mossen Coloma e assentar la fusta dorada la qual toda les haya de dar el a fazer la cubierta encima de la dicha fusta dorada muy bien fecha a prouecho con su solar de aljenz y encima de todo echarne la agua a provecho ayudandosse de la fusta palos tejas e otras cosas que ya son en la dicha cubierta no ha de fazer empero chaminera segunt staua en los capitoles del dicho maestre Lop mas en lugar de aquella se han de fazer las ventanas baxas de la dicha camara segunt ya es dicho.

Item han de fazer puerta e portal muy bien acabado todo en la retreta de la dicha camara segunt conuiene a tal lugar y en la dicha retreta so la ventana corredeça como ya tenga su aro y el encerado.

Item en el entresuelo mayor baxo que sta al replano de la scalera han de fazer su gentil puerta tal como la del studio de Pero Garcia de Slaua segunt esta en los capitulos del dicho maestro Lop y su gentil cancel y lauar a plana las paredes del dicho entresuelo y poner ladrillos en el solar los quales el dicho mossen Coloma les haya a dar assi como era tenido de dar al dicho maestro Lop y fazer hi su gentil ventana con sus aros doubles y encerados de medio arriba y forrar los bancos y el antepecho del // [roto] e acabado o acabar la chaminera ochauada [roto] moriscas como esta la de los entresuelos de Johan Cabrero e assentar las piedras de fuego en el fogar las quales el dicho mossen Coloma los ha de dar a todo fazerle a plana con aljenz de cedaço y fazer su gentil puerta en el entresuelo de mano drecha que conffruenta con el palacio y espalmar y lauar las paredes como ya lo otro se ha fecho y echar su solar de aljenz y fazer he su gentil ventana y encerado corredeço y en el hun rincon fazer hi su caracol que baje a la retreta baxa y en la dicha retreta baxa fazer su ventana y encerado y lauar y emblanquecer las paredes segunt que todo lo sobredicho era tenido fazer el dicho maestro Lop.

La qual obra e acabaduras sehan tenidos fazer los dichos maestros a su costa de todas cosas exceptados los ladrillos y toda la fusta dorada la qual no se han tenidos los maestros sino saluo assentarla y exceptado assimesmo todas las rejas de las dichas ventanas las quales le haya de dar el dicho mossen Coloma.

La paga a satisfaccion de las quales cosas porque se ha de cobrar de los bienes del dicho maestro Lop y porque aquel [entre líneas: o sus herederos] no sian mas agrauados de los que la justicia y razon quieren es concordado entre las dichas partes que fecha la dicha obra hayan de ser esleydos quatro maestros a saber es dos moros y dos christianos en esta manera hun christiano e hun moro por parte del dicho mossen Coloma e otro christiano e otro moro por parte de los dichos maestros en interuencion de los moros por ser interesse de moro los quales todos quatro hayan de jurar cada uno en su ley solempnment de tachar la dicha obra segunt dios e sus buenas conciencias no agrauando a ninguna de las partes sino justamente estimando aquella e si por ventura seran diferentes se ha el medio mossen Domingo Biuián el qual aderiendo a la vna stimacion de los moros aquello haya de passar.

En paga e porrata de la qual obra es concordada que el dicho mossen Coloma haya de vistraer a los dichos maestros XV^o o XX^o caffizes de trigo de Alfajarin posados en sus casas stimaderos a como vale en l'almodi.

La present scriptura es de mano de Pero Perez de Orma criado de mi Johan de Coloma sobredicho e su scriuient.

[Roto] octobris anno a Natiuitate Domini M^o CCCXXXI digo M^o CCCC octuagesimo [roto] Cesarauguste en presencia de mi Anthon Calbo de Torla notario et de los testimonios de suso scriptos comparecieron el muyt magnifico mossen Johan Coloma cauallero senyor de la baronia d'Alfajarin et Salvador et Anthon de Saraninyena maestros de casas habitantes en la ciudat de Caragoca los quales todos concordados etc dieron et liuraron en poder de mi dito notario la present plica de paper la qual dixieron seyer estada sobre la concordia entrellos feyta

sobre las cosas en aquella contenidas la qual cedula de capitulos sobreditos quisieron etc se-
yer leydos et publicados los quales por el mesmo mossen Johan de Coloma presentes mi dito
notario et testimonios diusscriptos et presentes los ditos Salvador et Matheu de Saraninyena
fueron leydos publicados et leydos etc et hauidos por leydos et publicados todos los sobredi-
tos mossen Johan de Coloma Saalbador et Anthon de Saranyena firmoron aquellos en poder
de mi dito et infrascripto notario et prometieron etc.

Testes Pedro Bolas mercader et [lac].

4

1482, enero, 10
Zaragoza

Johan Just, fustero, y Faraig de Gali, moro, maestro de casas, otorgan haber recibido de Gaspar de Ariño, señor de Osera y secretario del rey, y de su mujer, Eleonor Beço, todas las cantidades que les debían entregar por las obras realizadas en sus casas.

Alfonso Martínez, 1482, ff. 8 v-9 r.

[Al margen: Diffinimiento] Eadem die etc nos Johan Just fustero e Faraig de Gali moro maestro de casas haitantes en Caragoça de nuestras ciertas ciencias atorgamos e recono-
cemos hauer hauido e contantes en poder nuestro recebido de vosotros los magnificos mossen Gaspar de Arinyo senyor del lugar de Osdera secretario del S. Rey e ciudadano de Caragoca e dona Eleonor Beço muller suya son a saber todas e qualesquiere quantias de moneda [entre líneas: e otras cosas] que vosotros nos fuessedes tenidos e obligados coniuantament o diuissa dar e liurarnos [entre líneas: assi con cartas como sines de cartas] por causa e razon de qualesquiere obras stallos jornales peones [entre líneas: ymiendas e] manobras que nosotros hauemos fecho e obrado o fecho fazer e obrar en qualesquiere casas vuestras de todo el tiempo passado fins a la present jornada e de aquellas e cada una dellas /9r/ nos tenemos por contentos e pagados e bien satisfechos a nuestra voluntat. E por lo semblant yo dita Eleonor Beço en nombre mio proprio e como procuradora que so del dicho mossen Gaspar de Arinyo marido mio constituyda con carta publica de procuracion fecha en Caragoça a [lac] dias de [lac] del anyo mil CCC[lac] testificada por el notario dius scripto hauient poder en aquella vt michi notario constat en los ditos nombres atorgo e reconezco a vosotros dichos maestre Johan Just e maestre Faraig de Gali e a cada uno de vos que haueys fecho e acabado todas e qualesquiere obras stallos e reparos que vosotros hayays tomado e hayays seydo obligados e tenidos con cartas e sines de cartas por el dicho mi senyor e por mi o por qualquiere de nos en nuestras casas de todo el tiempo passado fins a la present jornada. E con esto absoluemos e difinimos nos las vna part a la otra et en conuerso de qualesquiere demandas e acciones etc querientes etc imposables uos silencio etc dius obligacion de todos nuestros bienes e de cada uno de nos e del principal de mi dicha procuradora etc large.

Testes el muy honorable maestre Francisco Ebri mege e Johan de Moros scriuient habitantes en Caragoca.

1499, enero, 18

Zaragoza

Capitulación para la realización de diferentes obras –incluidas varias techumbres de madera– en el castillo de La Calahorra (Granada).

Alfonso Martínez, 1499, pliego suelto s.f.

[Al encabezamiento: †]

Las condiciones, con que se dan a labrar el aposentamiento de La Calahorra e lo que han de labrar.

Primeramente hazer las paredes de tapia [*entre líneas*: como van traçadas] con su cimien-to de piedra e cal, una vara, sobre el suelo en que ha de dar el aposentamiento e las tapias han de tener, una vara, de grueso, de medir [*tachado ilegible*], muy bien pisada, [*tachado*: el hormigon] e tan altas las paredes quanto fuere neçesario, para recibir los tejados quedando las cubiertas altas e baxas, del alto de las del Çid.

Item han de fazer, los corredores dos, con sus arcos de ladrillo, e los pilares, del grueso que les mandaren e los arcos en redondo, con sus verdugos de yeso e los antipechos con sus claraboyas e los pasamanos, con sus molduras.

Item hazer, los suelos de aposentamiento baxo, de cal e arena, o, de yeso.

Item las cubiertas, baxas, de vigas llanas, como las del Çid, o, con vigas, e quartones e saetino.

Item hazer todas las puertas de lo baxo con sus molduras, rezias, e las de los atajos, en-caxadas e todas, mas rezias que las del Çid.

Item hazer en la cozina, una chiminea grande donde va traçada.

Item dexar las lumbres al aposentamiento baxo necesarias [*entre líneas*: donde Ravaneda dixiere] e fazer las sus ventanas corredizas.

//

[Al encabezamiento: †]

[*En el centro de la caja de escritura*: El aposentamiento alto]

Item hazer las cubiertas de los [*entre líneas*: dos] corredores altos como los del Çid e que no tenga [*sic*] tabla en el alizer.

[*Tachado*: Item la sala grande de la manera de la del Çid e que no sea tan fonda e que los artesones vengan en quadrado, e que no tengan tabla en el alizer].

[*Tachado*: Item las dos camaras que se juntan con la dicha (*tachado*: camara) (*entre líneas*: sala) de la mesma arte, sino que sean mas llanas e mas pequeñas las molduras].

[*Tachado*: Item la sala de la mano derecha que no tenga molduras en los papos (*tachado*: sino un ver) de las vigas, sino un verdugo en cada esquina, e con cinta e saetino de molduras de un palmo de grueso e que vengan las casas en cuadrado].

[*Tachado*: Item la cubierta del escalera de la mesma arte e que los alizeres de lo uno e de lo otro no tengan tablas sino las otras molduras, e que de viga a viga aya dos pies e quel verdugo de las squinas, ate, con otro sobre la esvasa del alizer].

[*Tachado*: Item la otra saleta, o camara e retrete de la mano yzquierda, de la manera de la camara, del Cid que sta junto, de la camara de las cruces quitada la tabla del alizer].

[*Al margen*: Item todas las cubiertas altas de todos los aposentamientos altos, e las ayan de fazer de la manera de las que estan en el Cid, de aquellas que pareciere a Rauaneda sacada la de las cruces e del scalera, que destas dos cubiertas no sea obligado de fazer de ninguna manera della, sino de la manera de las otras].

Item hazer en lo alto, tres chimeneas donde estan traçadas, con sus bordes de yeseria como las del Çid.

Item hazer las portadas, de las [*tachado*: dos] [*entre líneas*: tres] salas e del escalera que sallen a los corredores, de yeseria, con sus scudos de armas muy bien fechos e las puertas, encaxadas e con sus molduras e muy rezias mucho mas que las del Çid.

//

[*Al encabezamiento*: †]

Item hazer la escalera donde sta tracada, con sus barotes de madera e el antipecho, de claraboyas de yeso.

Item hazer todas las otras puertas con sus aros e de molduras, e muy rezias e donde les dixiere Rauaneda.

Item hazer todas las ventanas con aros doblados e en los lugares que le dixieren e azer sus asientos en ellas de madera como los asientos del Çid.

Item cubrir e fazer todos los caramanchones de madera e rezios e tan spesas las cubiertas como les mandaren e tan enhiestas, e que cubran el adarue, e los aposentamientos e dexarlos entablados [*tachado*: para que otros los cubran de piçarra] [*entre líneas*: e cubrillos de teja] e si las quisieren de picarra no sea a su cargo.

Item dar acabado el dicho aposentamiento las llaues en la mano a toda su costa de manos, asi de oficiales e maestros como peones, e agua.

Item que toda la manobra sacada el agua, se de a los dichos maestros puesta dentro del cuerpo de la fortaleza, a costa, del senyor marques e la tierra para tapiar.

[*Tachado*: Item hazer todos los suelos alos (*sic*) de ladrillos e raspado de la manera quel ladrillo les diero(*n*), con los quadrados de azulejos quales ge los dieren].

Item que si los suelos quisieren de yeso e de cal e arena que los dichos maestros los ayan de fazer en el dicho estajo e si ladrillados que no sean a ssu cargo.

Item quel [*tachado*: os] dicho [*tachado*: s] maestro [*tachado*: s] sea obligado de no partir de la obra con sus oficiales fasta aberla acabado toda la dicha obra.

Item que se les aya de pagar los dichos XV mil sueldos por tercios el primero tercio luego que llegue a la obra e el segundo terçio fechas la meytad de las cubiertas, e el postrero acabada toda la obra, item que del primero terçio les den, en Caragoca al tiempo de su partida, para dar a oficiales e otra[s] cosas que hauran menester para el camino mil sueldos.

// Item que las cien fanegas de trigo se les den luego quando ellos las quisieren.

Item que los dichos maestros, ayan de yr luego a la dicha obra que Rauaneda les scriuiere e estar alla fasta ser acabada como dicho es, e si por falta de manobra, no tuuieren que fazer, o no les dieren que fagan que les ayan de pagar sus jornales e aquellos dias que se los pagaren sean obligados los dichos maestros hazer de su oficio, obra en otra parte, si ge las mandaren hazer.

Item que los dichos maestros ha[n] de fazer todos los atajos en los tres quartos que Rauaneda les dixiere asi en lo alto como en lo baxo.

Item que los dichos maestros aya[n] de blanquear todo el dicho aposentamiento muy bien e las paredes que sallen al patin que no tiene corredorblanqueada e perfilada como de canteria e las ventanas dos o tres que se fizieren en ellas de yeseria de molduras.

Item que a los dichos maestros e a sus oficiales les ayan de dar posadas francas, e que les dexen labrar todos los dias que ellos quisieren.

Item se entiende, que enbiandolos a llamar, han de ser en La Calahorra en el Cenete del Reyno de Granada por todo el mes de [tachado: abril] [entre líneas: março] primero que verna, e si no los enbian a llamar, han de ser en la dicha obra he dicho lugar, mediado el mes de abril primero venidero.

Ihesus die veneris XVIII janero 1499.

Testes Jayme Romeu argentero.

6

1499, enero, 18

Zaragoza

Copia de la capitulación para la realización de diferentes obras –incluidas varias techumbres de madera– en el castillo de La Calahorra.

Miguel Serrano, 1499, pliego suelto s.f.

Documento dado a conocer y publicado, con discrepancias en la transcripción, en Morte García, 1997: 104-106, doc. 2.

Las condiciones con que se ha de labrar el aposento de La Calahorra et lo que han de labrar.

Primeramente fazer las paredes de tapia con su cimiento et piedra et cal una vara sobre el suelo en que ha de quedar el aposentamiento e las tapias han de tener una vara de grueso de medir muy bien pisada et tan altas las paredes quanto fuere necesario para recibir los texados quedando las cubiertas altas et baxas del alto de las del Cid.

Item han de fazer los corredores dos con sus arcos de ladrillo et los pilares del grueso que les mandaren et los arquos en redondo con sus verdugos de yeso et los antipechos con sus claraboyas et los pasamanos con sus malduras [sic].

Item fazer los suelos del aposentamiento vajo de cal et arena o de yeso.

Item las cubiertas baxas de vigas llanas como las del Cid, o con vigas et quartones et [tachado: cal] saetino.

Item fazer [entre líneas: todas] las puertas de lo bajo con sus molduras rezias et las de los atajos encajadas et todas mas rezias que las del Cid.

Item fazer en la cozina una chiminea grande donde va treçada.

Item dexar las lumbres al posentamiento bajo donde Rabaneda dixere necesarias et fazerles sus ventanas corredizas.

[Al centro de la caja de escritura: El aposentamiento alto]

Item fazer las cubiertas de los dos corredores altos como los del Cid et que no tengan tabla en el alizer.

Item todas las cubiertas altas de todos los aposentamientos altos se las hayan de fazer de la manera de las que estan en el Cid de aquellas que pareciere a Rabaneda saquada la de las cruces et del scalera que destas dos cubiertas no sea obligado de fazer de ninguna manera della sino de manera de las otras.

// Item fazer en lo alto tres chimineas donde estan tracadas con sus bordes et yeseria como las del Çid.

Item fazer las portadas de las tres salas et del scalera que salen a los corredores de yeseria con sus scudos de armas muy bien fechas et las puertas encaxadas con sus molduras et muy rezias mucho mas que las del Cid.

Item fazer la scalera donde esta tracada con sus barotes de madera et el antipecho de claraboyas de yeso.

Item fazer todas las otras puertas con sus aros et de molduras et muy rezias et donde les dixere Rabaneda.

Item fazer todas las ventanas con aros doblados et en los lugares que les dixeren et fazer sus asientos en ellas de madera como los asientos del Cid.

Item cubrir et fazer todos los caramanchones de madera et rezios et tan spesos los carbrios como les mandaren et tan enfiestos que cubran el adarve et los aposentamientos et dexarlos entablados et cubiertos de teja et si las quisieren de picarra no seha a su cargo.

Item dar acabado el dicho aposentamiento las llaues en la mano a toda su costa de manos et assi de oficiales et maestros como peones et agua.

Item que toda la manobra sacada el agua se de a los dichos maestros puesta dentro del cuerpo de la fortaleza a costa del señor marques et la tierra para tapiar.

Item que si los suelos quisieren de yeso, o de cal et arena que los dichos mestros los ayan de fazer en el dicho estajo et si ladrillados que no sian a su cargo.

Item que el dicho maestro seha obligado de no partir i de la obra con sus oficiales fasta hauerla acabado toda la dicha obra.

Item que se les haya de pagar los dichos quinze mil sueldos por tercios el primero tercio luego que llegare a la obra et el segundo tercio fasta la meytat de las cubiertas et el postrero acabada toda la obra.

Item que del primero tercio se les den en Caragoca al tiempo de su partida para dar ha oficiales, o otras cosas que hauran menester para el camino mil sueldos.

// Item que las cient fanegas de trigo se les den luego quando ellos las quisieren.

Item que los dichos maestros ayan de yr luego a la dicha obra que Rabaneda les scriuiere et estar alla fasta ser acabada como dicho es et si por falta de manobra que no tuieren que fazer ho no les dieren que fazer que les ayan de pagar sus gornales et aquellos dias que ge los paguaren sean obligados los dichos maestros fazer de su officio obra en otra parte si ge los mandaren fazer.

Item que los dichos maestros han de fazer todos los ataxos en los tres quartos que Rabaneda les dixere assi en lo alto como en lo baxo.

Item que los dichos maestros hayan de blanquear el dicho posentamiento muy bien et las paredes que salen al patin que no tiene corredor blanqueada et perfilada como de cante-ria et las ventanas dos, o tres que se fizieren en ellas de yeseria de molduras.

Item que los dichos maestros et a sus oficiales les ayan de dar posadas francas et que les dexen labrar todos los días que ellso quisieren.

Item se entiende que enbiandolos a llamar han de ser en La Calahorra en el Cenete del Regno de Granada por todo el mes de março primero que venra si non les enbian a llamar han de ser en la dicha obra [*tachado: et*] et dicho lugar mediado el mes de abril primero venidero ffechos e atorgados fueron los presentes capitoles de la sobre dicha obra por el honorable Anthon de Rabaneda scudero e criado del senyor marques don Rodrigo marques de Cenet en nombre suyo propio e como procurador del dicho senyor marques de la una parte con maestre Muferich e maestre [*espacio en blanco*] moros de la ciudat de Caragoça e por ellos e quada uno dellos jurados e atorgados en la ciudat de Caragoca a diciocho días del mes de janero del anyo del Nazimiento de Nuestro Senyor Jhesu Christi de mil quatrocientos nouenta nueve e son testigos de todo lo sobre dicho Jayme Romeu platero e Ali Ripol moro habitantes en la ciudat de Caragoca.

Sig[*signo*]no de mi Miguel Serrano notario publico de la ciudat de Caragoça qui la presente copia de su original capitoles sacar fiz et aquella lo mexor que pude la comprobe et con el present mi acostumbado signo la signe en testimonio de verdat.

7

1499, febrero, 23

Zaragoza

Juan Pérez de Albarado, escudero, habitante en la ciudad de Zaragoza, en calidad de procurador de Antón de Ravaneda, criado del marqués del Cenete, presenta una carta de su procurado a Brahem de Moférriz y a Mahoma de Brea, moros, maestros de casas vecinos de la capital aragonesa, solicitándoles que cumplan con lo que se les solicita en ella –que no se pongan en camino para iniciar el trabajo contratado en La Calahorra hasta nuevo aviso, y que devuelvan la cantidad que se les hubiera adelantado para el viaje–, a lo que los intimados se oponen.

AHPNZ, Juan de Aguas, 1499, f. 23 v, además de una carta s.f.

Eadem die en presencia de mi Johan d’Aguas notario e testimonios infrascriptos e ante la presencia de Brahem de Moferriz e Mahoma de Brea moros maestros de casas e vezinos de Caragoca fue personalmente costuido el honorable Johan Perez de Albarado escudero habitant en la dicha ciudat el qual assi como procurador qui se dixo seyer de Anton de Ravaneda criado del senyor marques don Rodrigo el primero a los dichos moros una letra missiua del dicho Anthon de Rauaneda la qual letra es la que se sigue.

//

[*Al encabezamiento: †*]

Speciales amigos Abraem Moferris e Mahoma de Brea quando me parti de Daroca dexe recaudo e proueydo que mi her^o Francisco del Poyo vos prouiesse de los myll sueldos, para con que partiesedes de alla vosotros e vuestros oficiales, agora, llegando a Valencia me ha escripto el marques mi señor mutando del proposito que staua, sobre algunas cosas que tenia

deliberado e manda que se sobresea en la obra, fasta que yo aya consultado con Su Señoria lo que manda e aya recebido su respuesta e como Su Señoria esta, en Ytalia fasta aver esta respuesta pasaran quiça mas de dos meses, por tanto, delibere hazer este mensagero para deziros que en ninguna manera partays vosotros ni vuestros oficiales fasta que yo vos torne a escreuir i antes si vos sallen algunas obras las deueys tomar, porque como dicho tengo no se quanto, tardara la respuesta del marques, o que mudara en la obra, para, que quiça sea necesario yo boluer alla, para hazer nuevo contracto, con vosotros, e si por aventura haueys reçebido los dineros ruego[o]s los boluays al dicho mi her^o Francisco del Poyo y otro no me occorre, sino que Dios acreçiente vuestra vida e onrra. De Valençia en XVIII^o de febrero de 99, digo XVIII^o de febrero

A vuestra onrra preste.

[*Rúbrica*: Antonio Rauaneda]

//

Et assi presentada la dicha letra el dicho Johan Perez dixo que requeria segunt que de fecho requirio a los dichos Brahem e Mahoma ficiesen lo contenido en aquella e que no isen e fazer una obra que [*tachado*: el dicho Anthon] entre ellos y el dicho Anthon abia seydo concordado que la abian de fazer e que restituyesen en poder de Francisco de Pueyo etc los mil sueldos que el dicho Francisco del Pueyo les abia dado pues no queria que isen a fazer la dicha obra alias (*palabras ilegibles*) etc., petendo fieri instrumentum e los dichos Brahem e Mahoma respondieron que en las protestaciones no y consentian e que ellos estauan prestos y aparexados de ir e fazer la dita obra e que como [*tachado*: el les obiese fecho haver gastado obreros e cabaduras (*sic*)] para ir a fazer la dicha obra hauian ya gastado los mil sueldos en obreros y cabalgaduras que los dichos mil sueldos que les abia dado el dicho Francisco de Pueyo que no los podian tornar etc.

Testes mossen Johan Perez de Albarado clerigo beneficiado en la yglesia de Sant Felip e Francisco de Albornoz.

Die XXIII febroarii anni antedicti Cesarauguste

Eadem dia ante la presencia de mi Johan d'Aguas notario e testimonios infraescriptos fue personalment constituido el discreto Johan Martinez notario causidico ciudadano de la dicha ciudad el qual assi como procurador qui se dixo seyer de Brahem Moferriz e Mahoma de Brea moros maestros de casas vezinos de Caragoça el qual dixo tales palabras que como por el honorable Johan Perez de Albarado escudero haitante assi como procurador [*tachado*: del mag^o] qui se dixo seyer del magn^o Athon de Rauaneda aya seydo fecha una requesta a los dichos sus principales la qual fue testificada el veintedoseno dia del dicho mes y anyo e por mi dicho notario que respondiendo a la dicha requesta dentro del tiempo del fuero por requesta e en lugar de requesta de la dicha requesta que librava en poder de mi dicho notario una cedula en papel escripta la qual es del tenor siguiente.

[*Destinatario*: A mis especiales amigos Abraem de Mofferrys e Mahoma de Brea moros en Caragoça].

[*En otra dirección*: Testes mossen Johan Perez de Albarado clerigo e Francisco de Albornoz criado de (*palabra ilegible*)].

Agradecimientos

Este artículo recoge el contenido de una intervención (“Nuevas estructuras, nuevos sistemas, nuevos lenguajes. La aparición del artesanado en el medio artístico hispánico y su difusión desde Zaragoza entre finales del siglo XV y comienzos del XVI”) desarrollada en el marco del IX Seminario de Estrategias para el Conocimiento del Patrimonio Arquitectónico “El maestro Diego de Riaño y su taller de cantería en el contexto de la transición al Renacimiento en el Sur de Europa”, celebrado en Sevilla entre los días 23 y 27 de abril de 2024.

La excesiva extensión del trabajo, con su apéndice documental (al que, dada la trascendencia de los documentos inéditos recogidos en él, no se ha querido renunciar), han hecho preferible publicarlo en esta revista de formato digital.

El autor desea expresar su agradecimiento a los coordinadores del Seminario, Antonio Luis Ampliato Briones y Juan Clemente Rodríguez Estévez, por su comprensión y paciencia, y a los responsables de la revista Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, por la generosidad e interés demostrados al acoger este estudio en la presente publicación.

El autor querría dedicar este trabajo al profesor Alfredo J. Morales Martínez.

Bibliografía

- Acidini Luchinat, C. (1990). La Cappella Medicea attraverso cinque secoli. En G. Cherubini y G. Fanelli (Eds.), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze* (pp. 82-97). Firenze: Giunti.
- Acidini Luchinat, C. (1992). *I restauri nel Palazzo Medici Riccardi. Rinascimento e Barocco*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, Amilcare Pizzi Editore.
- Aguiló Alonso, M^a P. (1993). *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ediciones Antiquaria S.A.
- Ainaga Andrés, M^a T. y Criado Mainar, J. (1997). *El Cinto de Tarazona y sus monumentos*. Tarazona: Asociación de Vecinos El Cinto, Ayuntamiento de Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses.
- Álvarez Gracia, A. y Casabona Sebastián, J. F. (1989). La casa de la Diputación del Reino. En *La plaza de La Seo. Zaragoza: investigaciones histórico-arqueológicas* (pp. 61-75). Zaragoza: Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.
- Azcárate, J. M^a (1982). *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*. En *Colección de documentos para la historia del arte en España*. Vol. 2. Zaragoza, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Bermúdez Pareja, J. (1965). Obras en el Cuarto dorado. *Cuadernos de la Alhambra*, 1, 99-105.
- Bitrián Varea, C. (2014). *Lo que no (solo) destruyeron los franceses. El ocaso del palacio de la Diputación del Reino de Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

- Bitrián Varea, C. (2022). La construcción del palacio de la Diputación del Reino de Aragón (Zaragoza, 1443-1450). *Archivo Español de Arte*, 377, 21-46.
- Carbonell i Buades, M. (2007-2008). Sagreriana parva. *Locus amoenus*, 9, 61-78.
- Chiribay Calvo, R. (1999). *La casa de Gaspar de Ariño y las techumbres mudéjares de Zaragoza*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Criado Mainar, J. e Ibáñez Fernández, J. (2006). *Sobre campo de azul y carmín. Programas de ornamentación arquitectónica al romano del Primer Renacimiento aragonés*. Zaragoza: Fundación Teresa de Jesús.
- De Divitiis, B. (2013). Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples: the Transformation of Two Medieval Castles into “all’antica” Residences for the Aragonese Royals. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 76, 4, 441-474.
- De Divitiis, B. (2016). Alfonso I of Naples and the Art of Building: Castel Nuovo in a European Context. En S. Beltramo, F. Cantatore y M. Folin (Eds.), *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento* (pp. 320-353). Leiden-Boston: Brill.
- De la Torre y Del Cerro, A. (1935). Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra. *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Museólogos*, 3, 249-256.
- De la Torre, A. y De la Torre, E. A. (1956). *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica*. Vol. 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato “Menéndez Pelayo”.
- Diodato, M^a (2015). *Estudio histórico de la madera arquitectónica en la ciudad de Valencia. Análisis previos para la conservación y puesta en valor: identificación de maderas, análisis constructivo, diagnóstico, clasificación y dendrocronología* [Tesis doctoral inédita]. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Domenge i Mesquida, J. y Vidal Franquet, J. (2011). Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d’Aragon (1313-1515). En Ph. Bernardi y J.-B. Mathon (Eds.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne* (pp. 177-217). Capestang: RCPMM.
- Domínguez Casas, R. (1993). *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Español Bertrán, F. (1999). El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet. *Locus amoenus*, 4, 81-106.
- Falcón Pérez, M^a I. (1986). La construcción en Zaragoza en el siglo XV: organización del trabajo y contratos de obras en edificios privados. *Príncipe de Viana*, 47, Anejo 2, 117-143.
- Falomir Faus, M. (1990). Sobre el marqués del Cenete y la participación valenciana en el castillo de la Calahorra. *Archivo Español de Arte*, 250, 263-269.

- Fedeli, F. (2017). Il soffitto ligneo cassettonato della basilica di San Lorenzo a Firenze. *Opvs Incertvm*, 3, 22-29.
- Filangieri di Candida, R. (1937). Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo. *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 23 (62), 267-333.
- Filangieri di Candida, R. (1938). Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo. *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 24 (63), 258-342.
- Funis, F. (2017). “Un sol di paradiso”: i soffitti all’antica di Palazzo Medici a Firenze. *Opvs Incertvm*, 3, 30-41.
- Galera Mendoza, E. (2020). Los carpinteros mudéjares Jerónimo y Sebastián de Palacios y su entorno granadino. En M. Á. Gamonal Torres (Ed.), *Entre buriles y estampas. Estudios en homenaje al profesor Antonio Moreno Garrido* (pp. 153-164). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- García Marco, F. J. (1991). Un capítulo para la historia social del trabajo del yeso: la familia Domalich de Calatayud y su entorno en el siglo XV. En *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo* (pp. 345-363). Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- García Marsilla, J. V. (2001). La cort d’Alfons el Magnànim i l’univers artístic de la primera meitat del quatre-cents. *Seu Vella*, 3, 17-53.
- Garcés Manau, C. (2015). El alfarje de los Azlor (Huesca): una obra realizada hacia 1280, contemporánea de la techumbre de la catedral de Teruel. *Argensola*, 125, 265-310.
- Giménez Arbués, Ch. Á. y Tomás Faci, G. (2006). Imágenes inéditas de la sede de la Diputación del reino. *Aragón turístico y monumental*, 360, 15-19.
- Gómez-Ferrer Lozano, M. (2000). Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550. *Saetabi*, 50, 151-170.
- Gómez-Ferrer Lozano, M. (2002). *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos XV al XVII*. Valencia: Ajuntament de València.
- Gómez-Ferrer Lozano, M. (2017). Artesonados entre Italia y España en la arquitectura renacentista temprana. *Studi e Ricerche*, 2, 2, 8-27.
- Gómez Moreno, M. (1926). Documentos referentes a la Capilla Real de Granada. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 2, 99-128.
- Gómez Urdáñez, C. (1987). *Arquitectura civil en Zaragoza*. Vol. 1. Zaragoza: Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.
- Gómez Urdáñez, C. (1988). *Arquitectura civil en Zaragoza*. Vol. 2. Zaragoza: Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.
- Gómez Urdáñez, C. (1998). El palacio de los Reyes Católicos. Descripción artística. En A. Beltrán Martínez (Dir.), *La Aljafería* (vol. 1, pp. 231-287). Zaragoza: Cortes de Aragón.
- Ibáñez Fernández, J. (2001). Los castillos de Mesones de Isuela e Illueca. En J. Hernández, J. Millán y A. Serra (Coords.), *Comarca del Aranda* (pp. 129-220). Zaragoza: Diputación General de Aragón.

- Ibáñez Fernández, J. (2005). *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses.
- Ibáñez Fernández, J. (2010). Le corporazioni della costruzione nella Zaragoza del Cinquecento. En E. Garofalo (Ed.), *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV-XVI secolo)* (pp. 89-116). Palermo: Edizioni Caracol.
- Ibáñez Fernández, J. (2016). “Miradores”, “aleros” et toits colorés dans l’architecture aragonaise des Temps modernes. En M. Chatenet y A. Gady (Dirs.), *Toits d’Europe. Formes, structures, décors et usages du toit à l’époque moderne (XV^e-XVII^e siècle)* (pp. 45-63). París: Picard.
- Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B. (2021). *El cimborrio en la arquitectura hispánica medieval y moderna*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J. (2016). *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*. Zaragoza: Fundación Teresa de Jesús y Cabildo Metropolitano de Zaragoza.
- Janke, R. S. (1984a). *The retable of don Dalmau de Mur y Cervelló from the archbishop’s palace at Saragossa: a documented work by Francí Gomar and Tomás Giner*. Metropolitan Museum Journal, 18, 65-83.
- Janke, R. S. (1984b). El “alizer y cubierta de la sala nueva” de la Aljafería, una obra documentada. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 2, 137-143.
- Lacarra, J. M^a (1979). Introducción al estudio de los mudéjares aragoneses. *Aragón en la Edad Media*, 2, 7-22.
- Ledesma Rubio, M^a L. (1991). Marginación y violencia. Aportación al estudio de los mudéjares aragoneses. *Aragón en la Edad Media*, 9, 203-224.
- Llompert, G. (1973). Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XII-XVI). *Analecta Sacra Tarraconensia*, 46, 83-114.
- Macho y Ortega, F. (1922-1923). Condición social de los mudéjares aragoneses (siglo XV). *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1, 141-319.
- Magazzini, E. (2014). Parte seconda – Cappella dei Magi. Assetto architettonico e apparato decorativo. En G. A. Centauro y C. N. Grandin (Eds.), *La Cappella dei Magi. Il colore per la conservazione museale* (pp. 29-44). Poggibonsi, Siena: Lalli Editore.
- Marcolongo, N. (2005). Il soffitto della Sala Greca del Museo di San Marco. En L. Giordano (Ed.), *Soffitti lignei, Actas del Convegno internazionale di studi* (pp. 211-220). Pisa: Edizioni ETS.
- Marías, F. (1998). Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España. En *Nobleza, coleccionismo y mecenazgo* (pp. 29-44). Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

- Marías, F. (2005). El “Codex Escorialensis”: problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último “Quattrocento”. *Reales Sitios*, 163, 14-35.
- Marías, F. (2022). La difusión de modelos clásicos en España: el “Codex escorialensis” entre propietario, usuarios y obra. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l’antichità classica nel Rinascimento* (pp. 25-45). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Marías, F. (2023). Michele Carlone architetto e i lombardi a La Calahorra. En M. Moizi y A. Spiriti (Eds.), *Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)* (pp. 275-293). Mendrisio: Mendrisio Academy Press, Silvana Editoriale.
- Meneses García, E. (1973). *Correspondencia del Conde de Tendilla. I (1508-1509)*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Minieri Riccio, C. (1881). Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 di maggio 1458. *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 6, 1-36; 231-258; 411-461.
- Morte García, C. (1993). Fernando el Católico y las artes. En *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)* (pp. 155-198). Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- Morte García, C. (1997). Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra (Granada). *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 67, 95-122.
- Nuere, E. (1990). *La carpintería de armar española*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Pfandl, L. (1920). Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarii 1494-1495. *Revue Hispanique*, 48, 1-179.
- Rasario, G. (2000). La Sala Greca: una scoperta. En M. Scudieri y G. Rasario (Eds.), *La Biblioteca di Michelozzo a San Marco, tra recuper e scoperta* (pp. 49-96). Prato. Giunti, Firenze Mvsei.
- Redondo Veintemillas, G. (1981). Juan de Coloma, *Revista de la MAZ*, 81, 11-12.
- Romero Medina, R. (2010). La casa del Cardenal Mendoza en Guadalajara. Una traza del arquitecto Lorenzo Vázquez con la colaboración de canteros tardogóticos valencianos y maestros moros aragoneses. En *XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares* (pp. 1-21). Alcalá de Henares: Instituto de Estudios Complutenses (Alcalá de Henares), Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana” (Guadalajara), Centro de Estudios Seguntinos (Sigüenza).
- Rosenthal, E. E. (1973-1974). El primer contrato de la Capilla Real. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 11, 13-36.
- Ruiz Pérez, R. (2014). La construcción del castillo-palacio de La Calahorra (Granada). Fuentes, causas y nuevas aportaciones a propósito del V centenario. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 26, 167-200.
- Rumeu de Armas, A. (1974). *Itinerario de los Reyes Católicos 1474-1516*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita.

- Salord Comella, S. (1956). La Casa de la Diputación de la Generalidad de Aragón. *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 6, 247-265.
- Scaglia, G. (2001). The castle of La Calahorra: its courtyard conceived by a florentine on the work-site. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13, 87-96.
- Serra Desfilis, A. e Izquierdo Aranda, T. (2015). “De bona fusta dolrada per mans de mestre”: techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV). En S. Brouquet y J. V. García Marsilla (Eds.), *Mercados de lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV* (pp. 271-297). Valencia: Universitat de València.
- Serrano y Sanz, M. (1917). Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del siglo XVI. *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 36, 92-102.
- Serrano y Sanz, M. (1918). *Orígenes de la dominación española en América*. Vol. 1. Madrid: Bailly-Bailliere.
- Torres Balbás, L. (1951). Los Reyes Católicos en la Alhambra. *Al-Andalus*, 16, 185-205.
- Vasallo Toranzo, L. e Ibáñez Fernández, J. (2019). 47. Dibujos de la techumbre de la ‘Sala nueva’ o del Trono de la Aljafería de Zaragoza y de otra sin identificar. En J. Ibáñez Fernández (Coord. y Ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI* (pp. 239-242). Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- Vilar Sánchez, J. A. (2007). *Los Reyes Católicos en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Comares.
- Yarza Luaces, J. (1993). *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea.
- Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J. (2011). Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412). *Artígrama*, 26, 21-102.
- Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J. (2014). Hacia una historia de la arquitectura en la Corona de Aragón entre los siglos XIV y XV a partir de los testeros de los templos. “Ábsides construidos, ábsides proyectados e ideales y ábsides sublimes”. *Artígrama*, 29, 261-303.

La estructura medieval en la zona que separa la Alcazaba y la zona palatina de la medina de la Alhambra y los cambios sufridos a finales del siglo XV y el siglo XVI

The Medieval Structure in the Area that Separates the Castle (Alcazaba) and the Palatine Area from the City (Medina) of the Alhambra and the Changes Suffered at the End of the 15th Century and the 16th Century

CARLOS VÍLCHEZ VÍLCHEZ

ext.carvilchez@ugr.es

Profesor Colaborador Extraordinario. Departamento de H^a del Arte, Universidad de Granada

Recibido: 13 de marzo de 2024 · Aceptado: 23 de julio de 2024

Resumen

La zona que separa la Alcazaba y la zona palatina de la medina de la Alhambra estaba formada en la etapa nazarí por una gran barranquera que partía desde la muralla septentrional de la medina, donde se situaba la Plaza de Organización Urbanística y subía hasta la plaza alta de la Puerta del Vino. Desde finales del siglo XV y en el siglo XVI esta zona fue profundamente transformada por las reformas cristianas, sobre todo por la construcción del gran aljibe que ocupó gran parte de esta barranquera.

Palabras clave: Alhambra; Granada; barranquera; Plaza de Organización Urbanística; Aljibe de Tendilla; plaza alta de la Puerta del Vino; siglos XV y XVI.

Abstract

The area that separates the Castle (Alcazaba) and the palatine area of the city (medina) of the Alhambra was formed in the Nasrid period by a large ravine that started from the northern wall of the city, where the Urban Planning Organization Square was located, and went up to the upper square of the Wine Door (Puerta del Vino). From the end of the 15th century and in the 16th century this area was profoundly transformed by Christian reforms, especially by the construction of the large cistern that occupied a large part of this ravine.

Keywords: Alhambra; Granada; ravine; Urban Planning Organization Square; cistern of Tendilla; high square of the Wine Door; 15th and 16th centuries.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Vílchez Vílchez, C. (2024). La estructura medieval en la zona que separa la Alcazaba y la zona palatina de la medina de la Alhambra y los cambios sufridos a finales del siglo XV y el siglo XVI. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 329-355.

Introducción histórica y breve reseña bibliográfica

Presentamos el estudio de la zona de la Plaza de los Aljibes y su entorno en la medina de la Alhambra con una visión reconstitutiva hipotética de su estado en la etapa nazarí, basada en los datos arqueológicos y documentales existentes (Figs. 1, 2 y 3). Ya lo empezamos a tratar en 1992 en la conmemoración del V Centenario de la Toma de Granada, y como un breve adelanto lo hicimos hace muy poco en la revista *Alhóndiga* (Vílchez, 1992: 161-170 y 2023: 26-27), ahora en este trabajo, lo desarrollaremos en profundidad.

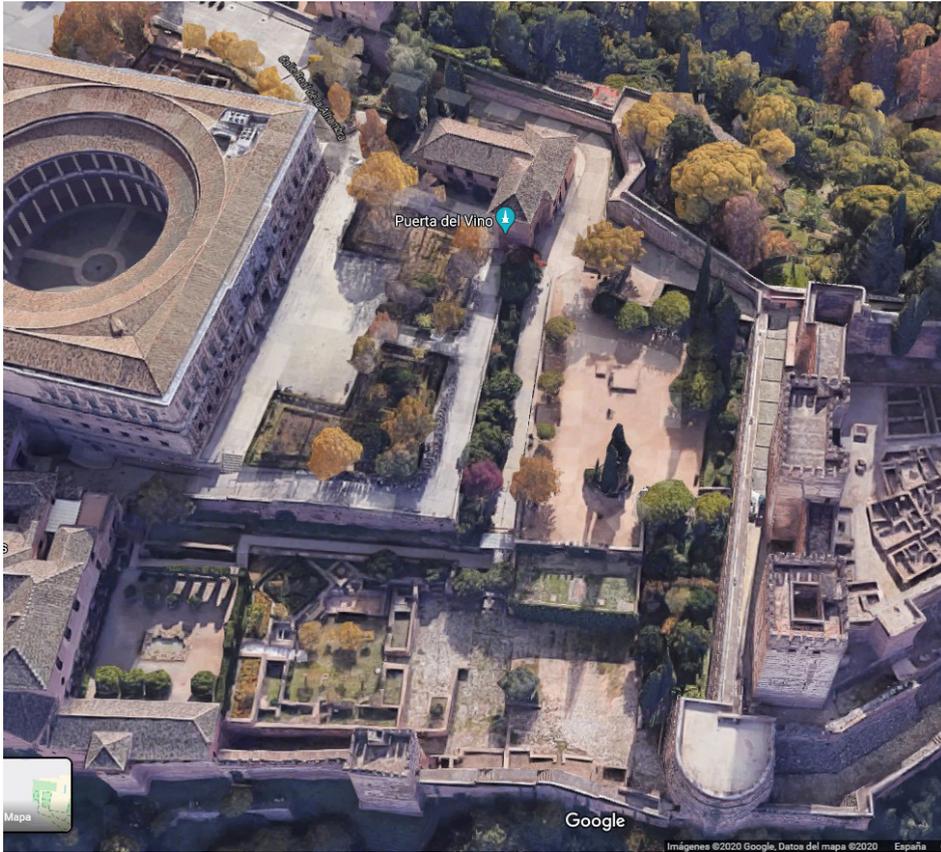


Fig. 1. Zona de la plaza de los Aljibes y la Šarī'a de la medina de la Alhambra. (Google Maps. 2020).

La zona que separa la Alcazaba y la zona palatina de la medina de la Alhambra estaba formada por una gran barranquera que partía desde la muralla septentrional de la medina, donde se situaba la Plaza de Organización Urbanística, y estaba limitada en el lado oriental por la calle que subía hasta la puerta del Vino que estaba situada en una plaza alta. En su lado occidental estaba delimitada por la barbacana de la Alcazaba. Sus dimensiones sin la Plaza de Organización Urbanística eran de 38 metros de ancho aproximadamente, y 65 metros de largo aproximadamente.

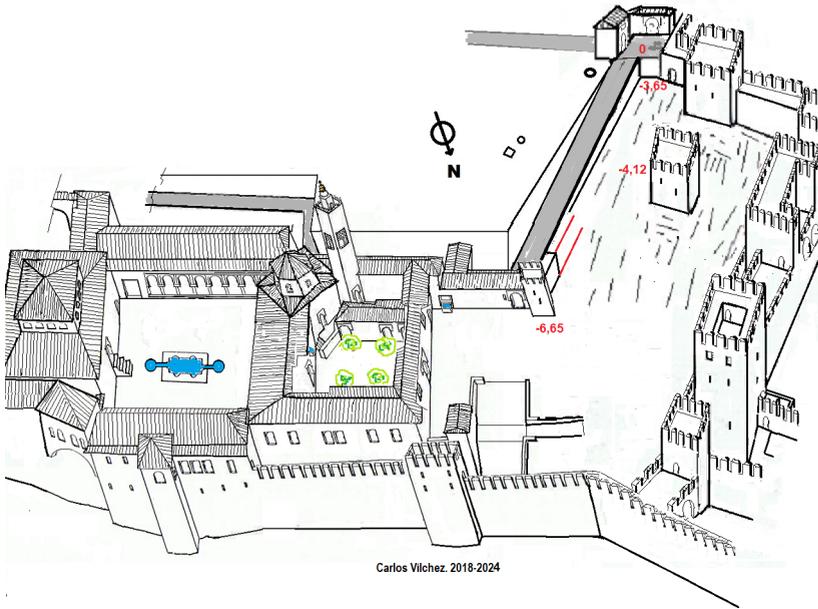


Fig. 2. Perspectiva del Mexuar, patios de Machuca y Madraza, de la Plaza de Organización Urbanística, zona alta de la barranquera de la Plaza de los Aljibes, y plaza alta de la Puerta del Vino en la etapa medieval. Restitución hipotética. (Carlos Vílchez. 2018-2024).

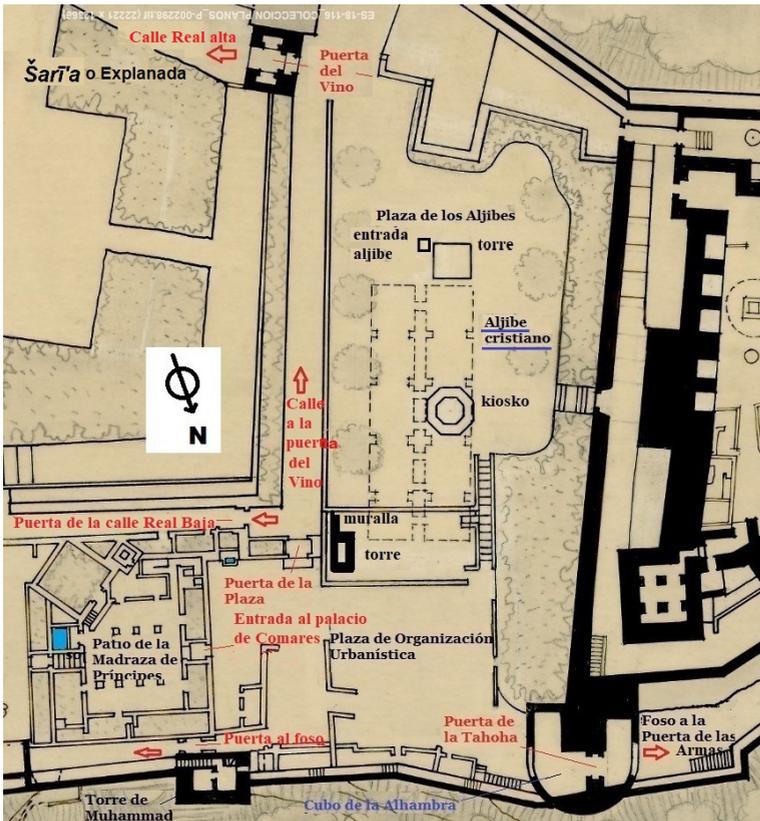


Fig. 3. Plaza de Organización Urbanística y organización de calles, Plaza de los Aljibes, y plaza alta de la Puerta del Vino con los restos arqueológicos. (C. Vílchez. 2018-2024, sobre plano de APAG, Col. Planos P-002298).

En la etapa cristiana, cuando en el siglo XVI se cerró la puerta de las Armas, el foso que conducía hacia la Plaza de Organización Urbanística y toda esta plaza fue utilizada como escombrera rellenando este espacio con los escombros de todas las obras de este sector de la Alhambra que hicieron los Reyes Católicos y después el emperador Carlos V. Allí se depositaron los restos de las obras de los patios de acceso al palacio de Comares, sobre todo el Patio de Machuca y la sala del Mexuar para adaptarlo como estancias de la reina Germana de Foix, y después sobre todo del palacio de Carlos V. Y en el centro de la barranquera se construyó a finales del siglo XV el gran aljibe, y toda la zona quedó totalmente transformada, elevando su nivel general y eliminando la topografía nazarí, y así la barranquera desapareció.

En el “Plano Grande del palacio de Carlos V” de Pedro Machuca, de hacia 1532, ya no se ve la estructura de la barranquera, ni tampoco en el magnífico grabado de esta zona llamado “Palais du Roy d’Espagne dans le Château de l’Alambre de Grenade” de Louis Meunier (h. 1668) (copiado casi literalmente por los Académicos en 1767). En el siglo XIX la plaza aparece también colmatada en una fotografía de J. García Ayola (1863-1890), y en los comienzos de la década de 1920 se ve en una fotografía atribuida a Manuel Torres Molina la altura de los escombros que había en la plaza con respecto a la zona de patios de entrada al palacio de Comares ya excavada y consolidada. Modesto Cendoya, Arquitecto-Director de la Alhambra de 1906 a 1923, había excavado en 1920 el primer patio de entrada al palacio de Comares, el patio de la Madraza de los Príncipes o de la Mezquita, y el espacio anterior a este patio donde estaba la entrada principal al palacio, y Leopoldo Torres Balbás, Arquitecto-Director de la Alhambra de 1923 a 1936, lo había consolidado todo entre 1923 y 1925 (Vílchez, 1988:101-107).

En las reuniones del Patronato de la Alhambra y Generalife en 1945 Manuel Gómez-Moreno Martínez propuso, e insistió en 1949, en que toda esta zona fuera excavada para recuperar las comunicaciones de la etapa nazarí, sobre todo para comunicar los patios de acceso al palacio de Comares con la Puerta del Vino. Esta propuesta fue apoyada por Francisco Prieto-Moreno Pardo, Arquitecto-Director de la Alhambra de 1936 a 1978 (Romero, 2014:76-81). Toda esta zona fue excavada por Jesús Bermúdez Pareja entre 1951 y 1954 (Bermúdez, 1953: 54-55 y Bermúdez, 1955: 436-452), ya que como comprobamos en las fotografías citadas su nivel llegaba hasta ese momento a la línea del adarve de la muralla septentrional, desde donde se podía ver el Paseo de los Tristes y la ladera Sur del Albayzín, y el Sacromonte. La barranquera también la estudió básicamente Basilio Pavón Maldonado (1975: 3-34), (Figs. 1, 2 y 3).

Esta excavación pensamos que es la más importante entre las décadas de 1950 a 1970 porque hizo comprensible la estructura urbana de la medina de la Alhambra al hacer visible el inicio de su red viaria¹, y dio las primeras pistas sobre la muralla del centro de la barranquera. Fueron sacadas muchas toneladas de escombros, en el que aparecieron materiales nazaríes importantes que se depositaron en el Museo de la Alhambra, del

1 A partir de ese momento los investigadores dedicamos nuestro esfuerzo a localizar y definir esa trama viaria. (Bermúdez Pareja, 1977: 55-61; Vílchez, 1988; Vílchez, 1991: 9-21; Vílchez, 1992: 161-170; Bermúdez López, 1986: 278-291; Bermúdez López, 1987: 443-450 y Bermúdez López, 2002: 85-124).

que era don Jesús su director. En la excavación se utilizaron las vagonetas Decauville con sus vías, que había utilizado también en sus obras Leopoldo Torres Balbás y que había comprado Modesto Cendoya en 1914². (Figs. 4 y 5).

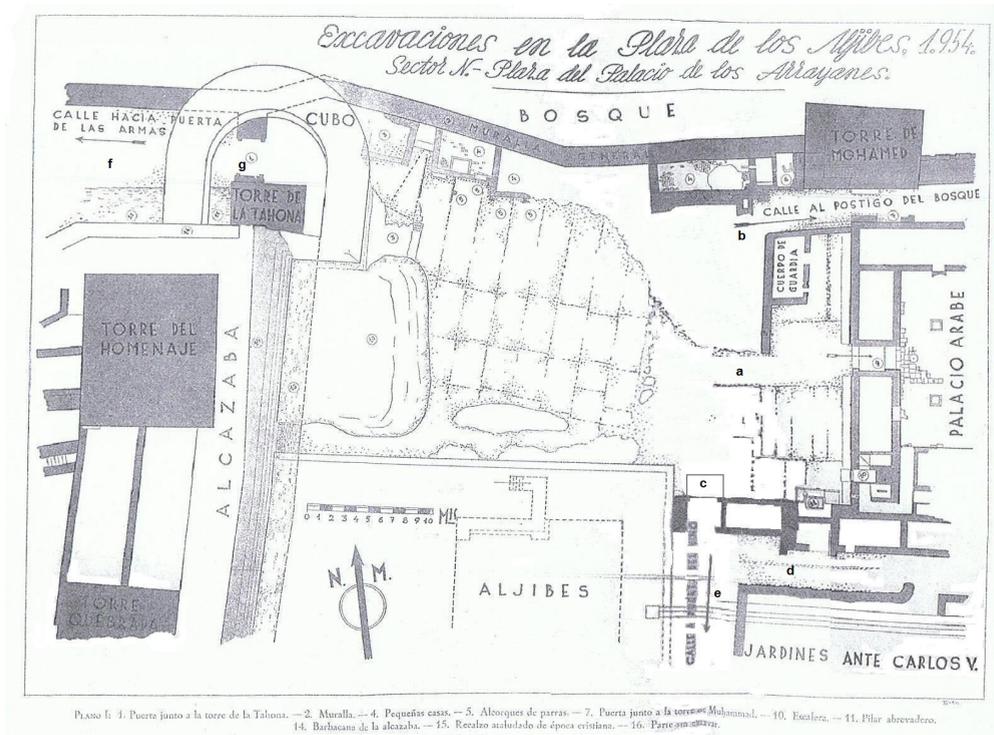


Fig. 4. Excavación de la Plaza de los Aljibes. Planta. (J. Bermúdez Pareja.1954. Del. Fernando López Díaz de la Guardia, 1954, publicada en 1955. APAG Col. Planos P-003101).



Fig. 5. Excavación de la Plaza de los Aljibes. (J. Bermúdez Pareja.1951-1954. Publicada en 1955).

2 El dato sobre la compra por Cendoya de las vagonetas Decauville me lo facilitó Javier Piñar Samos en 2018, momento en el que organizó junto a Miguel Giménez Yanguas la Exposición “Monumento-Modernidad 1868-1936” en la Alhambra. También se publicó un magnífico libro de estudios, en el que yo también participé.

La Plaza de Organización Urbanística

La Plaza de Organización Urbanística fue así denominada por nuestro querido y añorado maestro Jesús Bermúdez Pareja en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Granada en 1977, acertado nombre que fue aceptado inmediatamente por todos los investigadores (Bermúdez Pareja, 1977: 55-61). En esta gran plaza desembocaba el foso que venía desde la Puerta de la Armas (*bāb al-Silāh*) y llegaba hasta la Puerta de la Tahona.

La excavación avanzó poco en esta zona septentrional entre 1951 y 1952, pero se intensificó entre 1953 y 1954 e hizo un plano detallado el delineante Fernando López Díaz de la Guardia (Fig. 4). En ese momento se descubre la puerta y torre de la Tahona, aparecen pegadas a la muralla los cimientos de pequeñas casas y alrededor alcorques de parras que podría indicar que estas casas son posteriores, y todo el centro de la plaza está empedrado en cuarteles, como después se consolidó, y aún hoy en día conservamos así.

Era la gran Plaza de Organización Urbanística, y había cuatro opciones de salida (Fig. 4³): a) o se entraba al palacio de Comares por sus primeros patios (patios de la Madraza de los Príncipes y de Machuca, b) o por un pequeño foso se daba paso al Postigo del Bosque al pie de la torre de Muhammad o de las Gallinas⁴, c) o se accedía a la Calle Real Baja, d) o finalmente partía la calle que ascendía hasta la puerta del Vino (Vílchez, 1992: 161, Fig. 6).

En esta gran plaza desembocaba el foso nazarí que venía desde la Puerta de la Armas (*bāb al-Silāh*) y llegaba hasta la Puerta de la Tahona (Fig. 4, f y g), que fue cubierta y anulada en 1589 por el llamado Cubo de la Alhambra o de la plaza de los Aljibes (Gómez-Moreno, 1892: 154). La puerta fue descubierta en las excavaciones de Jesús Bermúdez Pareja en 1953-1954, abriendo varios huecos en el Este de la base de mampostería del cubo de artillería, macizada fuertemente en su interior con piedra y plmento de cal grasa (Fig. 7). Los restos de la puerta fueron consolidados y restaurados por Francisco Prieto-Moreno Pardo en los años siguientes (Romero, 2014: 83-85), (Fig. 8). Esta puerta no fue localizada por Leopoldo Torres Balbás al desarrollar su proyecto “Forjado del suelo y escalera en el Cubo de la Alhambra” (9 de agosto de 1929), en el que sí hace una plataforma con forjado de hormigón, y una escalera de subida, que ha garantizado su conservación hasta hoy en día. Sin embargo no profundizó en el macizo interior, aunque sí halló los restos altos de parte de la torre que la protegía (Vílchez, 1988: 61-64). Basilio Pavón Maldonado hizo un dibujo reconstitutivo de la puerta de la Tahona y su torre aladaña (1975: 8, fig. 5).

3 El original de este plano coloreado se conserva en el Archivo de la Alhambra con la referencia P-003101, pero tiene menos definición.

4 En 2023 se ha hecho una restauración de la torre de las Gallinas en la que ha intervenido como arqueólogo Manuel Pérez Asensio, y ha descubierto los restos de una pequeña poterna anterior a la puerta del Bosque de la etapa cristiana. Los resultados completos esperamos que se publiquen pronto.



Fig. 6. Plaza de Organización Urbanística en la actualidad. (C. Vílchez. 2020).

A Sur se situaba la Puerta de la Plaza de Organización Urbanística, denominación nuestra (Fig. 4, c), de la que se conservan la base de sus mochetas y espacios para las hojas de madera, y una pequeña torre desmochada que la protegía, con parte de una muralla que asciende en dirección Norte-Sur, de la que conservamos dibujos (Figs. 4, c y 9)⁵. Francisco Prieto-Moreno Pardo dejó señalados estos restos con ladrillo en el suelo, siguiendo la buena práctica de su maestro Leopoldo Torres Balbás, en la placeta baja de la plaza de los Aljibes, donde se sitúa la entrada Norte al aljibe de Tendilla. Las medidas de esta torre rectangular son: largo 4,16 metros, y ancho 3,00 metros (Figs. 2, 3, y 9). La Plaza de Organización Urbanística, donde arrancaba la barranquera, está a una cota de -6,65 metros (Fig. 2), y a -2,90 metros por debajo de la placeta baja de la plaza de los Aljibes (Fig. 3). Como veremos al indicar las cotas que conocemos, la pendiente de la barranquera era suave y tendría de desnivel unos 3,00 metros aproximadamente.

5 Hizo una planta y sección el delineante Manuel López Reche en 1958. (PAG Col. Planos P-001970).

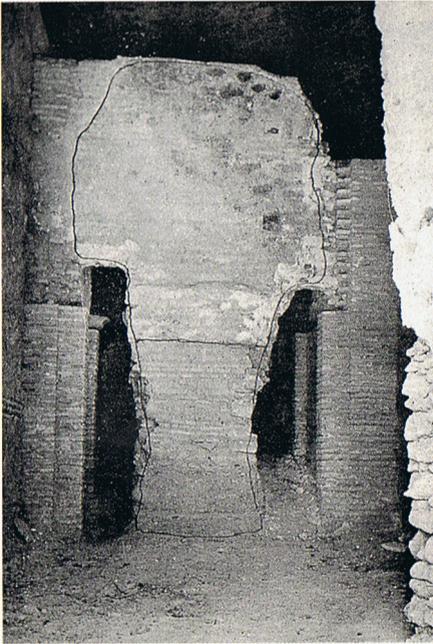


Fig. 7. Excavación de la Plaza de los Aljibes. Restos de la Puerta de la Tahona. (J. Bermúdez Pareja.1952-1953. Publicada en 1953).



Fig. 8. Puerta de la Tahona en la actualidad. Restaurada-restituida por Francisco Prieto-Moreno Pardo a partir de 1954. (C. Vílchez. 2024).



Fig. 9. Restos de la torre de la Puerta de la Plaza de Organización Urbanística, y muralla que cerraba la barranquera al Este en la actualidad. (C. Vílchez. 2023).

Al lado de la Puerta de la Plaza está la esquina Noreste del perímetro del aljibe de Tendilla, donde se utilizaron bordillos de sepultura como material, y algunos conservan su decoración.

Después de la Puerta de la Plaza, girando hacia Este se abre la Puerta de la Calle Real Baja, que también conserva sus mochetas (Figs. 2, 3 y 4, d), por la que podíamos acceder antes de la construcción del palacio de Carlos V por una calle paralela detrás del palacio de Comares, y aún hoy a la entrada original del palacio de los Leones y la Rauda Real, y a los palacios del Partal en la zona Este de la medina, primeros palacios de la Alhambra.

El cierre oriental de la barranquera

En dirección Norte-Sur asciende la calle hacia la plaza alta de la puerta del Vino, que era el límite oriental de la barranquera primitiva. Esta calle al Oeste estaba cerrada por la muralla que arrancaba de la torre que defendía la Puerta de la Plaza, como antes hemos visto (Fig. 9). El resto de muralla que se conserva tiene un ancho de 1,56 metros, y sólo un largo de 1,80 metros, ya que en el almacén del kiosko, al que se accede por la placeta baja, no hay más restos de muralla como hemos comprobado al revisarlo concienzudamente. No hay duda que cuando en 1492 se hizo la excavación y allanamiento para el aljibe de la Mazmorra o de Tendilla, como después veremos, la muralla se derribó y no sabemos hasta dónde subiría.

En 1954 Francisco Prieto-Moreno Pardo reconstruyó el muro de cierre hacia esta calle del perímetro del aljibe de Tendilla, que arrancaba por el Norte al lado de la esquina Noreste de la Puerta de la Plaza, donde se reutilizaron en la primera etapa cristiana bordillos de sepultura como material, algunos todavía con decoración (Romero, 2014: 84-85), sin duda procedentes de la Rauda Real, que estaba al Sur del palacio de los Leones, y del cementerio de la Sabika (*maqbarāt al-Sabīka*) situado en la colina del Mauror, en el actual Carmen de los Catalanes junto a Torres Bermejas. El uso de ese material aparece también en la muralla del foso que asciende desde la puerta de la Justicia o de la Explanada (*bāb al-Šarī'a*) a la plaza alta de la Puerta del Vino.

En el otro lado, al Este, un muro sujetaba el desnivel de la calle con la plaza ante el palacio de Carlos V. Después de la excavación de la plaza alta de la Puerta del Vino por Jesús Bermúdez Pareja en 1954, Francisco Prieto-Moreno Pardo, dejó expedita esta calle el mismo año (Figs. 2, y 3). En este muro se ha hallado en 2020 la salida de una doble atarjea, una de ellas anulada⁶, que pensamos sin duda parten del aljibe nazarí cercano (Fig. 10), pero situado en los jardines altos de la zona septentrional de la antigua Šarī'a o explanada ritual nazarí ante la Mezquita Mayor. Este jardín se diseñó delante de la fachada occidental del palacio de Carlos V.

6 Esta fecha me la ha facilitado Jesús Bermúdez López, al que se lo agradezco.

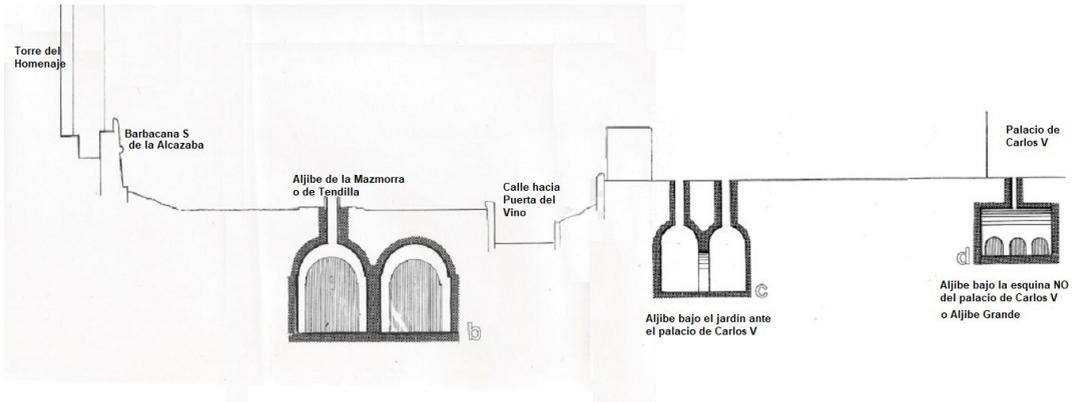


Fig. 10. Sección de los aljibes de la Alhambra. Detalle de la Plaza Aljibes y de la plaza ante el palacio de Carlos V, en la Šarī'a. (Basilio Pavón Maldonado. 1990).

El cierre occidental de la barranquera

En su lado occidental la barranquera estaba delimitada por la barbacana oriental de la Alcazaba, como vemos en el Plano Grande del palacio de Carlos V, en el que Pedro de Machuca preveía ya colocar un revellín de artillería en cada extremo. No se ejecutaron en ese momento, pero, como hemos visto ya, sí se hizo el revellín septentrional más tarde (Fig. 4, g). La barbacana ya la estudió Basilio Pavón Maldonado (1975: 6, fig. 3) que hizo un dibujo magnífico de todo el desarrollo de esta barbacana (Fig. 11), con sus torres laterales, y como ya hemos comentado en el ángulo Noreste de la Plaza de Organización Urbanística aparece la puerta de la Tahona con su torre que era el enlace con la barbacana de la Alcazaba. Según Manuel Gómez-Moreno González esta muralla se cayó, no sabemos el motivo, y fue reedificada de nuevo en mampostería bajo las órdenes de Luis Machuca en 1565 (Gómez-Moreno, 1892: 154).

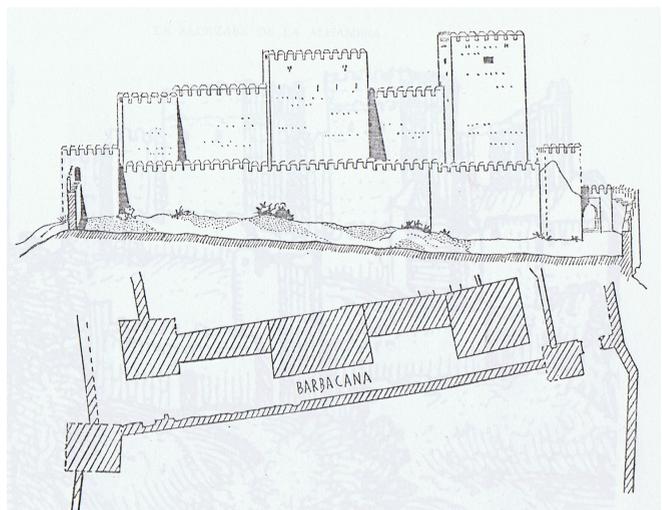


Fig. 11. Restitución de la barbacana oriental de la Alcazaba, cierre Oeste de la barranquera. (B. Pavón. 1977).

En 1978 Francisco Prieto-Moreno Pardo hizo una puerta nueva, al estilo renacentista, en el centro de la muralla de la barbacana para poner allí la nueva entrada a la Alcazaba, la misma que se mantiene hoy en día frente al kiosco de la plaza (Romero, 2014: 88). Al remover la tierra del pie de la muralla aparecieron varios fragmentos de mediano tamaño de muralla de tapial, material original de la etapa nazarí y creemos que serán parte de los que cayeron en el siglo XVI. Estos fragmentos fueron dejados allí bajo el jardín que hay en esa pequeña ladera⁷.

El aljibe de la Mazmorra o de Tendilla

El aljibe de la Mazmorra, nombre con el que se le denomina en los documentos de finales del siglo XV y en el siglo XVI por estar cercano a la mazmorra o silo que está al lado de la Puerta del Vino, fue construido por orden de los Reyes Católicos y encargaron su ejecución al II conde de Tendilla, don Íñigo López de Mendoza y Quiñones (1440-1515), Alcaide y Capitán General de la Alhambra, por ello también se le conoce como aljibe de Tendilla, tal y como se especifica en la placa trasladada desde 1599 al lado de la Capilla de la Virgen de la Antigua en la Puerta de la Justicia, que en origen estaba colocada en la entrada meridional del aljibe. Este es el texto de la placa:

“LOS CATHOLICOS Y MUY PODEROSOS SEÑORES DON FERNANDO Y DOÑA ISABEL REY Y REYNA NUESTROS SEÑORES, CONQUISTARON POR GUERRA DE ARMAS ESTE REYNO Y CIUDAD DE GRANADA LA QUAL DESPUÉS DE HAVER TENIDO SUS ALTEZAS EN PERSONA SITIADA MUCHO TIEMPO EL REY MORO MULEY HACEN LES ENTREGÓ CON SU ALHAMBRA Y OTRAS FUERÇAS A DOS DIAS DE ENERO DE MILL Y CCCXCII AÑOS. ESTE MISMO DIA SUS ALTEÇAS PUSIERON EN ELLA POR SU ALCAYDE Y CAPITAN A DON IÑIGO LOPEZ DE MENDOÇA, CONDE DE TENDILLA, SU VASALLO AL QUAL PARTIENDO SUS ALTEÇAS DE AQUÍ DEXARON EN LA DICHA ALHAMBRA CON QUINIENTOS CAVALLEROS E MIL PEONES, E A LOS MOROS MANDARON SUS ALTEÇAS QUEDAR EN SUS CASAS EN LA CIUDAD Y SUS ALCARIAS COMO PRIMERO ESTAVAN. ESTE DICHO CONDE POR MANDAMIENTO DE SUS ALTEÇAS HIZO HAZER ESTE ALGIBE”.

El conde de Tendilla, fue junto al corregidor Andrés Calderón, Hernando de Zafra, secretario de los Reyes Católicos, y fray Hernando de Talavera, Arzobispo de Granada, uno de los cuatro personajes que dirigieron la ciudad y reino de Granada en los primeros tiempos después de la conquista, tal y como lo ha definió el profesor Miguel Ángel Ladero Quesada desde hace años (Ladero, 1968: 489-563; Ladero, 1979: 203-204; Ladero, 2018: 27-56). El aljibe está bien estudiado y en la nota hacemos referencia a los autores que han realizado los trabajos más destacados sobre el tema (Gómez-Moreno, 1892: 153; Pavón, 1990: 46-47 y 48-50 y plano 67-69; Jiménez, 2023: 7-9; Martín, 2005: 729-740; Vilar, 2007: 53-55 y 2011: 125-130).

⁷ Tuve la oportunidad de ver estos fragmentos de tapial, y cómo quedaron allí enterrados, cuando estaba haciendo las Prácticas Profesionales de Museos en el Museo Nacional de Arte Hispano-musulmán, antes y hoy denominado Museo de la Alhambra.

El conde de Tendilla encarga el 19 de marzo de 1492 a los maestros mudéjares Ponçe Porçell y a Juan de Valençya que comiencen con la excavación y allanamiento de la zona de la barranquera nazará donde se iba a construir el nuevo aljibe. También llama para esta obra a otros mudéjares de Elche (Vilar, 2007: 53-55)⁸. El motivo de la construcción de este magno aljibe se debe a que era necesario tener un gran abastecimiento de agua en la Alhambra, ya que la escasa población cristiana, militares y civiles, vivían mayoritariamente en la medina nazará, y la mayoritaria población musulmana, ya desde la conquista convertidos en mudéjares, vivían en toda la ciudad de Granada y el resto del Reino, y esto era un peligro en caso de rebelión, como así ocurrió en 1499. El aljibe se construyó pues a partir de esa fecha de 1492 y se terminó de construir el 24 de julio de 1494, con un coste muy elevado, aunque se remataron algunas instalaciones hidráulicas hasta abril de 1495 (Vilar, 2007: 55; Jiménez, 2023: 7). Para construir el aljibe se profundizó en la barranquera y desapareció así la topografía original (Fig. 11).

En octubre de 1494 el viajero alemán Jerónimo Münzer al visitar la Alhambra acompañado del conde Tendilla, expresaba su admiración por el sistema hidráulico y el aljibe como magna obra con estas palabras:

“Hay en los palacios tanta belleza, con las cañerías de agua con tanto arte dirigidas por todos los sitios, que no se da nada más admirable. A través de un altísimo monte, el agua corriente es conducida por un canal y se distribuye por toda la fortaleza. Asimismo, el conde, noble caballero, al salir del alcázar, nos condujo a un aljibe, nuevo y cuadrado, tan grande como la Iglesia de San Sebaldo, que hizo construir en este mismo año, con gasto de diez mil ducados. Obra tan estupenda, que no se da más” (Münzer, 1987: 46).

La comparación de Münzer con la iglesia de San Sebaldo, en Nüremberg, es muy acertada, ya que en general a todos nos recuerdan sus dimensiones la magnitud de una iglesia.

El aljibe de la Mazmorra o de Tendilla es una estructura de planta rectangular con dos naves separadas por un gran muro, pero unidas por 6 pequeños arcos de medio punto en su base⁹. Cada nave está cubierta por una bóveda de medio cañón reforzada con arcos fajones. En las claves de estas bóvedas se abrieron seis bocas o lumbreras de forma circular para poder sacar el agua desde la plaza. Hoy en día queda una en uso sólo en el famoso kiosko (bella palabra procedente del turco), la boca intermedia de la nave occidental, y las demás están cegadas. El diseño de su brocal de mármol es de 1961 y conservamos su dibujo delineado por Manuel López Reche¹⁰ (Fig. 12). Actualmente el

8 Juan Manuel Martín García, llama a este constructor Francisco el Valençy. Creemos que Juan de Valençya era maestro de albañilería y que Francisco el Valençy era también maestro albañil, y podrían ser familia (García, 2005: 736-737; vid. Galera, 2014: 41 y 436).

9 Los arcos extremos a Sur y Norte fueron reforzados por otros constructivos sobre ellos, y esta obra fue señalada en el cemento con las fechas “año 1912” y “año 1914”, lo que indica que fue obra de Modesto Cendoya.

10 Brocal del Kiosko. (Del. Manuel López Reche. 1961. APAG Col. Planos P-002230); Los planos de la Fig. 26 fueron delineados por Abelardo Alfonso Gallardo, y publicados por Jesús Bermúdez López en el *Avance del Plan Especial de la Alhambra y Reforma Interior de los Aljibes* (1986), Vid. *Aproximación a la actual situación arqueológica de la Alhambra, en Avance...* Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, p. 289. Pero en febrero de 1959 ya los había delineado también Manuel López Reche. Planta y secciones de los Aljibes (Plaza de los Aljibes). APAG Col. Planos P-02222.

nivel de las bóvedas con respecto a la base del brocal del kiosko es de -3,50 metros, y la cota hasta el nivel del suelo del aljibe es de -11,50 metros aproximadamente, por lo que parece que se profundizó unos 6,00 metros aproximadamente en 1492 en el suelo de la barranquera de la época nazarí¹¹.



Fig. 12. Nave occidental del aljibe, con lo cubos del pozo del kiosko. (C. Vílchez. 2024).

En el siglo XIX tenemos varias imágenes de los viajeros románticos que nos muestran carpas que cubren las dos bocas con sus pilas más septentrionales, abiertas para vender el agua fresca del aljibe a los aguadores que la compraban y en sus burros la vendían por la ciudad de Granada. Entre estas imágenes están una acuarela de John Frederick Lewis (1831-1833), un grabado de Richard Ford (1831) (Fig. 13), y otro grabado de Owen Jones (1834 y 1837). Los viajeros románticos dejaron estas imágenes que son las mismas que expresa con sus literarias palabras el también romántico Washington Irving en su “Leyenda del legado del moro” (1832), donde el aguador Perejil acude con su burro a por agua a la *Plaza de los Aljibes*, a los brocales del aljibe, que adscribe erró-

11 Recogemos estos datos del plano de sección de los aljibes de la Alhambra de Pavón Maldonado (1990:46-47).

neamente como obra árabe, y cobijados del sol por un toldo¹². Ya a finales del siglo XIX comprobamos en la fotografía de José García Ayola (1886-1900) que siguen activas esas dos bocas con sus brocales.

En sus lados menores, a Sur y Norte, del aljibe están las entradas que se hacen por largas escaleras en recodo. En la entrada Sur, considerada la principal en el momento de su construcción, la escalera de bajada abovedada comenzaba en su primer tramo en dirección Oeste-Este, adosada al Sur de una construcción cuadrada independiente y cubierta con bóveda esquifada, que nosotros creemos es una torre nazari reutilizada para la entrada del agua al aljibe, como después analizaremos (Figs. 14 y 15). La escalera hacía recodo en dirección Sur-Norte en un segundo tramo, y un tercer tramo en dirección Oeste-Este.

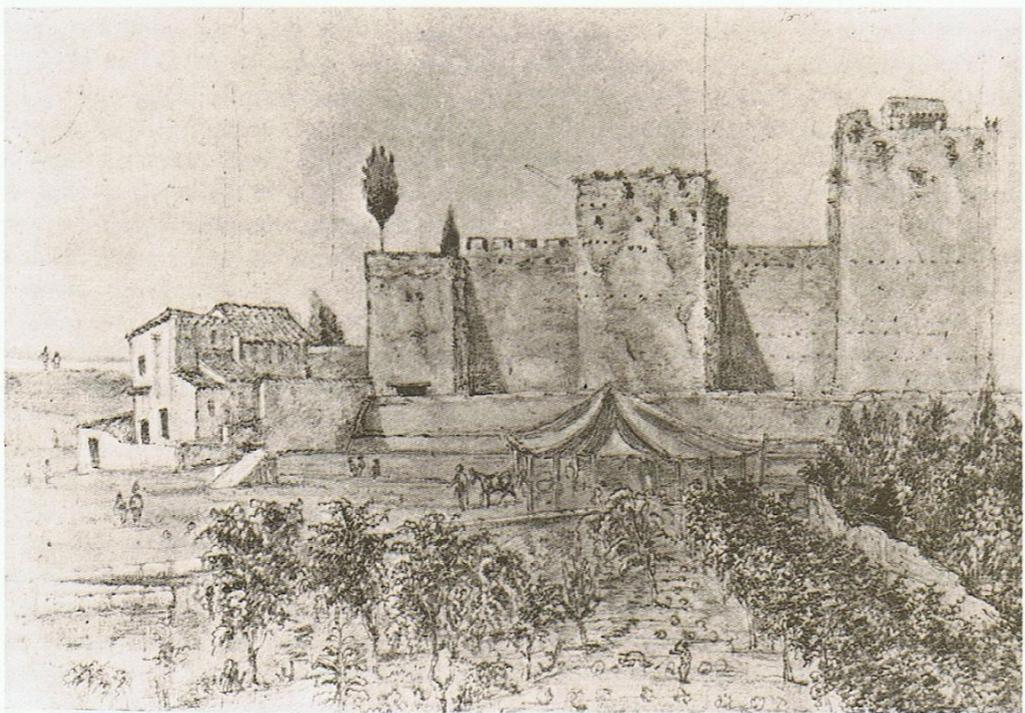


Fig. 13. Plaza de los Aljibes. (Richard Ford. 1831-1833. Colec. Particular Juan A. Vilar).

¹² Es uno de los famosos “Cuentos de la Alhambra” (Vid. Apéndice Documental), que escribió el escritor estadounidense, cuando estuvo en la Alhambra residiendo en 1829 en las Habitaciones de Carlos V, en torno al patio de Lindaraja. Fue recibido en estas estancias especiales porque venía representando a su país. El libro fue publicado por primera vez en Londres en 1832, e hizo otra edición posterior en 1857 en Nueva York. Realmente esta leyenda sólo hace referencia a la Plaza de los Aljibes, porque su trama se basa en el premio que recibe por sus buenas acciones el humilde aguador Pedro Gil, después de ayudar a un moro que estaba enfermo, y éste le pagó con tesoros que estaban escondidos en un subterráneo oculto en la Puerta de Siete Suelos.

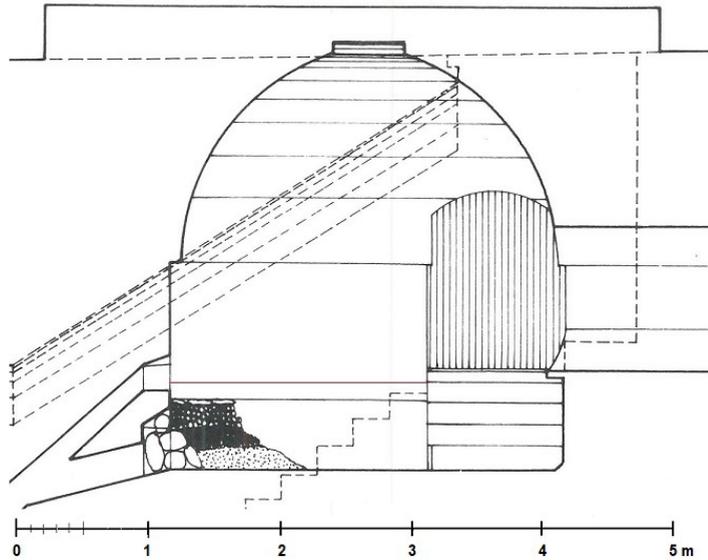


Fig. 14. Sección de la torre intermedia de la barranquera con la entrada de agua al aljibe de Tendilla. (Jesús Bermúdez López, 1986. Del. Abelardo Alfonso Gallardo).



Fig. 15. Torre intermedia a nivel de la plaza, al lado de la entrada Sur del aljibe. (C. Vílchez, 2024).

La entrada abovedada del primer tramo de escalera dirección Oeste-Este se observa en el grabado de Richard Ford (1831) (Fig. 13). Juan Antonio Vilar ya ha destacado que en este grabado “se ve el acceso sur al interior del aljibe que parece ser una rampa [abovedada] similar a las que colocan en las torres para hacer llegar la escalera cubierta hasta la azotea” (Vilar, 2011: 125)¹³. Este acceso abovedado de la entrada Sur es desmontado, pero no sabemos en qué momento. El primer tramo de escalera todavía lo vemos per-

13 También destaca que en el ángulo SE de la barbacana de la Alcazaba había varias casas, y el famoso frontón del juego de pelota.

fectamente en el plano de Gómez-Moreno (1892), y en el plano de la primera excavación de Bermúdez Pareja (1952-1953) (Gómez-Moreno, 1892: 153; Bermúdez Pareja, 1953: 45-55). Pensamos que en la década de 1970 ese tramo de escalera se anuló y desapareció, apareciendo la nueva entrada al lado del ángulo Sureste de la construcción cuadrada que hemos citado, y que consideran un “filtro” o decantador¹⁴. Desde su inicio se unió el segundo tramo de escalera a esa construcción rompiendo su muro oriental, y por ello se ve rota la bóveda original de la escalera. En la construcción, en su tramo rectangular, a través de una puerta con arco rebajado se bajaba por una escalera de cinco escalones a la estancia cuadrada reutilizada como decantador. En esta construcción al ser reutilizada también se cerraron en el tramo rectangular dos puertas, cuya función veremos al analizar la torre nazari (Fig. 14).

En la estancia cuadrada entraba por una gran atarjea el agua de la acequia Real. En su interior está la boca con arco de la atarjea en el muro Sur que entra recta, pero observamos que antes viene del Sureste, es decir, desde el partididor de la Puerta del Vino, que es de donde se surte (Martín García, 2005: 732)¹⁵. Pensamos que en un principio sería un decantador del agua de la acequia, con unos 70 cm de altura, pero como el sistema de entrada de agua al aljibe por el muro Norte de la estancia ha cambiado varias veces, viéndose incluso en la planimetría grandes piedras que tapan la entrada primitiva, y en algún momento los niveles permitirían una escasa decantación. Creemos que no puede ser un aljibe sino un decantador porque en el momento de mayor capacidad su llenado sería muy poco, sólo algo más de 6 metros cúbicos. En la actualidad la cota de suelo ha subido esos 70 cm porque se ha rellenado con arena y se puso un tubo de cemento por encima, que podría ser de la década de 1970, que sustituye definitivamente el sistema antiguo dentro de la estancia (Figs. 14 y 16).

La entrada de agua al aljibe de Tendilla se hace horadando el muro Sur del aljibe desde el nivel alto de la bóveda de la nave occidental por medio de una piquera, que se conserva.

En la placeta baja de la plaza de los Aljibes está la entrada Norte. Su escalera también tenía tres tramos: el primero partía de Oeste a Este y hacía recodo hacia Sur en el segundo tramo, y el tercero iba en dirección Este-Oeste. Curiosamente también ha desaparecido el primer tramo de escalera, convirtiéndose el segundo tramo en la entrada actual (Martín García, 2006: 732). Esta placeta baja está a -2,90 metros del nivel superior de la plaza de los Aljibes, y en ella está el almacén del kiosko donde se conserva el brocal de piedra de la primera boca de la nave occidental, uno de los que aparece en los grabados y fotografías del siglo XIX¹⁶. En esta placeta baja aparece un resto de ladrillo de 2,20 metros de ancho, y como está construido encima de la bóveda de la nave occidental del

14 La denominación de “filtro” aparece en la planta de un plano, al que acompañan las secciones, febrero de 1959, cuyo delineante fue Manuel López Recha. APGA Col. Planos P-02222.

15 También se halló en esta zona de la plaza otro fragmento de la atarjea que venía del partididor de la Puerta del Vino. (Vid. Vilar, 2011: 125-126). Este dato se lo facilitó Jesús Bermúdez López, que aportó la fotografía de esa atarjea que publica.

16 Quiero agradecer a los dueños del kiosko que me hayan dado todas las facilidades para medir y fotografiar dentro del almacén.

aljibe no puede ser de la etapa nazarí sino ya de la etapa cristiana. Podría ser un resto de una escalera antigua que diera acceso desde la parte alta de la plaza a esta placeta baja, antes de la escalera actual.



Fig. 16. Atarjea de entrada del agua de la acequia Real a la torre intermedia de la barranquera, y al aljibe de Tendilla. (C. Vílchez. 2024).

La obra del aljibe está realizada con ladrillo y cal que le da gran solidez, y, como en la mayoría de los aljibes, se recubre con estuco de color almagra. El suelo cree Basilio Pavón que debió ser de losetas de barro en zigzag, como era costumbre de esa etapa en Granada (Pavón, 1990: 50; Martín García, 2005: 732; Vilar, 2007: 55).

Las dimensiones del aljibe son 35,95 metros de longitud, con ancho de la nave oriental de 5,97 metros y ancho de la nave occidental de 6,10 metros y el muro de separación 1,25 metros: por tanto, el ancho total es de 13,32 metros, y la altura es de 8'03 metros (Gómez-Moreno, 1892: 153; Jiménez Díaz, 2003: 8; Martín García, 2005: 731)¹⁷. La capacidad máxima de almacenaje del aljibe es de 1632 metros cúbicos (Pavón, 1990: 50; Jiménez, 2003: 9)¹⁸. (Fig. 10).

La entrada de agua se hacía por la parte alta de la nave occidental por medio de la piquera volada, que antes hemos citado, para que no chorreara por el muro, y que creemos que es de mármol (Fig. 12). Sin embargo el desagüe formado por un pequeño arco decorado con línea esgrafiada (tapiado hace pocos años con rasilla de hueco), está cerca del ángulo Noreste de la nave oriental, y desaguaba hacia la calle que ascendía hacia la puerta del Vino, y a través de la Plaza de Organización Urbanística llevaba el agua al

17 Coinciden algunos de los autores ya citados, sin embargo vamos a tomar como más precisas las aportadas por Nieves Jiménez.

18 Nieves Jiménez Díaz eleva la capacidad de llenado a 2000 o 2200 metros cúbicos, pero creemos que no es posible por el nivel de su rebosadero.

Bosque por la zona del foso y postigo cercano a la torre de las Gallinas o de Muhammad (Vilar, 2011: 127).

En la esquina Noreste del perímetro del aljibe de Tendilla, que antes hemos citado, reutilizaron bordillos de sepultura.

La hipotética torre meridional nazarí de la barranquera

Nosotros planteamos como hipótesis que en la parte intermedia de la barranquera quedan los restos desmochados de una torre nazarí que fue reaprovechada como entrada del agua de la Acequia Real en el aljibe cristiano, y que en planimetría moderna denominan “filtro” o decantador, como antes hemos visto (Vilar, 2011: 125-126) (Fig. 17). Pensamos que no es un aljibe porque en los estudios que hemos hecho entre los aljibes conservados de la etapa islámica en Granada no hemos encontrado ninguno con esa estructura y ese tipo de bóveda decorada, y el arca-partidor de Fuentepeña, que tiene bóveda cruciforme de medio cañón sin decorar, tiene muy poca altura, la suficiente para decantar y repartir en dos grandes ramales, uno hacia la Alhambra (8/9) a través del acueducto, y otro hacia Torres Bermejas y la Antequeruela (1/9) (Orihuela y Vílchez, 1991; Vilar, 2011: 93-96), mientras que la estancia de la torre tiene más de 3 metros de altura.

La torre es cuadrada y sus medidas exteriores son de 4'60 metros de lado. Los restos de la hipotética torre lo conforman una estancia cuadrada cuyos lados miden 3,10 metros, y su cubierta es una magnífica bóveda esquifada rematada en el centro con un pequeño espejo de 53 cm de lado y 9 cm de profundidad, con decoración geométrica que conserva pintura roja (Figs. 17 y 18). Vemos que la altura total de la estancia es de 3,18 metros: el arranque de la bóveda desde su pequeña nacela mide 1'59 metros, y el resto de la estancia hacia el suelo otros 1,59 metros, formando una estructura diseñada de dos rectángulos exactos. La estancia tiene una puerta en alto rematada en arco rebajado, hay 5 escalones, que da a un pequeño espacio con dos puertas tapiadas que creemos podrían corresponder hacia Norte a la caja de escalera de la torre y hacia Sur a la pequeña puerta de salida a la barranquera. La caja de escalera tendría que ser de tramos rectos como por ejemplo en la Torre del Homenaje, ya que no cabría el tipo de escalera con pequeños tramos entorno a un machón central, como por ejemplo en la Torre de Comares, porque el muro oriental de la torre de la barranquera no tiene ancho suficiente para su desarrollo. En la etapa cristiana fueron cegadas estas dos puertas, y se rompió el muro oriental para comunicar la torre con la escalera del aljibe, como hemos visto.

Pensamos que esta estancia abovedada sería la planta baja de la hipotética torre, y que fue desmochada en la/s planta/as superior/es, y la caja de escalera sería para acceder a esta/as planta/s y la terraza¹⁹.

19 Hemos hecho una visita al aljibe el 7 de febrero de 2024, acompañados por el personal del Patronato de la Alhambra, lo que les agradecemos, y hemos comprobado las medidas de esta hipotética torre, y de las medidas de esa visita hacemos nuestra planimetría.

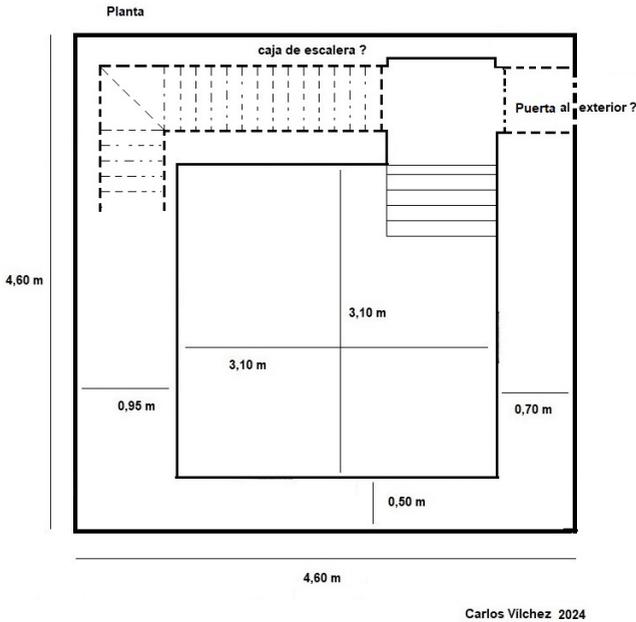
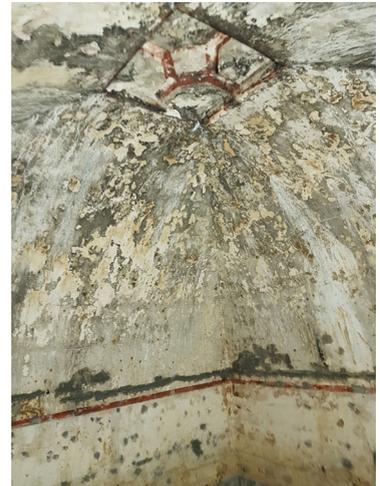
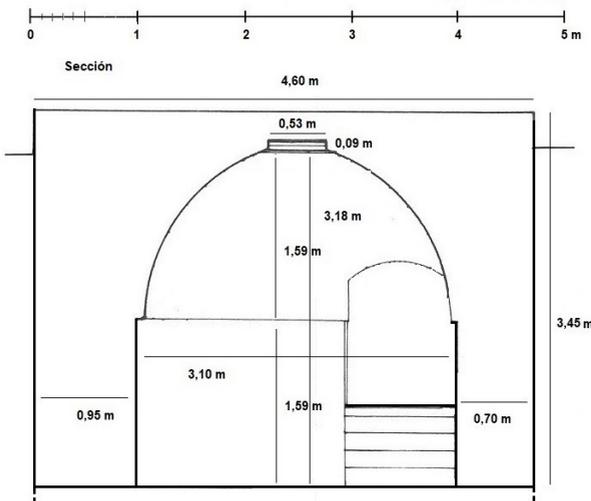


Fig. 17. Restitución de Planta y Sección de la torre intermedia de la barranquera en la etapa nazarí. (C. Vílchez. 2024).

Fig. 18. Bóveda esquifada con espejo de la etapa nazarí de la torre intermedia de la barranquera. (C. Vílchez. 2024).

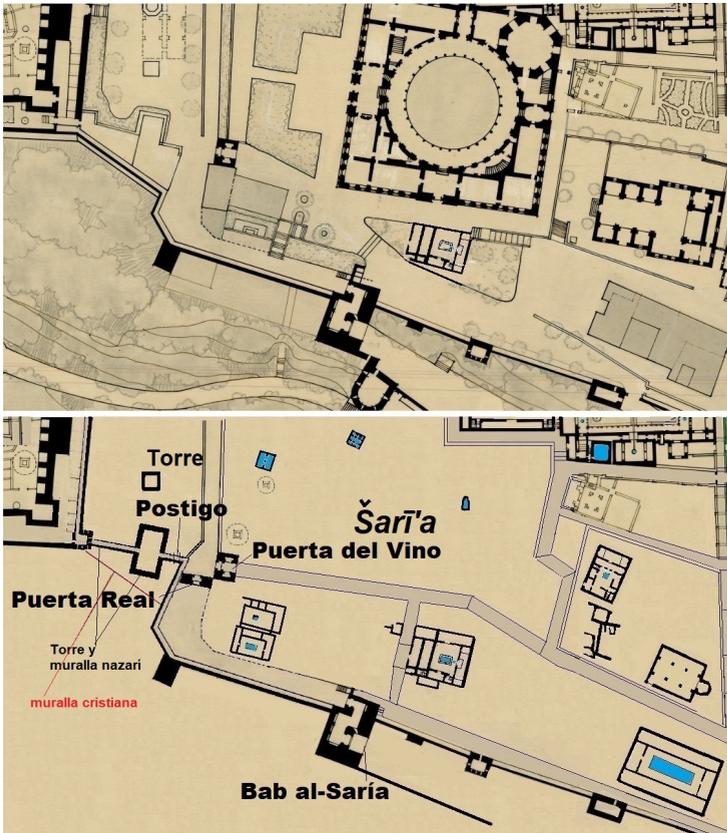


Esta torre ahora está aislada y en gran medida enterrada, y al estar enterrada no sabemos cómo enlazaría con la muralla y torre anexa a la puerta de la Plaza de Organización Urbanística, anteriormente citadas, ya que la profundidad y dimensiones del aljibe hicieron desaparecer la estructura topográfica subyacente de la etapa nazarí en gran parte de la barranquera. En la excavación de Jesús Bermúdez Pareja de 1952-1953 hizo unas catas (a las que llama “zanjas de exploración”) a los lados de esta posible torre, y en el lado Este llegó a suelo virgen a -4,12 metros y en el lado Oeste a -4,10 metros, porque estamos casi en la parte alta de la pendiente de la barranquera (Fig. 2). En la actualidad se conservan 3'45 metros de altura de la torre, que sobresale 48 cm aproximadamente sobre el nivel actual de la plaza (Fig. 15). Si tenemos en cuenta las cotas de

-4,10 y -4,12 metros, la torre tendría una base maciza de unos 92 cm, más la cimentación. (Figs. 1, 2, 3, 15, 17 y 18).

Así pues, por estos datos expuestos nos afirmamos en nuestro convencimiento de que esta estructura es una torre nazarí reutilizada desde la primera etapa cristiana. De todas formas, pensamos que para poder confirmar si realmente es una torre habría que abrir las dos puertas cegadas del muro oriental para comprobar si son la caja de escalera y la puerta al exterior, y hacer una cata en su ángulo Noroeste y ver la profundidad real que tienen sus muros exteriores.

En el entorno Sureste de la plaza de los Aljibes, también halló Jesús Bermúdez Pareja un pequeño resto de muro de mampostería, que no sabemos qué función tenía, a cota -2,90 metros con respecto al nivel de la plaza frente a la gran torre de la muralla Sur de la medina de la Alhambra, que después veremos (Fig. 19), y en 1954 abrió varias catas pero no halló ningún otro resto. En esta zona las cotas son menos profundas porque se sitúan casi en la parte alta de la pendiente de la barranquera.



ZONA DE LA SARÍA. Estado actual y restitución arqueológica medieval Carlos Vílchez. 2020

Fig. 19. Plano actual y restitución medieval de la zona de la plaza alta de la Puerta del Vino. (C. Vílchez. 2020. sobre plano de APAG Col. Planos P-002298).

La plaza alta de la Puerta del Vino

La Puerta del Vino estaba situada en una pequeña plaza en alto (Figs. 1, 2, 3, y 16), que estaba sostenida por una albarrada o muro o de contención sobre la barranquera (Fig. 18), y a su vez por el otro lado era la zona elevada del final del foso que arrancaba de la Puerta de la Justicia o Explanada (*bāb al-Šarī'a*). Esta plaza la tomamos como cota 0, y tiene el mismo nivel que la actual plaza de los Aljibes (Fig. 2).

Toda la zona fue también excavada por Jesús Bermúdez Pareja entre 1951 y 1954 (Bermúdez Pareja, 1953: 49-56; Bermúdez Pareja, 1995: 436-452) (Fig. 19). La plaza se sostenía por un muro de contención con el barranco, del que quedan restos visibles en una estrecha zanja subterránea de apenas unos 90 cm. de ancho (Fig. 20), y allí enlazaba con la muralla nazarí, que conserva un postigo de escape cegado, que estudió Jesús Bermúdez Pareja, y años después nosotros. El nivel de esta parte alta de la barranquera con respecto al nivel actual de la plaza es de -3'65 metros (Fig. 2). El arco de entrada al postigo lo vemos a través de una reja en el suelo del nivel de la plaza de los Aljibes y mide 3,65 metros de altura y 1,32 metros de ancho. El espacio interno del postigo es de 4,05 metros de fondo y 3,10 metros de ancho, y está cubierto por una bóveda de medio cañón de ladrillo cuyo trasdós podemos ver todavía. La salida original al exterior fue cegada al desmocharse la muralla nazarí y construir la muralla cristiana (Bermúdez Pareja, 1972: 59-66, Plano del Postigo de la plaza ante la Puerta del Vino en pág. 9; Vílchez, 2000: 227-238) (Figs. 19 y 20).

La muralla primitiva de la etapa nazarí sigue con una amplia torre y continuaba con otro tramo que la unía con la torre sur de la barbacana oriental de la Alcazaba (Fig. 19). En este tramo un resto de esa muralla queda cobijado bajo un arco hacia la plaza de los aljibes. El postigo y el resto de muralla fueron descubiertos en 1910 por Modesto Cendoya, y Leopoldo Torres Balbás en la década de 1920 había hecho el arco rebajado que cobija el resto de la muralla. Creemos que la Puerta Real, que después citaremos, fue destruida, y la muralla nazarí había sido desmochada y cambiado su recorrido hacia el Sur entre 1492 y 1505, y a la vez se construyó una nueva muralla cristiana, para hacer una nueva rampa ancha (Fig. 19) para poder subir los materiales de las obras reales hacia la barbacana Sur de la Alcazaba y el gran revellín o batería, o cubo, de artillería en el extremo Oeste bajo la Torre de la Vela, construido por el Maestro Ramiro, como los otros importantes en esta época (Vílchez, 2020: 443-454)²⁰.

En el ángulo Sureste de la Puerta del Vino creemos que enganchaba la desaparecida Puerta Real, dando paso al foso que enlazaba con la puerta de la Justicia (Figs. 2, 19 y 21). Siguiendo los datos de Rafael Contreras (1888), que tomaba como fuente a Juan de Echeverría (1768), hemos realizado un estudio completo sobre esta puerta desaparecida, y hemos hecho la restitución de sus portadas partiendo de los restos materiales

²⁰ Las obras del Maestro Ramiro vid. la bibliografía citada de Juan Antonio Vilar Sánchez.

que se conservan en los almacenes del Museo de la Alhambra: una portada con restos de piedra caliza con decoración de ataurique, y la otra portada con restos de cerámica con decoración de sebka, siguiendo un esquema similar a las portadas de la Puerta del Vino (Vílchez, 2020).

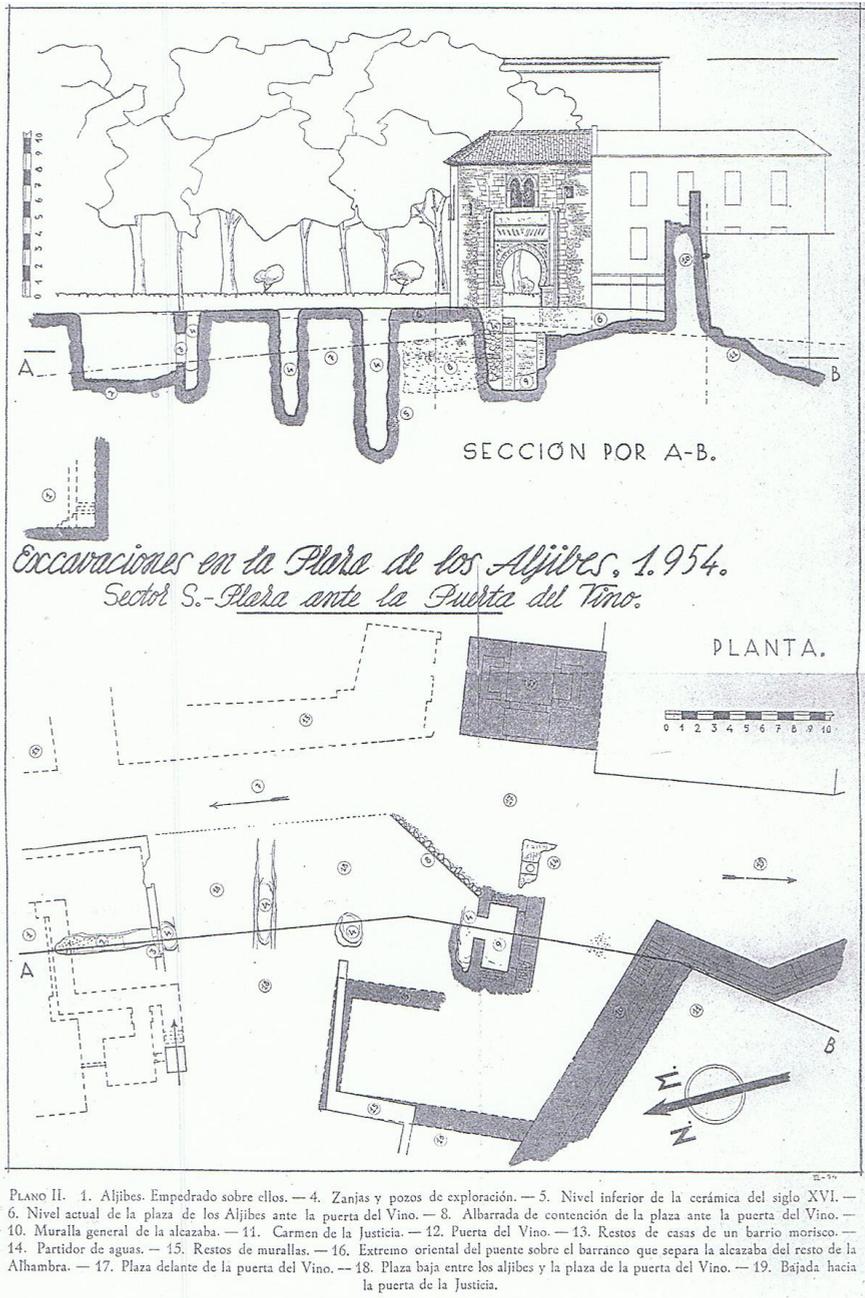


Fig. 20. Excavación de la plaza alta de la puerta del Vino. Planta. (J. Bermúdez Pareja.1954. Del. Fernando López Díaz de la Guardia. 1954, publicada en 1955).

Enfrente de la puerta del Vino se halló el partididor de agua al que llegaba la acequia Real (Fig. 20), y desde él salían varios ramales, uno subía hacia la Alcazaba, otro bajaba por la calle que llevaba a la Plaza de Organización Urbanística, y otro descendía a través de la puerta Real por el foso hacia la Puerta de la Justicia (Bermúdez Pareja, Jesús, 1955: 436-452)²¹. En la etapa cristiana de este partididor salía el ramal, cuya atarjea ya hemos citado, con el que se llenaba el aljibe de Tendilla.

De la Puerta del Vino arrancaba la Calle Real Alta en dirección Oeste-Este, y daba entrada a la Šarī'a o Explanada delante de la Mezquita Mayor (Fig. 19), explanada donde se haría la oración comunal del viernes, y de las grandes festividades como la Ruptura del Ayuno del Ramadán, o la Fiesta del Cordero, y otras²². El sultán nazarí, familia y la corte estarían dentro del recinto de la Mezquita Mayor y el resto de la población de la medina de la Alhambra haría la oración en la Šarī'a. Para comprender con una idea clara la función de esta explanada podemos compararla con el uso de la Explanada de la Mezquitas de Jerusalén.

Conclusiones

La zona que separa la Alcazaba y la zona palatina de la medina de la Alhambra estaba formada por una gran barranquera que partía desde la muralla septentrional de la medina, donde se situaba la Plaza de Organización Urbanística y subía hasta la puerta del Vino que estaba situada en una plaza alta. En su lado occidental estaba delimitada por la barbacana de la Alcazaba, y en su lado oriental por la calle que une la Puerta del Vino y la Plaza de Organización Urbanística.

En la etapa cristiana, cuando en el siglo XVI se cerró la puerta de las Armas (*bāb al-Silāh*) y se cegó el foso que conducía hacia la Plaza de Organización Urbanística, toda esta plaza fue utilizada como escombrera cegando este espacio con los escombros de todas las obras de este sector de la Alhambra que hicieron los Reyes Católicos y después el emperador Carlos V.

Toda la zona fue excavada por Jesús Bermúdez Pareja entre 1951 y 1954. Consideramos que esta excavación es la más importante entre las décadas de 1950 a 1970 porque hizo comprensible la estructura urbana de la medina de la Alhambra al hacer visible el inicio de su red viaria y dio las primeras pistas sobre los restos nazaríes de la barranquera.

En 1589 se construyó el conocido como Cubo de la Alhambra que tapó y destruyó la parte alta de la Puerta de la Tahona y torre aledañas. Fueron excavadas también por Jesús Bermúdez Pareja (1954) y restauradas por Francisco Prieto-Moreno Pardo (a partir de 1954).

21 En 1989 su hijo estudió de nuevo el partididor en una pequeña excavación iniciada el 11 de abril (Vid. Bermúdez López, 1990: 318-319, y Láms. 12-16 y Figs. 4-6).

22 Estoy preparando un trabajo completo sobre la Šarī'a, que como en el estudio presente de la plaza de los Aljibes ya he hecho un breve adelanto divulgativo, como hemos citado antes, en Vílchez, 2023: 26-27.

Al construir a finales del siglo XV en el centro de la barranquera el gran aljibe de la Mazmorra o de Tendilla, se elevó su nivel general y se eliminó la topografía nazarí, por tanto la barranquera desapareció. Partiendo de Sur a Norte hemos tomado cotas (con cota 0 en la plaza alta de la puerta del Vino), que nos indican que la barranquera arrancaba a -3,65 bajo el nivel de la plaza alta de la Puerta del Vino, la barranquera iba en descenso con cotas de -4'10 aproximadamente en la zona entorno a la torre intermedia, no sabemos la cota nazarí en la zona donde se construyó el aljibe porque se ahondó mucho en el terreno natural para edificarlo, y llegaríamos a -6,65 metros en el nivel alto de la Plaza de Organización Urbanística. Realmente la pendiente de la barranquera era suave y tendría de desnivel unos 3,00 metros aproximadamente. Sin la Plaza de Organización Urbanística, las dimensiones de la barranquera eran de 38 metros de ancho aproximadamente y 65 metros de largo aproximadamente.

Planteamos como hipótesis que en la parte intermedia de la barranquera quedan los restos desmochados de una torre nazarí que fue reaprovechada como entrada del agua de la Acequia Real en el aljibe cristiano. La torre es cuadrada y los restos de la hipotética torre lo conforman una estancia cuadrada cubierta con una magnífica bóveda esquifada rematada en el centro con un pequeño espejo con decoración geométrica. Para poder confirmar si realmente es una torre habría que abrir las dos puertas cegadas del muro oriental para comprobar si son la caja de escalera y la puerta al exterior, y hacer una cata en su ángulo Noroeste y ver la profundidad real que tienen sus muros exteriores.

La Puerta del Vino estaba situada en una pequeña plaza en alto que estaba sostenida por una albarrada o muro o de contención sobre la barranquera, y allí enlazaba con la muralla nazarí que conserva un postigo de escape cegado, una gran torre y la muralla con la unía con la torre Sur de la barbacana oriental de la Alcazaba. En el ángulo Sureste de la Puerta del Vino creemos que enganchaba la desaparecida Puerta Real, dando paso al foso que enlazaba con la puerta de la Justicia. Creemos que la Puerta Real fue destruida y la muralla nazarí desmochada entre 1492 y 1505, y se construyó una nueva muralla cristiana cambiando su recorrido hacia el Sur. El motivo fue hacer una nueva rampa ancha para poder subir los materiales de las obras reales hacia la barbacana Sur de la Alcazaba y edificar el gran revellín de artillería en el extremo Oeste bajo la Torre de la Vela.

Apéndice Documental

Washington Irving (1985). *Cuentos de la Alhambra*. Madrid: Alianza Editorial. Reproducción de un pequeño fragmento inicial de la “La leyenda del Moro”, pp. 201-203.

“Hay en el interior de la fortaleza de la Alhambra, frente al palacio real, una amplia y extensa explanada, la Plaza de los Aljibes, llamada así por los depósitos subterráneos de agua que existen en ella desde el tiempo de los moros. En un rincón de esta plaza hay un pozo árabe, hecho en la roca viva, de una gran profundidad, cuya agua es tan fresca como el hielo y tan clara como el cristal. Los pozos abiertos por los moros tienen fama, pues bien conocidos son los esfuerzos que realizaron para penetrar hasta los más puros y deliciosos manantiales y fuentes. Este de que hablamos es popular en Granada, hasta el punto de que los aguadores –unos con grandes garrafas al hombro y otros con borricos cargados de cántaros– están continuamente subiendo y bajando por las pendientes y frondosas avenidas de la Alhambra, desde por la mañana temprano hasta las últimas horas de la noche.

Fuentes y pozos han sido –desde los tiempos bíblicos– notables puntos de concurrencia y de charla en los climas cálidos. En el pozo en cuestión existe una especie de tertulia perpetua, que se prolonga todo el santo día, formada por los inválidos, las viejas y otros curiosos desocupados de la fortaleza, que se sientan en los bancos de piedra bajo un toldo extendido sobre el pozo para resguardar del sol al encargado. Allí se pierde el tiempo charlando de los sucesos de la fortaleza, se pregunta a todo aguador que llega las noticias de la ciudad y se hacen largos comentarios sobre cuanto se ve y oye. No hay hora del día en que no se anden por allí comadres y criadas holgazanas en interminable cuchicheo, con el cántaro en la cabeza o en la mano, deseosas de oír el último chisme de aquella buena gente.

Entre los aguadores que concurrían alguna vez a este pozo se contaba un hombrecillo robusto, ancho de espaldas y zanquituerto, llamado Pedro Gil, pero más conocido por Perejil, a modo de abreviatura. Siendo aguador, por supuesto, tenía que ser gallego,...

...Perejil el gallego había comenzado su oficio con solo un gran cántaro de barro que se cargaba a la espalda; poco a poco prosperó y pudo comprar una ayuda: un pollino fuerte y peludo, animal el más apropiado para un aguador. A cada lado de su orejudo auxiliar, en una especie de serones, iban colgados sus cántaros, cubiertos con hojas de higuera para protegerlos del sol. No había en toda Granada aguador más diligente alegre que él. En las calles resonaba su alegre voz mientras iba detrás de su borrico, pregonando con el acostumbrado grito de verano que se escucha en todas las ciudades españolas: ¿quién quiere agua? ¿agua más fría que la nieve! ¿quién quiere agua del pozo de la Alhambra, fría como el hielo y clara como cristal?”

Bibliografía

- Bermúdez López, J. (1986). Aproximación a la actual situación arqueológica de la Alhambra. En *Avance del Plan Especial de la Alhambra y Reforma Interior de los Aljibes* (pp. 278-291). Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Bermúdez López, J. (1987). Notas sobre la traza urbana de la Alhambra: sus calles principales. En *Actas del II Congreso Nacional de Arqueología Medieval Española*, II (pp. 443-450). Madrid.
- Bermúdez López, J. (1990). Crónica Arqueológica. Labores de seguimiento y Urgencia. Año. 1989. *Cuadernos de la Alhambra* (26), 318-319, y Láms. 12-16 y Figs., 4-6.
- Bermúdez López, J. (2002). Estructura urbana de la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra* (38), 85-124.
- Bermúdez López, J. (2010). *La Alhambra y el Generalife*. Guía oficial. Madrid: Ed. Patronato de la Alhambra y Tf. Editores.
- Bermúdez Pareja, J. (1953). Exploraciones arqueológicas en la Alhambra. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebráicos* (2), 49-56.
- Bermúdez Pareja, J. (1955). Excavaciones en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra. *Al-Andalus XX*, 436-452.
- Bermúdez Pareja, J. (1972). Los postigos de la cerca de la Alhambra de Granada. En *Homenaje al Profesor Carriazo* (pp. 59-66). Sevilla: tomo II.
- Bermúdez Pareja, J. (1977). Identificación del palacio de Comares y del palacio de los Leones de la Alhambra de Granada. En *Actas del XXIII Congreso del C.I.H.A.*, II (pp. 55-61). Granada, Universidad de Granada.
- Galera Mendoza, E. (2014). *Arquitectos y Maestros de Obras en la Alhambra (siglos XVI-XVIII). Artífices de cantería, albañilería, yesería y forja*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Universidad de Granada y Ed. Comares.
- Gómez-Moreno González, M. (1892). *Guía de Granada*. Granada: Imp. Indalecio Ventura. (Ed. facsímil. Granada: Universidad de Granada y el Inst. Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta. 1982. Ed. preparada por José Manuel Gómez-Moreno Calera).
- Irving, W. (1985). *Cuentos de la Alhambra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jiménez Díaz, N. (2023). El Aljibe de la Mazmorra o del Conde de Tendilla. *Alhóndiga* (19) (Julio-Agosto), 7-9.
- Ladero Quesada, M. A. (1968). La repoblación del Reino de Granada anterior al año 1500. *Hispania CX*, 489-563.
- Ladero Quesada, M. A. (1979). *Granada, historia de un país islámico. (1232-1570)*. Madrid: Ed. Gredos. 2ª ed.
- Ladero Quesada, M. A. (2018). Granada y Castilla en tiempos de los Reyes Católicos. El arte de gobernar. En *El conde de Tendilla y su tiempo*. Jesús Bermúdez López, Yolanda Guasch

- Martí, Rafael López Guzmán, Rafael G. Peinado Santaella, Guadalupe Romero Sánchez y Carlos Vílchez Vílchez (eds.). *Actas del Congreso Internacional El conde Tendilla y su tiempo* (pp. 27-56). Granada: EUG, Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Martín García, J. M. (2005). El Aljibe de la Alhambra de Granada: historia de la construcción. En *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, celebrado en Cádiz (pp. 729-740). Madrid: ed. S. Huerta, Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz,
- Münzer, J. (1987). *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*. Granada: Ed. Tat. Ed. preparada por Manuel Barrios Aguilera.
- Obra Sierra, J. M.^a, de la. (2011). *Correspondencia de Hernando de Zafra*. Granada: Universidad.
- Orihuela Uzal, A. y Vílchez Vílchez, C. (1991). *Aljibes públicos de la Granada islámica*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Pavón Maldonado, B. (1971). La Alcazaba de la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra* (7), 3-34.
- Pavón Maldonado, B. (1975). *La Alcazaba de la Alhambra*. En *Anejo I de Cuadernos de la Alhambra* (pp. 3-34). Granada: Patronato de la Alhambra.
- Pavón Maldonado, B. (1990). *Tratado de Arquitectura Hispano-musulmana. I. Agua*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Romero Gallardo, A. (2014). *Prieto-Moreno, arquitecto-conservador de la Alhambra (1936-1978). Razón y sentimiento*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife y EUG.
- Vilar Sánchez, J. A. (2007). *Los Reyes Católicos en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Vilar Sánchez, J. A. (2011). *La Acequia Real de la Alhambra en época cristiana (1492-1850)*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife y Ed. Comares.
- Vílchez Vílchez, C. (1988). *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. (Obras de restauración y conservación. 1923-1936)*. Granada: Ed. Comares.
- Vílchez Vílchez, C. (1991). Sobre la supuesta fachada meridional del palacio de Comares. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII, 9-21.
- Vílchez Vílchez, C. (2000). El postigo de la plaza de los Aljibes de la Alhambra de Granada. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* (13-14), 227-238.
- Vílchez Vílchez, C. (1992). *Arqueología y restauración: los accesos a los palacios de la Alhambra*. En Pedro Martínez Montávez (ed.) *Realidad y Símbolo de Granada* (pp. 161-170). Madrid: Banco Bilbao Vizcaya.
- Vílchez Vílchez, C. (2020). *La desaparecida Puerta Real de la Alhambra. Restitución arqueológica hipotética*. En Miguel Ángel Gamonal Torres (ed.) *Entre buriles y estampas. Estudios en homenaje al profesor Antonio Moreno Garrido* (pp. 443-454). Granada: EUG.
- Vílchez Vílchez, C. (2023). La zona de la Plaza de los Aljibes y de la Saría de la Alhambra en la etapa nazarí. *Alhóndiga* (19) (Julio-Agosto), 26-27.

Antonio Sosa. La búsqueda como formación de un artista (1974-1987)

Antonio Sosa. Search as development strategy of an artist (1974-1987)

PABLO NAVARRO MORCILLO  0000-0003-3344-5033

panamorc@gmail.com

Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional - Quadratura (HUM 647)

Recibido: 10 de diciembre de 2023 · Aceptado: 21 de noviembre de 2024

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo dar a conocer la evolución artística de Antonio Sosa desde finales de los años setenta hasta 1987. Tras un periodo inicial, el artista evoluciona desde la abstracción, imbuida de la práctica artística predominante en el momento, a un estilo cada vez más personal y acusado que toma elementos de su entorno más inmediato como generadores de un discurso que parte de la pregunta como punto para cuestionar las dudas existenciales más profundas. Este camino surge a través de un redimensionamiento del concepto de chamanismo como elemento clave en su práctica artística.

Palabras clave: Antonio Sosa; Sevilla; arte español contemporáneo; posmodernismo; siglo XX.

Abstract

The aim of the present article is to share the artistic evolution of Antonio Sosa from the late seventies until the year 1987. After an initial period, the artist develops himself from abstraction, detached from the predominant artistic practice of the time to an increasingly more personal style that makes use of elements from his immediate environment as a way of addressing a discourse which roots from a question as a point of reference in order to discuss the deepest existential doubts. This path emerges through a re-dimensioning of the concept of shamanism as a key element in his artistic practice.

Keywords: Antonio Sosa; Seville; Contemporary Spanish art; Postmodernism; 20th Century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Navarro Morcillo, P. (2024). Antonio Sosa. La búsqueda como formación de un artista (1974-1987). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 357-378.

Contextualización y primeros pasos de la carrera artística de Antonio Sosa

Antonio Sosa (Coria del Río, 1952) es un artista polifacético que, a lo largo de su dilatada carrera, ha generado una más que interesante obra que abarca desde la escultura en diversos formatos al dibujo, pasando por la instalación. De esta manera, el artista ha venido discurriendo por un camino propio en el que, en numerosas ocasiones, ha resultado una ardua tarea poder asociarle etiquetas, adjetivos o adscripciones en lo relativo a escuelas o generaciones. En el presente artículo se busca trazar la evolución estética y estilística durante el periodo comprendido entre finales de los años setenta y buena parte de los ochenta (hasta 1987¹), que podríamos entender cómo años de producción iniciales en los que el artista iba a pasar de moverse entre la modernidad predominante en la ciudad de Sevilla a buscar un discurso creativo cada vez más personal.

Tanto el propio Sosa como los diversos catálogos consultados consideran el inicio de su trayectoria artística de cara al público a partir de una exposición celebrada en la galería Imagen Múltiple a finales de enero de 1980. Se ha considerado oportuno, antes de iniciar este recorrido, citar una serie de aspectos previos a tener en cuenta de cara a la evolución posterior.

La infancia del artista transcurre en su pueblo natal, donde toma contacto con el barro del río y realiza algunas obras (Campillo, 2001: 34-35). En torno a los catorce años ingresa en la Escuela de Artes y Oficios, permaneciendo en la misma seis años y destacando en materias relacionadas con el modelado y la práctica escultórica². El paso posterior fue acceder a la Escuela de Bellas Artes, lugar donde sólo permaneció durante dos cursos antes de ir al servicio militar (González, 2022: 37). Además, no se debe dejar de mencionar que a Sosa, probablemente, no acabase de atraerle ni convencerle el imperante academicismo existente en la escuela por aquellos años, con pocas o nulas referencias hacia las diferentes tendencias artísticas vigentes. En línea con esto, el profesor Fernando Martín, al referirse a la pervivencia del academicismo entre el profesorado de aquellos momentos escribía lo siguiente:

- 1 En los diversos trabajos consultados sobre la obra de Sosa no se observa una profundización en la etapa que abarca el presente artículo, puesto que la tesis de licenciatura de Dolores Campillo Ortiz se centra en la obra sobre papel, conocida como “dibujos germinales”, desarrollada principalmente a partir de 1987. Otros teóricos que han trabajado la obra de Sosa, como Iván de la Torre Amerighi, se han centrado más en periodos posteriores, sobre todo a partir de 1989, destacando la difícil adscripción del artista debido a su constante búsqueda y evolución. Sobre esto último véase: De la Torre Amerighi, I. (2013). Contextualizaciones en torno a la obra de Antonio Sosa. En Margarita Ruiz-Acal Esteban y María Luisa Arias Moreno (coords.). *Antonio Sosa 2002-2012* (pp. 9-21). Sevilla: Diputación de Sevilla. Por último, no debemos dejar de citar la reciente publicación del libro *Conversaciones con Antonio Sosa*, dentro de la serie *Palabra de Pintor*, por parte Francisco L. González Camaño, que recoge las transcripciones de un total de 10 charlas-entrevistas entre el autor y el artista. A la vista de su trayectoria posterior y el calado de la misma, resulta importante para una mejor contextualización y encuadre de su obra poder ver la primera parte de la secuencia de su producción artística (de 1980 a 1987), que ha quedado ensombrecida por la que vino después.
- 2 Antonio Sosa cita a Manuel Echegoyán como la persona que le animó a seguir por el camino escultórico en los siguientes términos: “A mí me descubrió que yo tenía capacidad para la escultura Manuel Echegoyán, yo tenía unos trece años, y me dijo que siguiera por ahí, él fue quien me incentivó. Durante ese período tuve mucho bagaje de escultura.” (Navarro, 2013: 133).

La práctica de un Realismo Mágico que durante una época constituyó un fenómeno común a toda España, se ha mantenido como imagen moderna de la tradición figurativa, arropada en sus orígenes por tenerse como particular interpretación de aquellas tendencias que tenían en el Hiperrealismo su mayor crédito como signo de vanguardia. No obstante, un análisis objetivo nos hace ver que, lo que en un principio supuso un paso hacia el progreso, con el tiempo, su reiterada práctica ha devenido en una academización de la modernidad. Así pues, el dominio del dibujo, el profundo conocimiento del color, el recurso efectista de las veladuras como apoyo a visiones oníricas y fantásticas, están puestos al servicio de una complacencia y un tradicionalista culto a los valores meramente técnicos de la pintura (Martín, 1993: 415).

A partir de su salida de la facultad, y haber concluido el servicio militar, Sosa iba a iniciar un proceso personal de aprendizaje en diferentes vertientes, aunque no se le debería considerar un artista autodidacta, debido a la importante carga de formación académica recibida durante su periodo en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Bellas Artes (Fig. 1). El artista alude a un revelador viaje a Madrid en estos años que le permitió ver una exposición sobre el expresionismo abstracto norteamericano, entre otras tendencias artísticas, en la Fundación Juan March, hecho que define como una forma de “abrir el campo de percepción de lo que uno entendía como arte”³ (Navarro, 2013: 133). Desde el marcado realismo que denotaba su paso por las distintas escuelas, la obra de Sosa fue adquiriendo un carácter cada vez más personal, fruto de la curiosidad del artista hacia lo que estaba ocurriendo fuera de los muros de las academias.

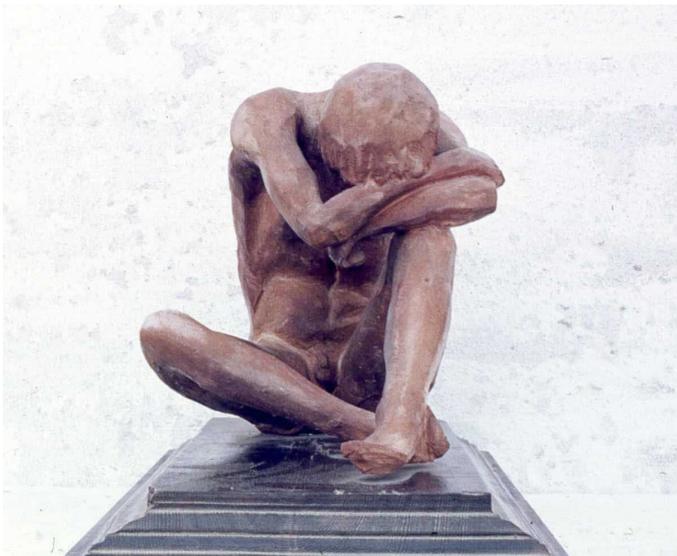


Fig. 1. Sosa, Antonio, *Sin título* (1974). Barro cocido. Archivo personal del artista.

3 La exposición que refería el artista debió ser *Arte USA*, celebrada entre febrero y marzo de 1977 en la Fundación Juan March. En la misma se expusieron obras de Josef Albers, Alexander Calder, Sam Francis, Jasper Johns, Franz Kline, Willem de Kooning, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Claes Oldenburg, Barnett Newman, Kenneth Noland, Jules Olitski, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Frank Stella, Mark Tobey y Andy Warhol. El catálogo de la muestra, con un texto de Harold Rosenberg, está disponible en: <https://digital.march.es/fedora/objects/cat:67/datastreams/PDF/content> [consulta: 8-12-2023].

En una ciudad como Sevilla, las fuentes de información resultaban de difícil acceso y para círculos reducidos, lo cual debemos valorar como un obstáculo en el proceso de formación, al no haber referentes totalmente asentados. Hemos de recordar que son años de incertidumbre por el fin del régimen y el proceso de la Transición. Para el caso de Antonio Sosa, este aspecto no fue una excepción. No existían apenas referencias, salvo galerías como Juana de Aizpuru o las exposiciones que había ido poniendo en marcha el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad. Entre las propuestas expositivas del museo, De la Torre destaca *Picasso 1881-1981. Nueva generación en homenaje a Picasso*⁴ como uno de los hitos iniciales para el desarrollo de la modernidad en la ciudad (De la Torre, 2014: 142).

Otras fuentes de información de importancia resultaron los catálogos o libros que caían en sus manos sobre las obras de otros artistas ya consagrados. Ejemplo de ello puede ser *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*, elaborado por Anna María Guasch y promovido por la Diputación Provincial y la Caja San Fernando. Sosa suele mencionar, anecdóticamente, el hecho de haber intercambiado alguna correspondencia con Antoni Tàpies, quien lo animó a desarrollar su obra (Navarro, 2013: 133-134)⁵.

Fruto de un proceso más pausado que el de otros artistas, la obra de Sosa fue saliendo de su localidad natal e introduciéndose paulatinamente en los círculos artísticos. Se trataba de obras pictóricas con un predominio de lo paisajístico, que Campillo ha relacionado con el fauvismo y la forma de trabajar de Rafael Zabaleta (Campillo, 2001: 36), si bien destacan también por un trazo esquemático y firme, capaz de esbozar las formas en muy pocas pinceladas (Fig. 2) y que podrían estar augurando el camino dentro de la abstracción que iba a emprender a corto plazo. Esta relación no resulta baladí, pues a finales de los años setenta Sosa iba a participar en su primera exposición colectiva a nivel provincial con obra pictórica, concretamente en la XXVI *Exposición de Otoño*, celebrada en 1977 en el pabellón Mudéjar del parque de María Luisa (hoy Museo de Artes y Costumbres Populares). A nivel local, la galería Juana de Aizpuru continuaba su andadura llevando a cabo una ingente labor de promoción artística mediante la creación de la beca del mismo nombre. Este hecho, y la presencia de pintores de lo que podríamos

4 La exposición se celebró entre el 24 marzo y el 25 abril del citado año 1981 y contó con la participación de Enrique Acosta, José L. Alfaro, Ángeles Bautista, José L. Bernal, Ricardo Cadenas, Emilio Carmona, Ricardo Castillo, Javier Cortés, Manuel Cuervo, Ángeles Domínguez, Malules Fernández, Isidoro Frangar, Francisco J. González, Alonso Gragera, Luis M. Grajales, Carlos Hormigo, José María, Juan Leyva, Juan C. López, F. López García, Avelino Mallo, M. Martínez Vela, Luis Paltre, M. Peñarubia, Paco Pérez, José Piñera, José A. Rodríguez, Pedro Roque, E. Ruiz de Arcaute, Rosaura García, A. San Martín y Carlos Villalobos.

5 En las entrevistas reunidas en *Conversaciones con Antonio Sosa*, se recogen otras influencias que iban a marcar el interés del artista hacia las tendencias artísticas del momento. En concreto, cita la importancia de la librería Montparnasse, donde podía comprar la revista *Guadalimar* o visitar la biblioteca de la Casa Americana. Otra influencia importante para el artista fue su relación con Fernando González Valcárcel, que el artista asocia a lo más parecido que tuvo a un guía en aquellos momentos, además de la importancia de su biblioteca de arte (González, 2022: 39, 53, 83). Resulta curioso no encontrar entre estas referencias la de la revista *Separata*, que se publicó entre 1978 y 1981. Para un mejor contexto de la revista y su calado, véase: Guzmán Simón, F. (2010). Las nuevas formas de atención en la cultura española de la Transición. El ejemplo de la revista sevillana *Separata* (1978-1981). *Philologia Hispalensis*, 24, 191-212.

denominar una primera generación abstracta⁶, hizo que los artistas en formación que estaban buscando un camino propio se viesen reflejados en la abstracción, elemento muy predominante en la mencionada galería y en la modernidad que llegaba a la ciudad, facilitando su inmersión en dicha tendencia (Yñiguez, 1998: 49).



Fig. 2. Sosa, Antonio, *Paisaje* (1977). Témpera sobre cartulina de proyecto. Archivo personal del artista.

En estos momentos, Sosa iba a asimilar elementos de la abstracción —por la mencionada influencia de Tàpies—, así como un uso de materiales asociados a las labores del campo, como los sacos de arpillera, o las tareas de reparación de barcos, habituales en su localidad natal. Estas creaciones se han venido asociando a Millares (Yñiguez, 1987: 323). Las propuestas escultóricas y pictóricas realizadas en esos momentos, y durante los primeros años de la década de los ochenta, darían pie a que Yñiguez lo categorizase dentro de una hipotética segunda generación abstracta, en la que también se encontrarían Ignacio Tovar, José María Bermejo, Pedro Simón, Gonzalo Puch y Juan Fernández Lacomba⁷. No debemos dejar de mencionar que, ya en aquellos momentos, Yñiguez

6 Yñiguez, en su tesis de licenciatura *La pintura abstracta sevillana (1958-1985)* incluye bajo el título “Los protagonistas de la vanguardia” a José Ramón Sierra, Gerardo Delgado, José Soto, Juan Suárez, Manuel Salinas y Equipo Múltiple (Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas).

7 Hay que tener en cuenta que, cuando Yñiguez realizó la mencionada tesis —en 1987— las obras que Sosa había realizado hasta el momento se encontraban dentro del campo de la abstracción expresionista.

escribía que “Antonio Sosa es el que más difícil ubicación tiene en el grupo” (Yñiguez, 1987: 320).

Las obras realizadas en estos momentos se sitúan indistintamente entre las dos y las tres dimensiones, haciendo combinaciones de esculto-pinturas en algunas ocasiones. Aunque se trata de elementos propios de un periodo de formación e investigación en el que las influencias son apreciables, las obras buscaban distinguirse de lo que pasaba a su alrededor por su continua exploración de nuevos formatos en pruebas de ensayo y error, por lo que muchas obras finalizadas a ojos de quien las observase no eran más que pruebas. Aparte del adjetivo abstracto, podríamos citar ciertas influencias del *Povera* o el *Art Brut* a la hora de reaprovechar materiales y en el planteamiento de algunas composiciones, donde también resulta notoria la influencia de artistas como Alberto Burri (Navarro, 2013: 134).

En el tránsito hacia la abstracción, resulta visible la asimilación de distintos elementos a los que Sosa tenía acceso para luego transformarlos en obras. La necesidad de conocer lo que se estaba produciendo, a nivel artístico, en aquellos momentos se convirtió en la fuerza motriz de ese constante cambio en el periodo objeto de estudio. En el invierno de 1980, en parte gracias a la intermediación de Francisco Molina (Navarro, 2013: 134)⁸, Sosa realizó su primera exposición individual en la galería Imagen Múltiple. La vinculación con la renovación artística que trajo la abstracción resultaba evidente, puesto que la muestra se compuso de cuadros de nueva producción y otros facturados en años anteriores, donde el peso del informalismo era mayor, pudiéndose trazar una vinculación con las ya mencionadas arpilleras de Manolo Millares o la obra de Antoni Tàpies. En la imagen que se adjunta (Fig. 3), se puede observar una línea continuista con lo producido anteriormente, evolucionando hacia una integración de esos campos de color con la arpillera, de manera que esos tejidos se sumergían en la obra, dejando más espacio sobre el que aplicar color.

8 Sobre la importancia de Francisco Molina en el panorama artístico de una ciudad como Sevilla existe una tesis doctoral, realizada por Francisco Cortijo Mérida y dirigida por Anna María Guasch, titulada: *La influencia de F. Molina en la vida artística de Sevilla, 1965-1975*. Además, Jesús Expósito Aragón, en su tesis doctoral *Los mediadores en arte y su incidencia en la pintura contemporánea sevillana (1975-1995)*, escribía lo siguiente: “Si hay un mediador por excelencia en la etapa que hemos analizado, ese es Paco Molina. Desde su llegada a Sevilla en 1965, su actividad se vincula a las instituciones tanto públicas como privadas de un modo continuado e influyente. Su relación con el arte contemporáneo en esta ciudad, contribuyó a la renovación de la vida artística” (Expósito, 2000: 364).



Fig. 3. Sosa, Antonio, *Sin título* (1979). Técnica mixta. Archivo personal del artista. Obra presentada en la exposición celebrada en la galería Imagen Múltiple.

Un elemento importante en toda esta evolución fue el hecho de que los cuadros se expusiesen, lo cual suponía una dosis de responsabilidad añadida al artista a la hora de planificar sus nuevas obras (Yñiguez, 1987: 322). Son obras que podrían enmarcarse dentro de un expresionismo abstracto que, a ojos de la crítica, incluían “el *quejío* traspasado de un pueblo con el que se encuentra tan profundamente identificado” (Lorente, 1980). Resulta evidente que Sosa estaba influido por su entorno más cercano pero, también, lanzaba sus miras más allá en busca de referentes muy asentados sobre los que cimentar sus propuestas, como sería el caso de Mark Rothko (Yñiguez, 1987: 322). A su vez, también queda patente un aprecio o querencia por la obra de artistas más cercanos como José Soto o Manuel Salinas. Quizás de manera inconsciente, en esos momentos el artista ya daba algunos pasos hacia una plástica posmoderna, en la medida que tenía referentes globales -Rothko- y, a la vez, locales -Soto y Salinas-. Hay que tomar con cautela la asimilación de lenguajes posmodernos a lo largo de la década de los 80, pues si seguimos a Kevin Power, quien analizó la obra de Sosa a través de diversos textos y situaba al artista en la órbita de una plástica posmoderna en aquellos momentos; el propio lenguaje había “tenido un difícil encuadre en aspectos formales, siendo muchas veces forzado como una tendencia sin la existencia de un contexto o sustrato adecua-

do” (Power, 1989: 92). Debido a esto, toma mayor relevancia todo el periplo asumido por Sosa en estos años iniciales.

La segunda exposición individual de Antonio Sosa acontece a finales de 1981 en la galería Melchor. Para esta muestra presentó esculturas y pinturas, siendo esta la primera vez en la que presentaría obras realizadas en maderas reaprovechadas (González, 2022: 91). El poco tiempo transcurrido permite juzgar esta exhibición como una continuación de las propuestas precedentes con un mismo resultado de abstracción, pero con una intención de mostrar en su pintura un cierto equilibrio compositivo (Yñiguez, 1987: 322), que bebía de un trazo abocetado que apuraba la pintura en la brocha. La arpillera no ocupaba tanto espacio y dejaba paso al uso de ramas o maderas reaprovechadas del río o de labores del campo (Fig. 4). El avance en su línea creativa fue calificado como “culminación” por Manuel Lorente (Lorente, 1981). Este calificativo, fuera de lugar para un artista que todavía se encontraba iniciando su andadura, sí parecía aventurar de alguna forma un cambio en la obra de Sosa, que a partir de ese momento fue evolucionando hacia una figuración en su pintura mientras que la escultura se mantuvo abstracta por algún tiempo. Lo que sí que se puede sacar de estos momentos es una paulatina vinculación al terreno desde el uso de los materiales, elemento que sería una fuerza motriz creativa a lo largo de la trayectoria del autor y que lo iría alejando de modas y grupos con el tiempo.

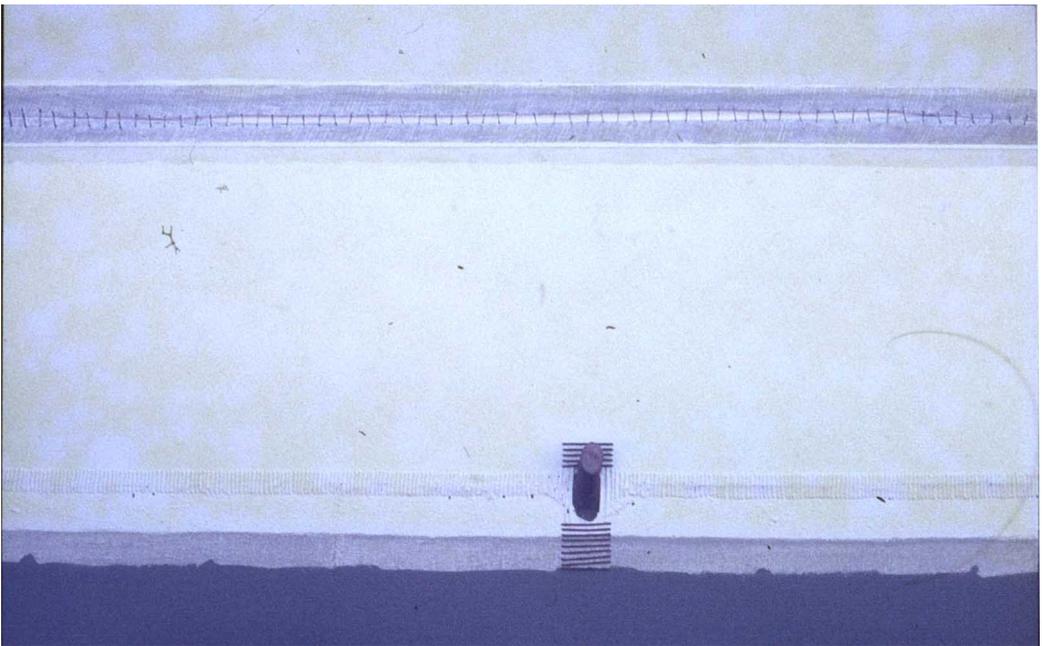


Fig. 4. Sosa, Antonio, *Campo Injertado* (1981). Técnica mixta. Archivo personal del artista. Obra presentada en la exposición celebrada en la Galería Melchor.

Apertura a nuevos lenguajes. Expresionismo y Posmodernidad

A partir de 1982 se puede atisbar casi una triple vía en la obra de Sosa, lo cual nos habla de la apertura de nuevos caminos creativos y una constante búsqueda e investigación. Encontramos la formada por la escultura enraizada en la abstracción, pero influida por esos materiales afines; los cuadros que tomaban referencias de elementos paisajísticos cercanos y los dibujos en pequeño formato. Estos últimos podrían situarse, a primera vista, como complementarios a la labor escultórica, pero es en esos dibujos donde se puede observar un viraje hacia una figuración expresionista que anunciaba la producción escultórica posterior (Fig. 5).



Fig. 5. Sosa, Antonio, *Sin título* (1982). Carboncillo y sanguina sobre papel. Archivo personal del artista.

Parte de los aspectos comentados en el párrafo anterior se pudieron observar en la individual del artista organizada dentro del concurso Joven Creación Plástica⁹. En este certamen presentó una serie de pinturas y esculturas que ahondaban en los elemen-

9 Concurso organizado en el año 1983 por la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla. En el mismo participaron Juan Fernández Lacomba, Curro González, Gabriel Campuzano, Juan José Fuentes, Rafael Zapatero, Juan Leyva y Antonio Sosa. El jurado, compuesto entre otros, por Luis Gordillo, Francisco Cuadrado, Miguel Pérez Aguilera y Anna Guasch designó ganador a Curro González. La mecánica del certamen consistió en exposiciones individuales de los participantes y una muestra colectiva al final del mismo.

tos vistos hasta el momento. La pintura se debatía en la problemática del color, que pretendía salir de la fuerte composición marcada con un enérgico trazo (López, 1983) a través de temas que podríamos agrupar como paisajísticos, con una pincelada suelta y colorida. Los lazos más evidentes con la obra desarrollada hasta el momento, a ojos de Juan Carlos López, se situaban en las piezas escultóricas, las cuales no participaban de algunas normas volumétricas y podían ser tildadas de montajes o collages antes que esculturas (López, 1983) (Fig. 6). López situaba el inicio del proceso creativo escultórico en la misma elección de los materiales, cada uno con su propia historia, y marcaba el taller como el elemento que conjugaba la realidad objetiva de esos materiales con la realidad interna del artista (López, 1983).



Fig. 6. Sosa, Antonio, *Sin título* (1982-83). Madera ensamblada. Archivo personal del artista. Obra presentada en el certamen Joven Creación Plástica.

Se podrían ligar las disertaciones de Juan Carlos López con un principio de la concepción demiúrgica del artista: una persona que ve la obra antes de crearla y casi que son los materiales en estos momentos los que salen a su paso para ser usados, sometidos. Sería en el proceso de montaje cuando Sosa iba a empezar a desarrollar esta labor que podríamos categorizar como “hacedora” de esos elementos que, antes de pasar por sus manos, eran sólo cuerdas, maderas o arpillera a orillas de un río cercano a lugares habitados o a las tareas de reparación de las embarcaciones que surcaban el mismo. López describía estos procesos como “una capacidad mágica y evocativa que sería preciso *revelar*” (López, 1983), mientras que Lorente calificó esta exposición como de “madurez de un joven creador” (Lorente, 1983). Encontramos en el concepto de “revelar” un apunte a como ese ensamblaje de diversos elementos puede formar un todo totalmente diferente y darle un nuevo significado que nunca antes tuvo, elemento totalmente encajable en la concepción de obra artística al liberar de su función primigenia todos esos objetos¹⁰.

En el mismo año 1983 Sosa recibió la beca del Ministerio de Cultura a artistas jóvenes. También iba a aparecer en el número cero de la revista *Figura*¹¹ con un dibujo que venía a remarcar los pasos comentados en párrafos anteriores: una sujeción a la composición respaldada con un trazo fuerte, mientras que el relleno resultaba abocetado y más libre. Al año siguiente participó con una pintura en la muestra *Pintores de Sevilla*¹². Junto con otra creación que presentó en 1985 en una colectiva celebrada en la torre de los Guzmanes de La Algaba, serían las últimas veces, durante el periodo objeto de estudio; que el artista centró su obra en lo pictórico. A partir de este momento su producción se iba a centrar en la escultura y el dibujo, que marcharon en paralelo a lo largo de estos años, aunque siempre se iba a tender a identificar y valorar más a Sosa por su quehacer como escultor.

En la temporada 1984-1985 inició su andadura la galería La Máquina Española¹³. La relación inicial de Sosa con *Figura* lo iba a poner en la órbita de la iniciativa llevada a cabo por el galerista Pepe Cobo. El espacio tenía un proyecto interesado en promo-

10 Sobre todo ello, resulta ilustrativo consultar De Prada, Manuel (2014). Sobre realismo y montaje. *Revista Europea sobre Investigación en Arquitectura: REIA*, (2), 149-161.

11 Sobre la importancia de esta revista en la implantación y desarrollo de la renovación artística en una ciudad como Sevilla, véase: Lara Barranco, Francisco (1993). *La estética de la Posmodernidad en la ciudad de Sevilla en torno a la revista Figura (1983-1986)* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Sevilla.

12 Esta exposición, que aglutinó obras de 37 creadores de la ciudad bajo el comisariado de Francisco Molina, fue promovida por el Ayuntamiento de Sevilla y se celebró en la Plaza de San Francisco entre el 21 de mayo y el 13 de junio de 1984. Sosa participó con una temática paisajística en la línea de lo visto hasta el momento, donde todavía resultaba evidente la querencia por cierta abstracción. Sobre esta exposición, Iván de la Torre destacaba “La selección subjetiva realizada por el comisario –Francisco Molina– provocó una nómina heterogénea que no satisfizo a casi nadie pero que reflejaba claramente la habitual convivencia diaria entre diversas generaciones artísticas y distintas opciones estéticas” (De la Torre Amerighi, 2014: 145).

13 Entre octubre de 2021 y marzo de 2022 se celebró una exposición sobre esta galería en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo con motivo de una donación realizada por Pepe Cobo. La muestra, titulada *La Máquina Española. Donación Pepe Cobo*, venía a remarcar la importancia que tuvo la galería, junto a la ya mencionada revista *Figura*, en la implantación de la renovación artística en la ciudad. Puede verse más información de la muestra en: Revuelta, L. “La Máquina Española. Donación Pepe Cobo”. Disponible en: <http://www.caac.es/programa/lamaquina21/frame.htm> [Consulta: 8-12-2023].

cionar el nuevo arte que se estaba gestando en la ciudad, tanto a nivel nacional como internacional y, desde el primer momento, se fijaron las pautas para lograr este objetivo. Antonio Sosa participó en el stand de la galería en ARCO y en la exposición *Un palacio dentro de otro*, en la que una ecléctica selección de creadores fue escogida para demostrar el período de cambio en el que estaba inmersa la creación artística en esos momentos¹⁴ (Cobo, 1985). Esta incipiente generación se situaba, en palabras de Guillermo Paneque como:

Una reacción a ese clima abstracto, moderno, ambiguo, más esencialista en el sentido de composición, artista moral, de trabajo autónomo... Yo creo que era necesaria más contaminación artística, un contrapunto, como decía Rafa, más frivolidad, más eclecticismo. Eclecticismo y dialéctica, conciliar el internacionalismo con el localismo, en definitiva vivir *sin complejos* (recogido en Ortiz y Eraso, 2015).

Sosa se iba a convertir casi en un fijo en las colectivas que abanderaban a la nueva generación de creadores surgidos en la década de los ochenta. También cabe destacar su presencia en dos exposiciones que tuvieron como objeto mostrar el arte andaluz fuera de sus fronteras, como fueron *Andalucía puerta de Europa*¹⁵ y *Andalucía. Pinturas*¹⁶, celebradas en Madrid y Amberes, respectivamente. En todas estas muestras, Sosa participó con esculturas en madera que se distanciaban de lo visto hasta el momento. De la abstracción pasó a mostrar una especie de figuración que “actualiza el misterio de lo arcaico” (Power, 1985: 63) (Fig. 7), situándose en unas coordenadas formales que se podrían ubicar como bastante cercanas al expresionismo. Sobre este tránsito desde la abstracción, el propio autor reflexionaba que se trataba de un “hallazgo” a partir de poner una pieza escultórica abstracta en posición vertical, ya que de esa forma aparecía una imagen antropomorfa (González, 2022: 122-123) que tenía ciertas similitudes con un tótem.

14 Exposición comisariada por Pepe Cobo celebrada en agosto de 1985 en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. En la misma participaron José Luis Barragán, José María Bermejo, Patricio Cabrera, Ricardo Cadenas, Ricardo Castillo, Manuel Díaz Morón, Juan F. Lacomba, Curro González, Federico Guzmán, Juan F. Isidro, José M^a Larrondo, Moisés Moreno, Guillermo Paneque, Gonzalo Puch, Antonio Sosa, Pedro Simón y Rafael Zapatero. Sosa fue el único artista que participó con obra escultórica.

15 Exposición celebrada en IFEMA (Madrid) bajo el impulso de la Junta de Andalucía y que contó con obras de Rafael Agredano, el colectivo Agustín Parejo School, José María Báez, Evaristo Bellotti, Manuel Caballero, Ricardo Cadenas, José Luis Castellano, Curro González, Pedro González Romero, Federico Guzmán, Juan Francisco Isidro, Juan Lacomba, Guillermo Paneque, Alfonso Serrano, Antonio Sosa, Juan Vida y Rafael Zapatero.

16 Organizada por la Junta de Andalucía en la Casa de España de Amberes, esta exposición tuvo lugar dentro del festival Europalia 85, entre los meses de octubre y noviembre de 1985. En la misma se expusieron obras de Rafael Agredano, José María Báez, Evaristo Bellotti, José María Bermejo, Manolo Caballero, Ricardo Cárdenas, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Carlo Durán, Juan F. Lacomba, Curro González, Federico Guzmán, Julio Juste, Guillermo Paneque, Gonzalo Puch, José Ramón Sierra, Antonio Simón, Antonio Sosa, Juan Suárez, Ignacio Tobar y Rafael Zapatero. Al igual que en *Andalucía Puerta de Europa*, el catálogo de esta muestra contaba con un texto de Kevin Power.

Fig. 7. Sosa, Antonio, *Sin título* (1984-85). Madera, cuerda y pintura, colección del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla. Archivo personal del artista. Obra presentada en la exposición *Andalucía. Pinturas*.



1986 resultó ser un año clave para la trayectoria de Antonio Sosa. Realizó tres exposiciones individuales¹⁷ y participó en la colectiva *29-92 Cita en Sevilla*¹⁸. Por otra parte, llevó su obra por toda la geografía española, participando en las bienales de escultura que se celebraron en Zamora, Tàrrega, Oviedo y Alfafar. Además, volvió a participar

17 Antonio Sosa iba a exponer en La Máquina Española, en el Museo de Bellas Artes de Málaga y en la galería Egam, de Madrid, junto a Gonzalo Puch. Abordaremos las dos primeras muestras por ser las más interesantes para este artículo.

18 Esta muestra fue organizada por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla en los Reales Alcázares entre el 14 y el 31 de mayo. Participaron Rafael Agredano, José Luis Barragán, José María Bermejo, Javier Buzón, Manuel Caballero, Patricio Cabrera, Ricardo Cadenas, Ricardo Castillo, Félix de Cárdenas, Salomé del Campo, Manuel Díaz Morán, Curro González, Federico Guzmán, Juan Francisco Isidro, Juan F. Lacomba, José M.^a Larrondo, Moisés Moreno, Guillermo Paneque, Miguel Ángel Porro, Gonzalo Puch, Manuel Quejido, Fernando Roldán, Manuel Salinas, José Ramón Sierra, Pedro Simón, Antonio Sosa, Juan Suárez, Ignacio Tovar y Rafael Zapatero. El catálogo contaba con textos de Kevin Power, Genaro Marcos, Francisco Rivas y Pedro García Pizarro.

en los estands de La Máquina Española en ARCO y en *Art Basel*. En primer lugar, tras participar en una colectiva el año anterior, entre febrero y marzo de 1986 tuvo lugar la primera individual de Sosa en La Máquina Española, en la que presentó una serie de dibujos y esculturas que bien podrían beber del simbolismo religioso, el expresionismo en las formas o el arraigo a su localidad natal por el uso de materiales procedentes del río, o las reminiscencias al mismo, aunque el planteamiento iba más allá (Fig. 8).

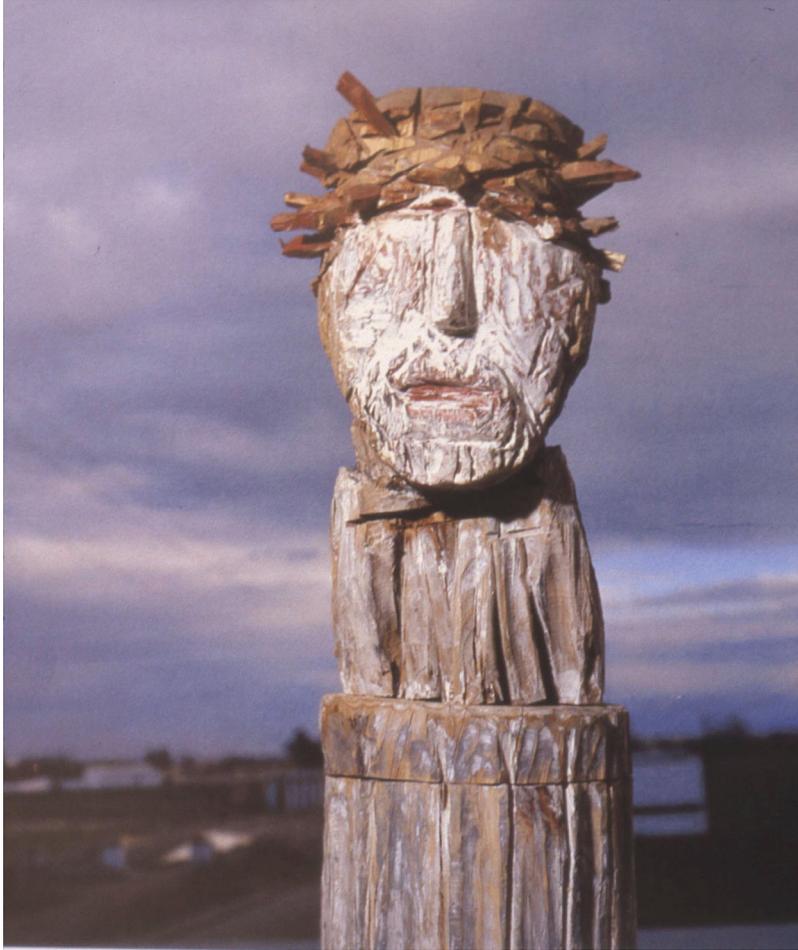


Fig. 8. Sosa, Antonio. *Ecce homo* (1985). Madera policromada, colección Fundación Cajasol, Sevilla. Archivo personal del artista. Obra presentada en la exposición celebrada en la Máquina Española.

En la línea de lo que aventuraba Juan Carlos López en el Certamen de Creación Plástica, Kevin Power escribía que el artista intentaba “reafirmar el valor de una visión imaginativa que preserva el misterio del mundo” (Power, 1986). No deberíamos caer en el error de relacionar al artista con el arte primitivo sin más en estos momentos, eso sería

quedarse en la superficie, ya que sus propuestas se valían de esa especie de iconografía ritual o primitiva para hablarnos de estados psicológicos (Power, 1986). El misterio sobre el que reflexionaba el artista partía de una visión que podríamos entroncar directamente con el pensamiento posmoderno ante todo aquello que no se puede asentar en su totalidad mediante el conocimiento científico y, ante eso, el artista optaba por rescatar esos modelos que evocaban lo ritual, la plegaria y la creación de dioses por parte humana a modo de refugio. Esa dualidad entre el rescate de lo ancestral en un mundo tecnológico situaba a Sosa ante un camino en el que, paradójicamente, esas dudas iban a servir de cimiento para su incipiente trayectoria. Las esculturas aparecían destacadas y los dibujos servían para ilustrar el punto de partida de las ideas y el proceso de elaboración de las mismas en un tono similar a los anteriormente realizados pero, en estos momentos, todavía eran creaciones que podríamos entender como subsidiarias a la labor escultórica. Llama la atención que, en el catálogo de la muestra, todas las obras tridimensionales se situasen en exteriores, hecho que subraya esa ligazón al entorno en el que nace su obra, junto al río Guadalquivir. Campillo Ortiz ha visto esas localizaciones exteriores como una noción de la *escultura como lugar*, en línea con los planteamientos de Smithson, lo cual creaba una posición de “rechazo a la galerías y la institución como únicos emplazamientos para el arte” (Campillo, 2001: 39). En los periódicos se subrayó el hecho del reaprovechamiento de materiales procedentes del río¹⁹ y la progresión de Sosa como alguien con una trayectoria asentada y una lógica evolución desde su primera individual.

La forma en la que Sosa ensamblaba la madera o trabajaba sobre el papel denotaba un expresionismo muy vital con rasgos potentes y duros marcados por la inmediatez en la respuesta que el creador esperaba obtener sobre los materiales. Si bien puede observarse como durante el año anterior produjo ese tipo de esculturas en madera, durante ese mismo periodo existe una evolución porque las presentadas en las exposiciones de 1986 van en una línea más figurativa, desarrollando unos dibujos más coloristas que los producidos en 1985 (Fig. 9).

En mayo de 1986 el Museo de Bellas Artes de Málaga celebró una exposición individual de Sosa. La selección de obras no variaba mucho respecto a la muestra celebrada unos meses antes en Sevilla, pero se podía observar cómo, junto a esos tótems en madera aparecía un elemento que se vería consolidado en el futuro, como era el trabajo con la tierra del río para sacar moldes en negativo de la misma. El resultado final seguía la línea del resto de trabajo escultórico con una configuración cercana a una máscara ritual (Fig. 10). Sobre este elemento, Sosa reflexionaba que se trató de una necesidad a raíz de haber leído el texto escrito por Kevin Power para la exposición de Sevilla, hecho que le empujó a empezar a investigar (Navarro, 2013: 135) y exhibir no solo el resultado, sino también todo el proceso de trabajo junto al río en el catálogo, dotando de un mayor

19 Artículos publicados en *El País* el 14-03-1986 y *ABC* el 21-03-1986 consultados en el archivo personal del artista.

contexto y amplitud a sus creaciones de cara al público. El propio artista detallaba el proceso de la siguiente manera:

Hacía unos agujeros grandes cavando y luego, sobre el agujero, hacía una especie de modelado en negativo con la intención de sacar de este una especie de gran máscara que quería ver positivada. Se trataba de buscar la sorpresa, de sorprenderme por el modelado que había hecho en el hueco. Era como arrancar máscaras enormes de la tierra, una especie de desenterramiento (González, 2022: 55).



Fig. 9. Sosa, Antonio, *Sin título* (1985). Tinta y pastel sobre papel. Archivo personal del artista.



Fig. 10. Sosa, Antonio, proceso de elaboración y resultado de la máscara presentada en la exposición del Museo de Bellas Artes de Málaga (1986). Escayola, barro y arena. Archivo personal del artista.

Esos procesos, siguiendo la línea trabajada por Kevin Power, funcionarían como la forma de enfrentarse al mundo, pudiendo establecer una relación orgánica y visceral mediante la cual se hacía posible el acceso al misterio esencial del mismo, portador de miedos ancestrales y elementos del subconsciente, sentando de esta manera, la base del rito (Marina, 1986). En el catálogo de la muestra, Alberto Marina señalaba tres puntos de interés en las obras de Sosa: el carácter mágico y casi catártico de las mismas, fruto del enfrentamiento de los materiales con la experiencia propia, miedos profundos y ensoñaciones del autor; una simplificación de sus procesos de trabajo —en ocasiones cercanos al automatismo— que permitía ese resultado primitivo de las imágenes, por lo que nos encontraríamos ante una consecuencia del modo de trabajo, no de un resultado buscado y, en tercer lugar, la capacidad de emocionar al espectador como cualidad principal de las imágenes. A modo de colofón, Marina concluía el catálogo escribiendo que las creaciones de Sosa se erigían “como si de imágenes de dioses nuevos -portadores como todos los dioses, de ecos más antiguos-, se tratasen, nos mueven al recogimiento, reclaman nuestra atención, provocan inquietud o angustia, según los casos, pero siempre y antes que nada nos comprometan emocionalmente” (Marina, 1986). Sobre todas estas premisas, y subrayando la mirada al pasado, se enfocaba la crítica a esta exposición que blandía “lo primitivo” en la obra de Sosa como un elemento que, con el paso del tiempo, contribuiría a superar las propias obras, hecho por el cual se arribaba a la expresión moderna del arte (Mayorga, 1986), en lo que podemos interpretar como una lectura en clave posmoderna de sus creaciones, como venía a ser natural en aquellos

años, más teniendo en cuenta el trabajo de análisis estético llevado por críticos como Kevin Power en los catálogos.

Aparte de la visibilidad dentro y fuera de su entorno, las participaciones en *Art Basel*, *ARCO* o *29-92 Cita en Sevilla* no confirieron notas más reseñables a la evolución artística de Sosa en estos momentos. Por el contrario, resulta oportuno mencionar su paso por las distintas bienales de escultura, hecho que vino a cimentar la vocación ya decidida en 1984. Algunas de las piezas que presentaba a estos certámenes se empezaron a ver complementadas por la instalación, que no resultaba un elemento novedoso en sí, pero al ser pocas las obras seleccionadas para participar, podía llamar la atención, como si lo que estuviera buscando fuese ir más allá en su planteamiento y crear una visión de un recinto sagrado (De Aizpuru, 1986). Esta vinculación al lugar como concepto y la mirada hacia lo arcaico, a ojos de Kevin Power, vinculaban la obra de Sosa al ideario de Richard Long y el *Land Art* (Power, 1986)²⁰, con la particularidad de que Sosa situaba el lugar junto a su casa, en el río, no en cualquier sitio desconocido. Era su conocimiento —y continua búsqueda— lo que le permitía fundir las distintas culturas: la arcaica y primitiva, que se visualizaba como un todo que envolvía al conjunto, con la católica y lo popular de su entorno, que creaba un punto de inflexión concreto, dándole un significado y creando un torrente del que bebían sus obras y que empujaba a preguntarse no solo por lo que se podía apreciar en la exposición, sino el camino realizado por el artista hasta llegar a ese planteamiento.

En estos años cruciales para su evolución posterior, los planteamientos de Sosa versaban sobre “la persistencia en la memoria colectiva e individual de esquemas rituales y de imágenes icónicas cargadas de significación que perviven a lo largo de los siglos y se adaptan y mimetizan con las estructuras culturales” (De la Torre, 2014). A través de estas visiones, una de las reflexiones más importantes sería la de cómo perviven los símbolos a través del tiempo y su paulatina pérdida de significado, quedando como una especie de envoltorio o “cáscara” vacía (Navarro, 2016: 93-94), recurso que sería común en el artista a partir de años posteriores.

En este transcurrir por los años ochenta se puede ver una continua búsqueda lleva para generar una obra acorde y coherente a sus inquietudes, teniendo en cuenta que nos encontramos en los primeros pasos de la carrera del creador, donde ya subyace una idea que ha sido inherente a su trayectoria: la visión de la naturaleza como potencia que debe ser interpretada (Díaz-Urmeneta, 2008: 11). Son fruto de estos procesos el carácter inquieto de la obra de Sosa desde estos primeros años, ya que el autor la ha ido subyu-

20 En línea con lo comentado sobre la situación de las esculturas en la exposición de *La Máquina Española*, Sosa no identifica en su obra una relación directa con el *Land Art*, aunque sí ha mencionado estos años como una época de diferentes influencias, al estar pasando de trabajar las esculturas en madera vistas en la exposición de Sevilla a los moldes excavados. En este último caso sí se podría enlazar a Sosa con una influencia cercana al *Land Art*, entendiéndolo como vinculación al contexto en el que se desarrolla y los referentes antropológicos presentes. Se trata más bien de una época de transición en la que se combinan distintos elementos vistos hasta el momento con otros nuevos, fruto de un proceso de conocimiento interior llevado a cabo por el artista que se traduciría en cambios estilísticos en los años siguientes.

gando a su visión del mundo, de ahí la dificultad de clasificar al artista. En textos cercanos a estos años se seguía vinculando a Sosa con otros artistas locales, donde podemos citar como ejemplo el realizado por el profesor Pérez Calero, donde encomendaba a Sosa a desarrollar el “verdadero protagonismo de la escultura propiamente de vanguardia comprometida más que nunca con su tiempo”²¹, junto a otros artistas como Rafael Zapatero, Jaime Gil Arévalo, Emilio Parrilla, Juan Miñarro o García Toral (Pérez Calero, 1993: 338). Por su parte, el profesor Iván de la Torre ha mencionado como no son pocos los autores que “repiten esos clichés reelaborados sobre los hallazgos de Power pero que, de modo efectivo, sirven para perpetuar un diagrama de claves que identifican bien el trabajo de Sosa” (De la Torre Amerighi, 2014). Sin embargo, el trabajo de Sosa se ha movido en diversas vertientes sin perder muchas de las pulsiones desentrañadas durante los ochenta, amontonando capas de reflexión a todo el trabajo que se muestra en el presente artículo.

Conclusiones

En el presente artículo se ha propuesto realizar un repaso por los inicios de la trayectoria de un artista tan difícilmente clasificable y polifacético como es Antonio Sosa. Si bien se pueden entender sus inicios artísticos dentro de un realismo con una paulatina cadencia expresionista fruto de su formación inicial académica, pronto se iba a desligar de esta impronta para dotar a sus obras de una estética que se insertaba dentro de la abstracción, elemento predominante en la modernidad local de finales de los setenta y principios de los ochenta.

Los materiales utilizados dentro de su etapa abstracta, como la arpillera o la madera procedente de diversas tareas tradicionales en su localidad natal, iban a ir enfrentando a Sosa a una reflexión sobre el peso de la tradición en su entorno más cercano, acercándolo a una concepción del arcaísmo que impulsó un paulatino cambio en su obra hacia un expresionismo más marcado, sobre todo a través de la práctica escultórica. A través de su relación inicial con el grupo de artistas que se ha solido relacionar con la revista *Figura* o la galería La Máquina Española, las obras de estos momentos se pueden percibir como tótems que reflejaban la relación intrínseca con la tradición inmaterial o las creencias, no solo de su entorno más cercano, sino de la civilización, lo cual nos acerca a la idea del artista como un intermediario en la construcción de la memoria colectiva: el chamán.

Las obras creadas por Antonio Sosa en estos años ofrecen múltiples significados, siendo esta multiplicidad, la que se ha clasificado en el texto como un todo, la clave para el acceso al mito o el misterio que nos relatan. Kevin Power trazaba esbozos sobre como Sosa inventaba sus propios ritos para arraigarlos a su propia experiencia. De esta forma

21 A pesar de la indefinición de la cita escogida, no se debe obviar que el texto trata sobre la escultura sevillana a lo largo del siglo XX, donde el autor desarrollaba escuetamente algunas de esas claves anticipadas por Power y Marina (Pérez Calero, 1993: 355-356).

no se pierde el sentimiento de miedo o interrogación frente a un mundo que resultaba inabarcable, elemento que lo conecta irremediamente con una visión actualizada y que se ha venido relacionando desde aquellos momentos con la Posmodernidad, en la medida que la creación hace nexo entre dos espacios muy alejados e, incluso, contradictorios. Surge, de esta manera, la posición del artista como intermediario: en un mundo donde todo tiene una función y utilidad, la obra se erige como un cuestionamiento para quien quiera observarlo. Al ser elementos prescindibles, las obras carecen de ataduras concretas más allá de la emoción que generan. Además, la repetición de modelos no se convierte en una opción válida, sino que Sosa va cambiando las respuestas que esgrime en forma de obras.

La recurrencia a procesos como el del rito resulta importante, puesto que Sosa comenzaría a ver la obra como un resultado final que iría más allá de la confección de las mismas dentro del taller. Las creaciones se iban a erigir como símbolos de la búsqueda de esa relación con el pasado a la que aludíamos, transformándose el artista en una especie de arqueólogo o documentalista dentro de esos parámetros: los tótems se convertirían paulatinamente en representaciones y reflexiones sobre recintos sagrados que harían evolucionar sus propuestas escultóricas hacia la instalación. De la misma manera, seguir las obras de Sosa en estos años equivale a seguir los rastros de un camino.

En todo el periodo que llega hasta 1987 podemos ver como el artista no trata de encontrar o mostrar respuestas absolutas en sus propuestas, sino que es la misma búsqueda la que guía su proceso artístico. En ese año se produciría un nuevo cambio en la manera de concebir la creación, abandonarían temporalmente la producción escultórica en madera y materiales asociados a su entorno para producir una gran cantidad de dibujos de pequeño formato²² que lo llevarían a plantear nuevas formas de acercarse a la escultura, dejando de lado el trabajo con la madera y centrándose en la arena, la estopa, la escayola o la ceniza. Ese ínterin de trabajo sobre el papel sería el preludio de una nueva etapa, situándose como un punto de inflexión la exposición que el artista iba a celebrar en la Fundación Luis Cernuda en el año 1989. A tiempo pasado, dicha pausa se antoja más que necesaria, pues da respuesta a un periodo que podríamos asociar a un ciclo creativo agotado, enlazándolo a la concepción de teóricos como Calabresse, en la medida que toda etapa o estilo se agota con un periodo más recargado para dar paso a uno de formas renovadas. En línea con esto, se ha visto como Sosa ha venido utilizando el dibujo como banco de pruebas de futuras obras, no como bocetos fijos a desarrollar en producciones de mayor envergadura. La senda más directa de acercarse a las pulsiones creativas de Sosa en estos años resulta de los textos de catálogos de Alberto Marina y, sobre todo, Kevin Power, quien en los escritos desarrollados entre 1985 y 1986 pondría en liza muchos de los elementos que afloraban en sus creaciones y que, posteriormente, se vendrían asociando al artista.

22 El artista ha explicado que este abandono temporal del circuito artístico para centrarse en el dibujo fue debido, entre otras cuestiones, a que no consideraba su producción artística lo suficientemente madura para destacar dentro del circuito artístico (González, 2022: 143).

A partir de todo este conjunto de ejercicios de búsqueda y cuestionamiento, Sosa iba a ir construyendo un particular itinerario que se cimentaba en la reflexión sobre elementos tan arraigados a la civilización como eran la tradición o la cultura, y también la forma en que el ser humano ha venido aceptando este posicionamiento dentro del mundo, configurando toda una serie de tótems invisibles que han servido como refugio a las civilizaciones y sus respectivas culturas, como bien puede ser la religión. Este punto de partida, basado en el planteamiento de una búsqueda de esos nexos de la modernidad con lo ancestral, es el elemento clave de todo el periodo formativo del artista que abarca la mayor parte de los años ochenta del siglo pasado, donde este tránsito lo alejaría de los convencionalismos creativos de otros artistas de su generación para situarlo en un lenguaje más acorde con la plástica internacional de aquellos momentos.

Bibliografía

“Antonio Sosa”. ABC (Sevilla). 21-3-1986.

Campillo Ortiz, D. (2001). *Antonio Sosa: Obra sobre papel* [tesis de licenciatura inédita]. Universidad de Sevilla.

Cobo, P. (1985). Presentación. En P. Cobo (coord.). *Un Palacio Dentro de Otro*. Santander: Junta de Andalucía.

De Aizpuru, J. (1986). Cuatro escultores andaluces. En J. Pedrero (coord.). *Bienal de Escultura de Zamora*. Zamora: Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Zamora y Diputación de Zamora.

De la Torre Amerighi, I. (2014). Arcaísmo, primitivismo y esquematismo mágico-simbólico en la obra de Antonio Sosa. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 1, 68-80.

De la Torre Amerighi, I. (2014). El Grupo de Sevilla. Una historia de la pintura hispalense en la década del entusiasmo y el desencanto (1981-1992). Aproximación a los orígenes, dicciones y disensiones de la generación pictórica sevillana de la década de los 80 a través de los textos y las exposiciones. *Atrio. Revista De Historia Del Arte*, 20, 140-159.

Díaz-Urmeneta Muñoz, J. B. (2008). Huellas, sellos, improntas. En J. B. Díaz-Urmeneta Muñoz y J. Soto (coords.). *Procesos. Huellas, sellos, improntas* (pp. 11-21). Sevilla: Fundación Aparejadores.

Eraso, M. y Ortiz, C. (2015). Editar en un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos Figura, Figura Internacional y Arena Internacional del Arte/International Art. *Sobre: prácticas artísticas y políticas de la edición*, 1, 90-116.

Expósito Aragón, J. (2000). *Los mediadores en arte y su incidencia en la pintura contemporánea sevillana (1975-1995)*. [tesis doctoral inédita]. Universidad de Sevilla.

- González-Camaño, F. L. (2022). *Conversaciones con Antonio Sosa*. Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra.
- López, J. C. (1983). Antonio Sosa. En *Joven Creación Plástica*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando.
- Lorente, M. (2-1983). “Antonio Sosa: madurez de un joven creador”. *ABC* (Sevilla).
- Lorente, M. (30-1-1980). “Antonio Sosa y su identidad andaluza”. *ABC* (Sevilla).
- Lorente, M. (18-11-1981). “Pinturas y esculturas de Antonio Sosa”. *ABC* (Sevilla).
- Marina, A. (1986). Pienso que la lucidez... En *Antonio Sosa*. Málaga: Museo de Bellas Artes.
- Martín Martín, F. (1993). Pintura contemporánea sevillana. En J. Rodríguez Gómez y J. Martía Álvarez (coords.). *Sevilla y su provincia*, vol. 5 (pp. 361-420). Sevilla: Editorial Gever.
- Mayorga, J. (1986). “Antonio Sosa expone sus singulares esculturas en el Museo de Bellas Artes”. Consultado en el archivo personal del artista.
- Navarro Morcillo, P. (2013). *Antonio Sosa. Trayectoria artística y evolución* [trabajo fin de máster]. Universidad Pablo de Olavide.
- Navarro Morcillo, P. (2016). Ecos chamánicos en la escultura contemporánea. En B. Carrera Maldonado y Z. Ruiz Romero (eds.). *Abya Yala Wawgeykuna: artes, saberes y vivencias de indígenas americanos* (pp. 86-101). Sevilla: Acer-VOS. Patrimonio Cultural Iberoamericano.
- Pérez Calero, G. (1993). La plástica escultórica en la Sevilla del siglo XX. En J. Rodríguez Gómez y J. Martía Álvarez (coords.). *Sevilla y su provincia*, vol. 5 (pp. 297-360). Sevilla: Editorial Gever.
- Power, K. (1986). Antonio Sosa: algunas reflexiones sobre lo primitivo contemporáneo. En *Antonio Sosa*. Sevilla: La Máquina Española.
- Power, K. (1985). El alto volumen de la música. En *Andalucía Puerta de Europa*. Madrid: Junta de Andalucía.
- Power, K. (1987). Reflexiones tardías sobre Alfafar. En *II Bienal de Escultura de Alfafar*. Alfafar: Ayuntamiento de Alfafar.
- Power, K. (1986). Un eje sur: José Abad, Antonio Sosa, Pedro Croft. En *III Fira de l’Escultura Al Carrer*. Tàrrrega.
- Power, K. (1989). “Apuntes sobre España”, *Arena Internacional*, 1, 91-93.
- Yñiguez Ovando, J. A. (1998). Memoria de la vanguardia abstracta sevillana. En *La pintura abstracta sevillana 1966-1982*. Sevilla.
- Yñiguez Ovando, J. A. (1987) *La pintura abstracta sevillana (1958-1985)* [tesis de licenciatura]. Universidad de Sevilla.

Devolver el tiempo a la mirada. Contraimágenes y atencionalidad frente a la dispersión tecnológica

Bringing time back to the gaze. Counter-images and attention in the face of technological distraction

SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE-MARTÍNEZ  0000-0003-3713-2755

sjimenezdonaire@us.es

Universidad de Sevilla

Recibido: 18 de diciembre de 2023 · Aceptado: 21 de noviembre de 2024

Resumen

En nuestro contexto de ojos cansados y pantallas tanto nuestra facultad de atención como la experiencia de la duración están en jaque. La percepción, que establecía una relación fenomenológica, corpórea, entre la persona y el mundo, se ve sustituida por su versión digitalizada: la visualización. Este texto sondea un ecléctico conjunto de voces que convienen la necesidad de rescatar la contemplación reflexiva para mirar y establecernos en el mundo. En este sentido, el arte juega un papel fundamental para generar imágenes *otras*, exigentes de una absorción óptica prolongada, cargadas de potencial muy diferente al del contenido habitualmente consumido en línea. Estas contraimágenes o imágenes-tiempo podrían ayudarnos a recuperar una actitud crítica frente a lo que transita ante nuestros ojos.

Palabras clave: percepción; tiempo; contraimagen; atención; tecnología

Abstract

In our context of tired eyes and screens, both our faculty of attention and the experience of duration are in jeopardy. Perception, which established a phenomenological, corporeal relationship between the person and the world, is replaced by its digitalized version: visualization. This text explores an eclectic set of voices that agree on the need to rescue reflective contemplation in order to look and establish ourselves in the world. In this sense, art plays a fundamental role in generating other images, demanding prolonged optical absorption, loaded with a very different potential to the content usually consumed online. These counter-images or time-images could help us recover a critical attitude towards what passes before our eyes.

Keywords: perception; time; counterimage; attention; technology

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Jiménez-Donaire-Martínez, S. (2024). Devolver el tiempo a la mirada. Contraimágenes y atencionalidad frente a la dispersión tecnológica. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 379-394.

A modo de introducción: el ver y las pantallas

En el reciente ensayo *Clics contra la humanidad*, James Williams –quien trabajó como estratega para Google durante diez años– pone en tela de juicio la ética de las herramientas tecnológicas que hoy empleamos. El autor, que abandonó su puesto en el gigante de Internet tras tomar conciencia del impacto negativo de las aplicaciones digitales en los usuarios, es ahora doctor por la Universidad de Oxford y cofundador de la organización Time Well Spent, «tiempo bien empleado», que aboga por una tecnología menos invasiva y más respetuosa con las personas. En su libro, titulado *Clics contra la humanidad*, Williams defiende que los sistemas inteligentes nos persuaden con facilidad y socavan nuestra capacidad de pensamiento, nuestra conducta y, en última instancia, nuestra libertad. Estos mecanismos, diseñados para condicionar nuestra voluntad, no solo adoptan la forma de distracciones sino que constituyen, asegura Williams, una amenaza para la democracia. Y es que la digitalidad:

Ha llegado trayendo consigo el regalo de la información, un recurso escaso y valioso hasta la fecha, pero que se nos ha brindado en tan abundancia y a tal velocidad que se ha convertido en una rémora. Y, para acabar de seducirnos, ha llegado con la promesa de que está *de nuestra parte*, de que ha sido diseñada para ayudarnos a conducir nuestras vidas (2021: 11).

Es de esta forma como el exceso de datos y la velocidad a la que se filtran merman nuestra capacidad crítica y nos tornan dóciles, sumisos, fácilmente manipulables. No es casual que en el contexto de la red imperen prácticas sensacionalistas como el *clickbait*¹ y otras ávidas técnicas de captación de usuarios. La era de la información, como viene tildada nuestra época, impone una intensa competencia por la atención. La potencia y la originalidad de las ubicuas TIC han revolucionado la vida del ser humano. Nuestras experiencias, el cariz de nuestros pensamientos y nuestras rutinas cotidianas vienen perfiladas, en esencia, por el funcionamiento de estos ingenios. En la actualidad, gracias a pequeños procesadores de silicio y finas láminas de cristal y plástico, podemos hablar con un amigo en la otra parte del mundo, descubrir la ruta más conveniente cuando viajamos, comprar casi –ese *casi* tiende a desaparecer cada vez más– cualquier cosa. Parece entonces que, en muchos aspectos, estos poderes digitales *satisfacen* nuestros deseos y necesidades, que están *a nuestro servicio*. Pero Williams denuncia en su ensayo que estas herramientas, de naturaleza persuasiva y adictiva, también han alterado de manera profunda –¿e irreversible?– la atencionalidad humana.

El antropólogo noruego Thomas Hylland Eriksen escribía hace dos décadas, cuando todavía la informática daba solo mínimas muestras de su potencialidad, que cuando uno está en el lado emisor, el recurso más escaso es la atención de los demás; y cuando uno está en el lado receptor, el recurso más escaso es el tiempo lento y continuo (2001: 3). Ésta, sin duda, se ha convertido en una de las tensiones principales en la sociedad

1 Como *clickbait* –cuya traducción aproximada sería «ciberanzuelo»– se entiende una táctica que consiste en manipular al usuario a través de su curiosidad con el fin de que éste acceda o visite un determinado sitio web o contenido.

contemporánea: hay falta de concentración y poco tiempo. Para el autor, al producirse un excedente de información, el grado de comprensión cae en proporción a la cantidad de datos (2001:149). En consecuencia, una cierta limitación de información no sería perjudicial sino beneficiosa para la facultad de discernimiento. *Saber* más no necesariamente equivale a *comprender* más. El pensamiento, es decir, la vinculación de ideas para generar otras nuevas, exige una demora reflexiva –esa que permite *descartar*, *seleccionar*, *intercambiar*, *yuxtaponer*, *relacionar*. Esta tarea se vuelve cada vez más difícil dentro de ese enjambre digital² que hoy habitamos, con sus cacofonías y titulares que remiten siempre a la categoría y nunca al matiz.

En línea con lo planteado por Eriksen, Zygmunt Bauman aseguraba:

La información es muy fácil de conseguir ahora. Vas a Google, haces una pregunta y recibes una respuesta. Cuando yo era joven anhelaba tener la clase de acceso a la información que tengo ahora, pero con el pasar de los años he descubierto que el exceso de información es peor que la escasez. Ahora los temas cambian continuamente. El interés de las personas fluctúa con enorme facilidad (Seisdedos, 2012).

Ya en la década de los setenta, el economista Herbert Simon glosaba la problemática anticipando (1971: 40-41) que un mundo excedentario en datos derivaría en una escasez de aquello que la información consume. Y de lo que se atiborra la información es de la atención de sus receptores. Esto se traduce en que un superávit informativo provoca una carestía atencional, obligando a diseminar y dividir esa atención –finita– entre los recursos informativos –infinitos– disponibles.

No hay tiempo para entrar en materia. Se observa en el cine, donde las secuencias son cada vez más breves y las escenas más rápidas. Los efectos de transición desaparecen: esos segundos de evanescencia entre una imagen y la siguiente son entendidos como tiempo desperdiciado. Esta inercia explica por qué exigimos saber de antemano los minutos que nos tomará la lectura de una publicación. Las editoriales tienden a rechazar manuscritos demasiado extensos: “malos tiempos para libros largos” (Safranski, 2013: 55). Prima la superficialidad, de las cosas solo queremos su sinopsis. La vida adopta el formato de *TikTok*. La crisis de atención a la que asistimos, activada por la sobreestimulación y la velocidad de la vida en red, dilapidan la experiencia. Sin capacidad para atender, Han y otros teóricos plantean que ya no percibimos ni experimentamos gran cosa en sentido *profundo*. Pero algunas vivencias solo acontecen tras un extenso despliegue temporal. Hay experiencias –y particularmente valiosas– que solo emergen de la duración. Para Byung-Chul Han, la nueva economía de la atención, ahora siempre dispersa y desfocalizada, constituye una *regresión* para el ser humano (2012: 22). Un animal atareado en alimentarse debe preocuparse, a su vez, de no ser devorado, de mantener a sus enemigos alejados de la presa conseguida, de tener a su descendencia vigilada, de no perder de vista a sus parejas sexuales. “De este modo, no se halla capacitado para

2 Ver Han, B-C. (2014). *El enjambre digital*. Herder.

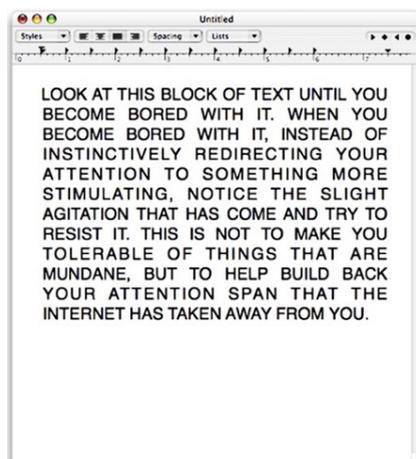
una inmersión contemplativa (...). No puede sumergirse de manera contemplativa en lo que tiene enfrente porque al mismo tiempo ha de ocuparse del trasfondo”, explica el surcoreano (ibid.). “No solamente el *multitasking*, sino también actividades como los juegos de ordenadores suscitan una amplia pero superficial atención, parecida al estado de la vigilancia de un animal salvaje. Los recientes desarrollos sociales y el cambio de estructura de la atención provocan que la sociedad humana se acerque cada vez más al salvajismo” (ibid.). Pero los logros culturales de la humanidad, entre los que Han incluye a la filosofía –es decir, al *amor por el conocimiento*–, se han producido gracias a una atención plena y contemplativa. La cultura emana solo de una atención profunda.

A este respecto, autores como Jonathan Crary han propuesto que los procesos de modernización supusieron que problema de la atención un tema central en las nuevas construcciones institucionales de la subjetividad, subrayando como las ideas sobre la percepción y la atención se transformaron a finales del siglo XIX junto con el surgimiento de nuevas formas tecnológicas de espectáculo, exhibición, proyección, atracción y registro (1999: 2).

El psicólogo James, Williams describía (1980: 403-404) la atención como la toma de posesión por parte de la mente, en forma clara y vívida, de uno de los varios objetos o trenes de pensamiento. La focalización y la concentración de la conciencia son así de su esencia. Implica dejar de lado algunas cosas para hacer frente de manera eficaz a otras, y es una condición que encuentra su opuesto en el estado confuso, aturdido y atolondrado de la distracción.

Como el antiguo estratega de Google James Williams, no son pocos los autores y académicos que denuncian el control que progresivamente perdemos sobre nuestra atención –reducida ahora a una evaluación numérica de interacciones en *apps* que se apropian de nuestros minutos, entendidos ya solo como recursos financieros. La artista y docente Jenny Odell asegura que los patrones de atención, aquello que optamos por captar y lo que no, conforman nuestra manera de representarnos la realidad, por lo que presentan un estrecho vínculo con lo que consideramos posible (2021: 28). Sin atender al entorno no puede uno cuestionarse el mundo presente, ni imaginar otro futuro. En una obra sin título del año 2009, el artista californiano David Horvitz escribía: «Mira este bloque de texto hasta que te aburras de él. Cuando te hayas aburrido, en lugar de redirigir instintivamente tu atención hacia algo más estimulante, percátate de la ligera agitación que ha aparecido e intenta resistirla. No se trata de hacerte tolerante con las cosas mundanas, sino de procurar reconstruir la capacidad de atención que Internet te ha quitado» (Fig. 1).

Fig. 1. David Horvitz, *Untitled*, 2009. Imagen digital perteneciente al proyecto *Everything that can happen in a day*.



La periodista alemana Andrea Kohler reseña algo significativo: en alemán, «warten», *esperar*, significaba “mirar algún lugar, dirigir la atención hacia algo, atender, cuidar, servir a alguien, guardar, perseverar, etc.” (2018: 22). En el tiempo largo de la espera anida la posibilidad de atender, de mirar, de comprender: *percibir*. Kohler anuncia que este verbo, tal como se conoce y usa hoy, no aparece hasta el s. XVIII y que, desde entonces, la espera viene acompañada de adverbios que testifican tormentos y vicisitudes: uno espera *anhelante*, *con dolor*:

Quizá por eso no es desacertado que se trate de asir la indefensión que genera la espera con una expresión que alude a lo físico: en la espera *algo duele*. En alguna región corporal algo se agarrota (...) La espera genera temperaturas. Esperamos con el corazón tiritando, o ardiendo de deseo. Pero qué sea eso que duele, calienta el ánimo o nos llena de escarcha, es más difícil de aprehender. Porque la espera es algo imaginario y concreto a la vez: una visión de algo potencialmente real que se oculta (2018:23).

Si hay alguna prueba de que esperar produce un particular agarrotamiento pero que, en efecto, este aguardo puede llegar a revelar una perspectiva oculta y hermosa de las cosas, ésta es la filmografía de Béla Tarr. Sus películas cristalizan a través de las nociones de espera y dilación. Expone el profesor y crítico cultural Alberto Ruiz de Samaniego que:

El tiempo del film (...) de todos los relatos de Tarr es el de la espera. Tiempo en que todas las cosas del mundo son desveladas y (...) devueltas a su estado latente, esencial. Casi todas las acciones de Tarr –tanto las concretas: beber, bailar o comer o caminar, como las más abstractas: ensoñar, observar, mentir– formalizan este tiempo o modalidad de la espera. Algo, no se sabe sin embargo qué, va, quizás, a suceder. Está por llegar, como lo demuestra el aire cristalizado de la escena, la transparencia milagrosa y fatídica de la calma seca antes del huracán. O, como se dice en *Satántangó*: “La noticia es que están llegando” (Ruiz de Samaniego, 2013).

El personaje arquetípico de Tarr es también el que espera, el que mira. En *La condena*, su protagonista, Karrer, proclama: “Yo no me acerco a nada, son las cosas las que se acercan a mí” (1988). El de sus cintas es, como señaló Rancière, un tiempo en el que nos interesamos por la propia espera (2013: 64). Pero la demora es tan redentora a posteriori como insoportable en el momento. “Esperar es una lata” (2018: 11), comienza Köhler su ensayo, reconociendo lo molesta que puede resultar la prórroga, aunque se apresura a matizar que sin embargo, es lo único que nos permite experimentar el roer del tiempo y sus promesas. La autora alemana analiza las distintas maneras en que nos vemos forzados a esperar: al enamorarnos, en el hospital, en la estación de tren, en un atasco...:

Esperamos: al otro, la primavera, los resultados de la lotería, una oferta, la comida, al adecuado, y a Godot. Esperamos la llegada del cumpleaños, del día festivo, de la suerte, del resultado del partido y del diagnóstico. Una llamada, la llave en la cerradura, el próximo acto o la risa tras el chiste. Esperamos a que cese el dolor, a que nos encuentre el sueño o se aplaque el viento. Holganza, desvarío y aburrimiento: en el apretado calendario de las horas regladas, la espera (...) nos premia con la libertad (2018: 11).



Fig. 2. Béla Tarr, *A Torinói ló*, 2011. T. T. Filmműhely. Fotograma de película.

Moviéndose entre el aburrimiento contemplativo y una silente vacuidad, el cineasta húngaro ha consagrado un estilo propio a partir de densas imágenes en escala de grises, de negros aterciopelados y una potente carga poética. Pero el sello de Tarr se distingue, sobre todo, por la disminución del ritmo narrativo hasta igualarlo con el de la vida real. Así, a modo de ilustración, en *El caballo de Turín*, cuando la protagonista sale de casa para recoger agua del pozo, la cámara la acompaña desde que abre la puerta hasta que termina su tarea y regresa al interior (Fig. 2). El plano se registra sin cortes, y en él no acontece más que lo ya descrito. Otro ejemplo: en una escena de *Sátántangó*, la pequeña Estike, una niña afligida y descuidada por los adultos, observa a la fauna humana que conforma su pueblo a través de la ventana del pub local. El grupo baila borracho para olvidar sus propios dramas, y Estike mira atenta desde la oscuridad, el frío y la lluvia exteriores. La cámara enfoca al interior desde el hombro de la niña. Tarr nos obliga a ob-

servar esta imagen durante dos minutos y medio, sin mostrar nada de la niña excepto la parte de atrás de su cabeza. La cámara nos hace testigos y nosotros solo aguardamos, pacientes. Los de Tarr son personajes que *guardan*, en el sentido desusado del término: *miran* lo que otros hacen o lo que ocurre alrededor. Así lo prueban cintas como las mencionadas *El caballo de Turín* (Fig. 3) y *La Condena* (Fig. 4), en las que los protagonistas observan impasibles lo que acontece afuera. Como Estike, nosotros también miramos atentos –*a la espera*– de que alguien aparezca, de que algo, un sobresalto, suceda – no lo hace. Este tipo de imágenes sostenidas, angustiosas en su desgarrada descripción de la condición humana, son prueba de que esa espera, como decíamos, puede llegar a doler también. Las películas de Tarr no son de fácil consumo. Muy contrariamente, suponen todo un desafío para nuestros ansiosos ojos y el trastorno colectivo de déficit atencional. La recompensa, empero, no debe ser pasada por alto: las cintas del húngaro brindan una rara oportunidad para la contemplación profunda y reparan los lazos entre la imagen, el tiempo y el ver.



Fig. 3. Béla Tarr, *A Torinói ló*, 2011. T. T. Filmműhely. Fotograma de película.



Fig. 4. Béla Tarr, *Kárhozat*, 1988. T. T. Filmműhely. Fotograma de película.

Con certeza, hoy se vuelve imprescindible instaurar un nuevo reglamento de la atención que sustituya la audición por la escucha, la visionica por la contemplación, la conexión por la comunicación, la vivencia por la experiencia, la desesperación por la espera. El limitado *vistazo* de las cosas y del mundo no procura *ver* para *entender*: no establece una relación ontológica con lo visto. Solo la mirada atenta y no distraída, aquella que aguarda y se entrega a la reflexión, posibilita un existir libre y auténtico.

Devolver el tiempo a la mirada

En una entrevista con Catherine David a finales del milenio, Paul Virilio aseveraba que tanto la presencia del arte como su localización estaban amenazadas. En el centro de la cuestión, la aceleración del tiempo. Estos eran los motivos que ofrecía para realizar

tal alegato: “Hemos alcanzado el límite de la velocidad, la capacidad de ubicuidad, de instantaneidad e intermediación. El hecho de haber roto el muro de la velocidad de la luz nos hace contemporáneos de la ubicuidad” (David y Virilio, 1995). El pensador francés dedicó una parte fundamental de su tarea como teórico a dismantelar la relación entre velocidad y poder, arrojando luz sobre cómo la rapidez configura ahora la información, la comunicación, la percepción y la interactividad. En relación con esa temporalidad acelerada, Virilio insiste en su libro *Estética de la desaparición* (1998) en que “la búsqueda de las formas no es más que una búsqueda del tiempo”, y alerta de que “si no hay formas estables, tampoco hay siquiera forma a secas” (17). El autor distingue dos tipos de celeridad³, y glosa el resultado del cruce de ambas en los términos siguientes:

Hay una velocidad que yo llamo tecnológica y otra que llamo metabólica. Hay la velocidad de estar vivo (metabólica), pero esa velocidad entra en conjugación -en contaminación- con la velocidad tecnológica (...). Después de un cierto número de imágenes por segundo ya no hay más percepción. Lo que hay es un fenómeno subliminal (Basualdo, 1988).

A ese *trastorno perceptivo* por exceso de informaciones visuales nos venimos refiriendo a lo largo de este texto. Y es que veinticinco años después de la entrevista ya mencionada con David, esa premura embalada de la que hablaba el dromólogo⁴ francés parece no haber hecho sino incrementar aún más su ritmo con la instauración irreversible de Internet, que ha repercutido en todas las esferas de la vida diaria. Graciela Speranza explica así la consolidación de la velocidad como régimen temporal preponderante:

las certezas del progreso empezaron a resquebrajarse en los sesenta («Tout, tout de suite», rezaba un grafiti del Mayo francés) y se desvanecieron una década más tarde al grito punk de «No future». La rápida expansión de la sociedad de consumo, con sus ritmos cada vez más acelerados de producción y obsolescencia, y la revolución digital, con sus redes de conexión global inmediata y sus flujos virtuales de capitales financieros, comprimieron el tiempo en un presente devorador, instantáneo y efímero antes de que terminara el siglo (2017: 15).

Por su parte, el antropólogo noruego Thomas Hylland Eriksen alega que cuando el tiempo *lento* y el tiempo *rápido* se enfrentan, siempre vence el segundo (2001: 150). Decíamos que la nuestra es una época de exceso, de atención disgregada, de *multitasking*. Tenemos siempre hambre de lo nuevo, de lo siguiente. No desacertó Max Nordau al imaginar un final del siglo XX con una población a la que no molestaría:

leer una docena de metros cuadrados de periódicos al día, que le llamen por teléfono constantemente, pensar en los cinco continentes de forma simultánea, pasar la mitad de sus

3 Virilio argumenta que la vida se estratifica en dos velocidades principales: “la velocidad del ser (del ser vivo) y la de la prótesis (la televisión, el coche que corre mientras el paisaje se escapa a los costados)” (Basualdo, 1988).

4 La “dromología”, término acuñado por el propio Virilio, estudia el fenómeno de la velocidad en la era de la virtualidad, las nuevas tecnologías y la conectividad permanente, y analiza las maneras en las que el ser humano se ve afectado por el nuevo concepto de tiempo en red, el ciberespacio o los modelos comunicativos en la actualidad.

vidas en vagones de trenes o máquinas de volar, y satisfacer las demandas de un círculo de diez mil conocidos, socios y amigos (1894: 541).

Frente a este paisaje abnegado de informaciones y visualidades escurridizas, imposible no preguntarse por la necesidad de fijar la atención en un punto, de detener (por fin) la mirada. En su ensayo *La sociedad del cansancio*, Byung-Chul Han dedica todo un capítulo a lo que llama una nueva «pedagogía del mirar». El filósofo hace apología de la vida contemplativa en oposición a la activa. “Sin este recogimiento contemplativo, la mirada vaga inquieta y no lleva nada a expresión (2012: 38). Ya a finales del siglo XIX, Nietzsche se posicionaba en contra de una cultura cada vez más apresurada:

Por falta de sosiego, nuestra civilización desemboca en una nueva barbarie. En ninguna época se han cotizado más los activos, es decir, los desasosegados. Cuéntese, por tanto, entre las correcciones necesarias que deben hacerse al carácter de la humanidad el fortalecimiento en amplia medida del elemento contemplativo (2007: 180).

Esa anhelada nueva pedagogía del mirar radicaría así en la necesidad de contemplación. En *El ocaso de los ídolos*, Nietzsche formula tres tareas para las que se necesitan educadores: se debe aprender a pensar, a hablar-escribir y a mirar. Este (re)educar la mirada conlleva habituar al ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se nos acerquen, cultivando una atención completa e intensa, dejando un cierto margen para no responder inmediatamente a un estímulo y controlando los instintos que anulan y ponen término a las cosas. Dentro del contexto de hiperactividad y transformación continua en el que hemos acordado hallarnos, estas recomendaciones suponen todo un desafío colectivo. Para alcanzar este horizonte, Nietzsche refería a una “voluntad fuerte” (1973: 89).



Fig. 5. Antoni Muntadas, *Mirar, Ver, Percibir*, 2010. Instalación, medidas variables. Recuperado de: <https://static.arteinformatado.com/resources/app/docs/organizacion/89/103789/obras/mvp.jpg>

En la exposición *Mirar, Ver, Percibir*, presentada en el año 2010, Antoni Muntadas mostraba una pieza homónima (Fig. 5), con la que perseguía identificar los distintos grados de implicación que el espectador mantiene con la pieza. Así, para el artista catalán, mirar conformaría el menor grado de relación con la pieza, mientras que percibir, por el contrario, supondría el máximo. El tiempo que estos gestos exigen variaría notablemente. La percepción, como venimos sugiriendo, exige una dilatación temporal. Pero:

Hoy la percepción es incapaz de conclusión, pues hace zapping a través de una red digital sin fin. El rápido cambio de imágenes imposibilita cerrar los ojos, pues esto presupone una demora contemplativa. Las imágenes están construidas hoy de tal manera que no es posible cerrar los ojos. Entre ellas y el ojo se produce un contacto inmediato, que no admite ninguna distancia contemplativa. (...) La transparencia es la expresión de la hipervigilia e hipervisibilidad (Han, 2014: 1-2).

Ya en 1993 columbraba Susan Buck-Morss una crisis perceptiva y apuntaba que la tarea fundamental consistiría en restaurar esa perceptibilidad atrofiada. “La cuestión ya no es entrenar al oído escuchar música, sino devolverle su capacidad auditiva” (1993: 72). Extrapolando la cita de Buck-Morss al ámbito de la visualidad, se hace preciso devolver a las imágenes una extensión temporal que permita a nuestros ojos examinarlas y percibir las en profundidad.

Contraimágenes e imágenes-tiempo

Establecíamos más arriba que hoy la capacidad atencional se ve catapultada y socavada, en parte, por la disposición *anamórfica* del ver en formato *calidoscópico*, siempre *en mosaico, a lo macro*. Una visión superficial, la nuestra, de una gran cantidad de cosas que se muestran de manera simultánea, obligatoriamente simplificadas, abreviadas y esquematizadas para garantizar su rápida absorción. Al fin y al cabo, un menor nivel de profundización posibilita un mayor nivel de consumo. Hemos devenido, como anunciara hace décadas George Armitage Miller, pionero en el campo de la psicología cognitiva, en meros *informávoros* (1984), devoradores –no necesariamente procesadores– de información. De hecho, Salvador Pániker acusaba ya al inicio de siglo que “la mayoría de las gentes se limitan a consumir pasivamente la información, es decir, la integran en sus conocimientos previos, en su inalterable visión del mundo”, siendo “pocos los que someten la información a tratamiento crítico, revisan sus marcos de referencia, tantean formas nuevas de adaptación, hacen interactuar unos con otros los símbolos disponibles” (2002: 363). Sin el tiempo necesario para el procesamiento y ordenación de las informaciones e imágenes, éstas quedan privadas de sentido y no contribuyen a componer o generar saberes. Solo se adhieren a ideas preconcebidas. Es por esto que la erradicación de los tiempos lentos y el detrimento de la facultad de atención traen consigo un aplanamiento perceptual y cognitivo: un patrón regresivo disfrazado de progreso.

Fig. 6. Penelope Umbrico, 541,795 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 1/23/06, 2006, (detalle) (de la serie *Suns from Flickr*, 2006- actualidad). Instalación, 2000 fotografías impresas, 10 x 15 cm (cada una). Recuperado de: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>



En su último ensayo sobre la actual condición *furiosa* y desquiciada de las imágenes, Fontcuberta arguye que la inflación icónica referida no es solo la “excrecencia de una sociedad hipertecnificada sino, más bien, el síntoma de una patología cultural y política” (2016: 9). Nos enfrentamos a ojos cansados, a un malsano hartazgo, una nueva forma de ceguera colectiva. Y es que la sensación de saturación no encuentra reflejo en el plano *cuantitativo*, solo lo hace en el *cuantitativo*: las imágenes que navegan en el mar digital son, en realidad, todas muy similares. El adorado algoritmo y el deseo de obtener *likes* procuran un imaginario cada vez más homogéneo, marcado por los patrones del éxito globalizado y globalizante. Trabajos de artistas como Penélope Umbrico⁵ o Corinne Vionnet⁶ ponen de relieve ese ojo que *mira-siempre-lo-mismo-que-otros-miran* (Figs. 6 y 7).

- 5 Artista estadounidense, su obra ofrece una reinterpretación radical de las imágenes vernáculas y de consumo cotidianas. Su proyecto más celebrado, *Sun from Sunsets from Flickr*, es un trabajo en curso iniciado en el año 2006. La propuesta comenzó al descubrir que «sunset» (puesta de sol) era el tag o etiqueta más numerosa en Flickr, el portal de compartición de imágenes: 541.795 archivos disponibles –es decir, medio millón de imágenes compartidas sobre un mismo objeto o evento. La artista recopiló algunas de esas fotografías y las imprimió en formato de 10x15 cm, ensamblando el astro multiplicado en gigantescas instalaciones que hablan de homogeneidad y excedencia representacional; también del reciclaje de imágenes como recurso creativo. Un año después del inicio del proyecto, la cifra de imágenes de atardeceres subidas ascendía a 2.303.057. En el año 2011, el número se elevaba a 8.730.221, creciendo hasta los 30.240.577 en 2016. En el momento de escribir estas líneas, la cifra de puestas de sol colgadas asciende a casi 50 millones: 49.317.520 *Suns from Sunsets from Flickr (Partial)* 03/13/2023. El trabajo de Umbrico revela así uno de los aspectos clave del nuevo sublime digital: una superabundancia tal que no podemos llegar a concebir, ni ver, en su totalidad. Además, otro aspecto interesante de la propuesta es su naturaleza tautológica, viciosa, circular – como lo son las lógicas de Internet. En la serie *Some pictures I have found (mostly on Flickr) of people taking their pictures in front of my installations (as if the sunset itself)*, 2009 – 2014, Umbrico reúne una selección de fotografías que la gente se ha tomado delante de sus instalaciones y que han sido subidas a sus respectivos perfiles de Flickr, de donde las imágenes originales salieron en primera instancia.
- 6 Artista francosuiza pionera en la exploración y reutilización de imágenes colgadas en la red. Comenzó su trabajo en el 2005 reflexionando sobre fotografías turísticas. Mediante palabras clave realiza una búsqueda en línea que le permite recopilar y organizar imágenes de lugares y monumentos emblemáticos del mundo, como el Partenón, el letrero de Hollywood, las pirámides de Giza o el puente de San Francisco. Vionnet observa en todas esas instantáneas una correspondencia casi exacta en el punto de vista desde el que son tomadas. En su obra explora el imaginario colectivo: estudia minuciosamente estadísticas sobre destinos de viaje populares y portales web para compartir fotos,

Este visionado *ad nauseam* de lo que se sucede *ad infinitum*, sin interrupción ni descanso, es tanto efecto de esa atención dispersa y nerviosa, anclada en la hiperactividad, como fuente de las nuevas formas de ansiedad en la vida negociada en la pantalla.



Fig. 7. Corinne Vionnet, *Parthenon* (de la serie *Photo Opportunities*), (2005-actualidad). Imagen digital. Recuperado de: <https://corinnevionnet.com/Photo-Opportunities>

No sorprende entonces que emerjan fenómenos contraculturales enarbolados con intención compensatorias, que persigan una paralización o remisión perceptual. Sí sorprende, empero, que algunos de ellos pasen por un obsesivo *seguir mirando pantallas*, como la Sakte-TV noruega, que emite sucesos intrascendentes en tiempo real y sin pausas. Así, el NRK, uno de los principales canales de televisión públicos en el país nórdico, transmite la travesía de 134 horas de un barco hasta llegar al Ártico, el viaje en tren desde Bergen a Oslo, una jornada de pesca en el río Gaula o la combustión de una hoguera durante medio día. Plataformas de *streaming* como Netflix también sucumben a esta moda, incorporando a sus catálogos tomas extensas de idílicas de costas y bosques. Se trata de imágenes que no son *miradas lentamente* sino tan solo *mostradas* durante *largo rato*. Se trata, entonces, de mantener los párpados siempre bien abiertos, de seguir conectados, clicando, atiborrándonos a imágenes –tanto si son interesantes como si no–. Experimentos televisivos que, aun enmascarados de «naturalismo relajante», no hacen sino obedecer a –y promover– las lógicas del *binge-watching*⁷. Pasmados, sea ante la brevedad de lo viral o ante el tránsito ininterrumpido de paisajes norteños, la tendencia es a desaparecer ante las pantallas, embaucados, o quizá solo *embobados*, por los goces

y lo que encuentra es una repetición casi idéntica en la mayoría de las imágenes tomadas. Miles de estas imágenes encontradas pasaron a formar parte de la serie *Photo Opportunities*, uno de los proyectos más conocidos de la artista. En él aborda el turismo de masas y la relación entre éste y la cultura digital, además de la idea de la fotografía compulsiva como registro de o prueba de presencia en un lugar. Es la imagen como “trofeo”, elemento esencial en el diario de viaje contemporáneo que permite *hacer ver a los otros lo que hemos visto*, pero también, y sobre todo, *hacernos ver ante los otros allí donde hemos ido*. Eso que reconocía Sontag cuando hablaba del acto fotográfico como certificación de la experiencia: “El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotos” (2005: 24).

- 7 Traducido del inglés como atracción o maratón de series, el término alude a la práctica de visionar varios capítulos seguidos –o incluso una temporada al completo– de una serie u otros contenidos digitales de fácil consumo durante largos periodos de tiempo. No pocos estudios aseguran que la exposición continuada a esta visualización compulsiva constituye un comportamiento que puede inducir un declive de la cognición y problemas relacionados con el sueño, así como otras patologías vinculadas al sedentarismo.

visuales que emplea inteligentemente el sistema-red para inmovilizar y bloquear una posición crítica ante lo que se consume.

Muy diferente sería el horizonte intencional que esperamos del arte respecto a estas estetizaciones propias de las industrias del entretenimiento y consumo. La imagen artística demanda una exégesis a la que se llega a partir de esa mirada reposada y atenta que reclamábamos más arriba – percepción en sentido estricto. Es por esto que la obra de arte presenta una capacidad única para *resignificar* la lentitud.

En este orden de ideas, proponemos como contraimagen o imagen-tiempo aquella comprometida con presentar la duración como una cierta forma de resistencia. Se trata de producciones visuales que no se revelan en un solo golpe de vista, dando así esquinazo a la relación de efemeridad que hoy prima para con todo. Las de la Sakte-TV no son imágenes-tiempo, aunque sean mostradas durante 130 horas seguidas. No generan ese extrañamiento que es propio de toda manifestación artística. Muy contrariamente, no ofrecen nada que interpretar. Como el meme o la imagen compartida en red, disuelven el componente crítico de la experiencia estética profunda en un mero *entretener* para pasar el rato. Inversamente, teóricos como Martín Prada reconocen el rol del arte en la elaboración de “‘contraimágenes’ (...), un tipo de producción visual que, ante todo, rechazaría establecer con el espectador una relación de mera instantaneidad, valiéndose de configuraciones visuales emisoras de una luz más *lenta*, más *densa*, exigente de una *digestión* óptica más prolongada” (2018, 25). De esta suerte, el teórico y académico español aduce que “el arte debe continuar ofreciendo espacios para un tiempo distinto de mirada, una exigente y ávida de sutilezas y complejidades” (2023: 15). Recuerda el autor que hay que seguir creyendo en la idea del arte como práctica visual de resistencia capaz de producir imágenes *otras*, cualitativamente más ricas y complejas en el plano semiótico, de mayor reclamación interpretativa, cargadas de contenido (2023:36). Todas estas características configuran la contraimagen o imagen-tiempo, y las distingue de la gran mayoría de representaciones que priman hoy en nuestro mundo intensamente estetizado, *instagramizado*. Asimismo, la contraimagen catalizaría una disrupción o alteración de nuestros modos habituales de percibir, lo que las haría enemigas de la *visualización* o *visiónica*, esa versión sucedánea, siempre inquieta y apresurada, del *ver* en red.

A modo de conclusión

En la contemporaneidad, marcada por la tecnocracia y la virtualidad, las Humanidades pierden protagonismo y son relegadas en los planes educativos. Sin embargo, la cultura, atributo esencial de la humanidad, no se edifica a partir de algoritmos ni mediante resultados inmediatos; muy contrariamente, se forma progresivamente mediante una acumulación de incertidumbres y divagaciones, reflexiones colectivas e intuiciones que, con el tiempo, adquieren solidez. La constante distracción que caracteriza nuestra época dificulta, no obstante, el ejercicio de la introspección y la reflexión pausada.

El término «percepción», derivado del latín *perceptio*, se compone del prefijo *per-* (completamente), el verbo *capere* (capturar) y el sufijo *-tio* (acción o efecto). Percibir, en este sentido, implica captar y comprender algo en su totalidad. Sin embargo, este tipo de mirada perceptiva contrasta con la experiencia del visionado en red, donde todo resulta transitorio y carece de conclusiones definitivas. La visión digital no busca comprensión; se limita a captar impresiones momentáneas de lo presentado. En este contexto, los objetos y las mercancías circulan de manera incesante, siguiendo un ritmo fragmentado y discontinuo. Creemos que la práctica artística, con sus procesos de conceptualización y ejecución –a menudo morosos, que no se dejan acelerar– se postula como una plataforma idónea para repensar nuestra relación con el tiempo y para interrogar, también, la relación entre éste y las imágenes en la era digital. Ya sugería hace unos años la ensayista y académica Remedios Zafra que:

El arte nos permitiría (...) visibilizar lo imperceptible a través de la materialización o (literalización) de lo que se nos ha hecho invisible en las pantallas. Como mecanismo disruptivo que favorece un ejercicio de descubrimiento o de extrañamiento ante lo que excesivo e inmaterial se nos muestra invisible. Como devolución de la mirada de una sociedad excedentaria apoyada en la acumulación digital del mundo, de datos, archivos y fragmentos de vida (2015: 26).

En este sentido, son muchos los artistas que exploran las posibilidades de otras formas de temporalidad a través de ritmos y recursos narrativos alejados de la agitación contemporánea, como la ralentización, la recopilación, condensación y solapado de imágenes, la exposición a largos tiempos de observación, el acoplamiento de diferentes ritmos temporales o la alteración de la temporalidad narrativa. Los ejemplos mencionados de la filmografía de Béla Tarr nos acercan a esa dimensión paciente y expectante que es propia de la percepción en sentido estricto. Re-educar a mirar desde la espera y la reflexión es uno de los grandes retos que encontramos en un contexto cada vez más y más tecnificado y habitado en la velocidad electrónica de la digitalidad. Es por esto que hoy se vuelve imperante la necesidad social de recuperar respiraderos y espacios de detención dentro del maremágnum que desborda el medio virtual. A diferencia de la mayoría de representaciones que priman en nuestro mundo agudamente instagramizado, la creación de imágenes otras –productoras de una luz destilada, más lenta y colmada de sutilezas–, permitiría vislumbrar nuevos planos de sentido e imaginar un modelo de experiencia estético-temporal alejado de las dinámicas del gerundio y la cronodependencia dominantes: un presente dilatado que poder sentir, experimentar, mirar, pensar.

Bibliografía

Basualdo, A. (7 de abril de 1988). “Paul Virilio, un urbanista y pensador francés preocupado por la ficción del movimiento”. *El País*. https://elpais.com/diario/1988/04/07/cultura/576367210_850215.html

- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la Medusa* 25, 55-98.
- Crary, J. (1999). *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge: MIT Press.
- David, C. y Virilio, P. (Agosto de 1995). Alles Fertig: se acabó (una conversación). Catherine David & Paul Virilio. *Le monde diplomatique*.
- Eriksen, T. H. (2001). *Tyranny of the moment: fast and slow time in the information age*. Pluto Press.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Han, B-C. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Han, B-C. (2014). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- James, W. (1890). *The principles of psychology*. Vol. 1. Nueva York: Henry Holt.
- Kohler, A. (2017). *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal.
- Martin Prada, J. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. Madrid: Akal.
- Miller, G. A. (1984). Informavores. En Machlup, F. y Mansfield, V. *The study of information: interdisciplinary messages*. Nueva York: Wiley.
- Nietzsche, F. (1973). *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2007). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal.
- Odell, J. (2021). *Cómo no hacer nada: Resistirse a la economía de la atención*. Barcelona: Ariel.
- Pániker, S. (2002). *Cuaderno amarillo*. Barcelona: Literatura Random House.
- Rancière, J. (2013). *Béla Tarr. The time after*. Minnesota: Univocal Publishing.
- Ruiz de Samaniego, A. (18 de julio de 2013). Lo destruido, la espera. Notas sobre el cine de Béla Tarr, Fronteread. <https://www.fronterad.com/lo-destruido-la-espera-notas-sobre-el-cine-de-bela-tarr/>
- Safranski, R. (2013). *Sobre el tiempo*. Barcelona: Katz y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Seisdedos, I. (19 de agosto de 2012). Da la impresión de que todo anda fuera de control. *El País*. https://elpais.com/cultura/2012/08/19/actualidad/1345406113_154130.html
- Simon, H. A. (1971). designing organizations for an information-rich world. en *computers, communication, and the public interest*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Speranza, G. (2017). *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Williams, J. (2019). *Clics contra la humanidad*. Barcelona: Gatopardo Ediciones.
- Zafra, R. (2015). *Ojos y Capital*. Bilbao: Consonni.

El retrato más inquietante pintado por Fortuny

The most disturbing portrait painted by Fortuny

MIREIA BERENGUER AMAT  0000-0002-4091-6537

ALICIA CORNET ARILLA  0009-0006-8713-0255

mireia.berenguer@museunacional.cat · alicia.cornet@museunacional.cat

^aMuseu Nacional d'Art de Catalunya

Recibido: 25 de marzo de 2024 · Aceptado: 30 de octubre de 2024

Resumen

En 1871, Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) pintó durante su estancia en Granada uno de sus retratos más sobrecogedores: *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte*, actualmente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 10699). Varios autores han escrito sobre esta pintura, pero hasta ahora se desconocía quién era la joven fallecida del cuadro y la relación que ésta y su familia mantenían con el pintor. En este artículo desvelaremos su identidad, al tiempo que aportaremos nuevos datos que cambiarán la fortuna crítica del cuadro que conocemos hasta el momento.

Palabras clave: Fortuny; Granada; Del Castillo.

Abstract

In 1871, Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) painted one of his most striking portraits during his stay in Granada: *Miss Del Castillo on her deathbed*, currently in the Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 10699). Several authors have written about this painting, but until now it was unknown who the deceased young woman in the painting was and the relationship that she and her family had with the painter. In this article we will reveal his identity, while providing new data that will change the critical fortunes of the painting that we know until now.

Keywords: Fortuny; Granada; Del Castillo.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Berenguer i Amat, M., y Cornet Arilla, A. (2024). El retrato más inquietante pintado por Fortuny. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 395-413.

El retrato más inquietante pintado por Fortuny



Fig. 1. Mariano Fortuny. *La señorita del Castillo en su lecho de muerte* (1871). Óleo sobre lienzo. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

La estancia de Fortuny en Granada

La madrugada del 9 de julio de 1870, Mariano Fortuny, acompañado de su mujer Cecilia de Madrazo (1846-1932), su hija M^a Luisa (1868-1936) y su cuñado Ricardo de Madrazo (1852-1917) llegaron a Granada procedentes de Córdoba (Gutiérrez y Martínez, 2017: CE 26, 64; RI 32, 200).

Se instalaron en la Fonda de los Siete Suelos, que les resultó fascinante por estar situada junto a la Alhambra¹. El hostel, que ya era un alojamiento muy frecuentado por viajeros y artistas de todo tipo atraídos por su inmejorable ubicación, vio incrementada

1 “¡Y si vieras dónde estamos, qué bien se está! Estamos en la Alhambra, es decir, dentro de las murallas que la rodea. Mi ventana da a la famosa torre de los siete suelos por donde salió Boabdil (el chico) cuando la toma de Granada.

su actividad con la llegada de amigos, familiares y admiradores que venían a visitar al pintor reusense. Uno de los primeros en hacerlo fue el paisajista Martín Rico (1833-1908) que, huyendo de los horrores de la guerra franco prusiana², llegó a la ciudad, junto con su esposa, Louise, el invierno de 1870³. Pronto se les unieron otros artistas como Josep Tapiró (1836-1913), Jean-Joseph Benjamin Constant (1845-1902), Attilio Simonetti (1843 -1925), Juan Bravo Murillo (1803-1873), Francisco Lameyer (1825-1877), Tomás Moragas (1837-1906) y Georges Clairin (1843-1919) que contribuyeron a dinamizar, durante un tiempo, el ambiente artístico de Granada.

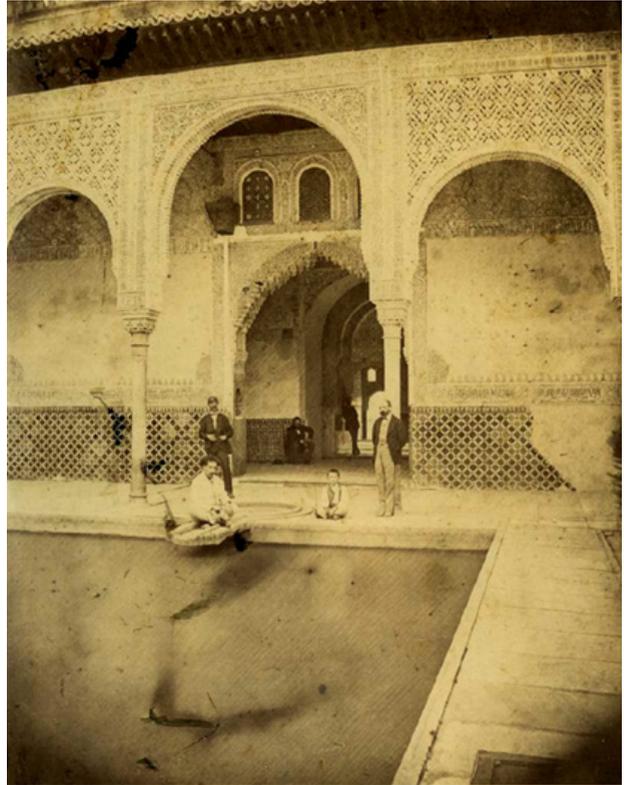


Fig. 2. Mariano Fortuny en el patio de los Arrayanes de la Alhambra de Granada (1870-1872). Centre de la Imatge Mas Iglesias de Reus.

A finales del verano, Fortuny alquiló un estudio a pocos metros de la Fonda de los Siete Suelos (Gutiérrez y Martínez, 2017: RI 37, 205; Rico, 1906: 73). Era una casa entera con magníficas vistas y sin vecinos, situada junto al barrio del Realejo donde el pintor, acompañado de Martín Rico -que había llegado a Granada en el mes de diciembre (Gutiérrez y Martínez, 2017: RI 39, 208) -y Ricardo de Madrazo, trabajaban con modelos por

Cómo te gustaría este sitio, está lleno de arboledas magníficas. En cuanto a este punto no parece que estemos en España". Gutiérrez y Martínez, 2017: RI 33, 200-201.

2 La guerra franco-prusiana tuvo lugar entre el 19 de julio de 1870 y el 10 de mayo de 1871 entre el Segundo Imperio francés y el Reino Prusiano.

3 Rico y Fortuny vivieron una serie de aventuras que Rico dejó escritas en su libro de memorias. Rico, 1906.

las tardes hasta bien entrada la noche, mientras que por las mañanas los tres pintores realizaban estudios al aire libre⁴. Los paisajes luminosos de Granada, más bien exóticos y cargados de orientalismo, su gente, el ambiente que se respiraba en la ciudad andaluza, y sobre todo el conjunto monumental de la Alhambra, cautivaron a Fortuny (Fig. 2)⁵.

A finales del mes de octubre de 1871, a la vuelta del viaje que el pintor realizó a Marruecos, la familia dejó la Fonda de los Siete Suelos y el estudio para instalarse en una casa del núm. 1 del Realejo Bajo, junto a la iglesia de Santa Cruz la Real, donde permaneció hasta su marcha en octubre de 1872. La casa tenía jardín y un patio que permitía al pintor trabajar al aire libre (Gutiérrez y Martínez, 2017: MA 23, 26-27); era idónea tanto para la nueva vida de la familia -que había aumentado con el nacimiento de Mariano, el segundo hijo del matrimonio⁶- como para la fecunda producción artística del pintor que no paraba de crecer, inspirada por aquella ciudad que no dejaba de sorprenderle⁷. En la ciudad nazarí, Fortuny gozó de una libertad creativa sin precedentes, el poder pintar al aire libre provocó un cambio en el estilo de su pintura, aunque debía continuar atendiendo a los encargos de pinturas de género preciosista, la llamada «pintura de casacas», que recibía a través de su marchante Adolphe Goupil (1806-1893), y que lo habían convertido en un pintor de fama internacional⁸. Precisamente, fue en el invierno de 1871, cuando el pintor se cuestionó su relación con Goupil que, si bien por un lado le proporcionaba una holgada situación económica, que le permitía realizar composiciones más libres, por otro, lo presionaba continuamente exigiéndole que le fuera enviando un tipo de cuadros que a Fortuny, en aquel momento, no le apetecía pintar (Davillier, 1875: 69-71).⁹

El coleccionismo de antigüedades fue una de las aficiones que cultivó Fortuny a lo largo de su vida, pero fue durante su estancia en la ciudad del Darro cuando el pintor adquirió las mejores piezas de su reputada colección, entre las que los jarrones de origen árabe ocupaban un lugar destacado, como el emblemático jarrón del Salar¹⁰, actualmente en el Museo del Hermitage de San Petersburgo.¹¹

Aunque en un primer momento la estancia en la ciudad tenía que ser corta, finalmente se alargó hasta el otoño de 1872. Se puede afirmar que, durante este período, Fortuny vivió una de las etapas más importantes tanto en el ámbito personal -con el

4 Para saber más sobre el estudio de Fortuny y su localización: Pérez-Cellini, 2015: 127-137.

5 Antes de instalarse en su estudio, Fortuny disfrutó de un pequeño taller ubicado dentro de la Alhambra, en una de sus salas, gracias a la amistad que unía a su suegro, Federico de Madrazo, con el arquitecto-restaurador del palacio nazarí, José Contreras Osorio. Carbonell, 2016: 203.

6 El 11 de mayo de 1871 nació el segundo hijo del pintor, Mariano Fortuny Madrazo.

7 Para más información sobre la casa: Maseras y Fages de Climent, 1932: 244.

8 Sólo unos meses antes de llegar a Granada, Fortuny había vendido en París por 70.000 francos, una cantidad altísima para la época, el óleo *La Vicaria*, a través de su marchante Goupil. A partir de entonces, la fama del pintor y la cotización de sus obras alcanzaron cotas inconcebibles para un artista español hasta entonces.

9 Para más información sobre la relación entre Fortuny y su marchante: Martínez, 2005: 185-201.

10 Para más información sobre la adquisición del jarrón del Salar: Gutiérrez y Martínez, 2017: RI 48, 216; RI 50, 217; RI 59, 228.

11 Para más información sobre la faceta de coleccionista de Fortuny: Beaumont, 1875; Navarro, 2007: 319-349; Navarro, 2017: 373-397; Roca, 2018: 625-636.

nacimiento de Mariano- como en el ámbito profesional, ya que fue muy prolífico en cuanto a la realización de obras, entre ellas la pintura protagonista de este artículo: *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte*¹². Fortuny pintó este óleo durante el primer trimestre del año 1871 mientras estaba instalado en la Fonda de los Siete Suelos¹³.

La Fonda de los Siete Suelos

Como ya se ha comentado, la fonda era uno de los establecimientos predilectos de los viajeros que hacían estancia en la ciudad granadina, principalmente por su proximidad a la Alhambra¹⁴. Si bien en sus inicios no presentaba muchas comodidades, con el tiempo el hostel fue objeto de varias reformas hasta convertirse, según la prensa madrileña de 1867, en un establecimiento elegante con habitaciones magníficas, jardín, fuentes y maravillosos baños de mármol blanco¹⁵. Un lugar único que cubría todas las necesidades tanto de los clientes nacionales como de los extranjeros¹⁶. Otras noticias hacían referencia al precio moderado del alojamiento y a la comida que servían, y no dudaban en recomendar el establecimiento a las personas que visitaban Granada¹⁷.

A lo largo de los años, la fonda fue objeto de diversas reformas y ampliaciones y en las licencias de obras, conservadas en el archivo del Ayuntamiento de Granada, consta Francisco Iniesta como propietario de la fonda hasta 1882. A partir de este año, en las instancias figura otro titular José Gadea Mengíbar y en lugar de fonda, el establecimiento es catalogado como hotel¹⁸.

Así pues, cuando la familia Fortuny-Madrado se instaló en el hostel el verano de 1870, el propietario era Francisco Iniesta y no la familia Del Castillo como han afirmado algunos biógrafos del pintor¹⁹. El primero en hacerlo fue Joaquín Ciervo en 1921 en su libro *El arte y el vivir de Fortuny* (Ciervo, 1921: 86). Este error se fue perpetuando en varias publicaciones posteriores, aunque, ese mismo año, la revista granadina *La Alhambra* ya advertía del error cometido por Ciervo en su libro²⁰.

12 Entre los numerosos cuadros que Fortuny pintó durante su estancia en Granada se encuentran *La matanza de los Abencerrajes* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona); *Tribunal de la Alhambra* (Fundación Gala-Dalí, Figueres); *Ayuntamiento viejo de Granada* (Museo de Bellas Artes, Granada); *Paisaje de Granada* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona); *Almuerzo en la Alhambra* (Colección particular); *Patio de la Alberca* (Colección particular); *El afilador de sables* (Colección particular) y *Patio en Granada* (Colección particular).

13 Para más información sobre la estancia de la familia Fortuny-Madrado en Granada: Nicolás, 1990: 123- 134; Moreno, 1991: 87-100; Quílez, 2016: 23-31; Gutiérrez, 2017: 49-64; Alcolea, 2017: 435-437; Berenguer y Quílez, 2020-2021: 151-176; Caro, 2022: 170-178.

14 El nombre de la fonda se debía a su ubicación a tocar de los restos de la Puerta de los Siete Suelos de la Alhambra.

15 El escritor cántabro Amós de Escalante escribió el año 1863 que la fonda era "Un cuarto modesto y un comedor, tienda de campaña al aire libre, cenadores donde poder leer y escribir durante las horas de calor, la Alhambra a un paso, los bosques en torno ¿qué más podía desear?". Escalante, 1922: 208.

16 *La Época*, 1 de abril de 1867: 4.

17 *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, 31 de marzo de 1867: 3; *La Época*, 13 de mayo de 1867: 3.

18 Para más información sobre la Fonda de los Siete Suelos y la familia Gadea: Grönvold, 1959: 47-63.

19 Aunque son varios los autores que han afirmado que los Del Castillo eran los propietarios de la Fonda de los Siete Suelos, en el año 2017 Gutiérrez y Martínez, ya explicaron que Diego era un empresario granadino (2017: CE 42, n. 164).

20 *El Arte de vivir. La Alhambra. Revista de Artes y Letras*. 30 de abril de 1921, 538, 124-125.

La familia Del Castillo-Lillo

Los Del Castillo no fueron hoteleros, ni regentaron nunca la Fonda de los Siete Suelos. Eran una familia acomodada y conocida de Granada, cuyo patriarca Diego del Castillo Lechaga (1826-?) ejercía la abogacía en la ciudad²¹.

El 1 de abril de 1854, se casó con Francisca de Asís Lillo Zegrí²² (1834-?) y tuvieron cinco hijos: Francisca de Paula, Cristóbal, Diego, María del Carmen y María de las Mercedes.

Diego del Castillo, coleccionista y gran amante de las artes, fue amigo íntimo de Fortuny. Así lo afirma el pintor finlandés Albert Edelfelt (1854-1905) en una carta que escribió a su madre en 1881 (Díaz de Alda Heikkilä, 2006: 200). Ese año, el pintor había viajado a Granada y, tal y como había hecho Fortuny unos años antes, se había instalado en la Fonda de los Siete Suelos. Antes, hizo estancia en Madrid donde visitó a Federico de Madrazo (1815-1894) y a su hijo Ricardo que le hicieron entrega de unas cartas de recomendación dirigidas a Rafael Contreras (1824-1890), arquitecto y restaurador de la Alhambra²³, y a Diego del Castillo. El pintor finlandés hace referencia a la amabilidad de Diego que le acompañó a visitar lugares de la ciudad granadina que los viajeros no solían frecuentar.

La correspondencia de la familia Madrazo también aporta alguna información sobre la figura de Diego. Éste aparece como amigo no sólo del pintor sino de toda la familia y como asesor financiero de ésta (Gutiérrez y Martínez, 2017: MA 23, 26). A la muerte de Fortuny, continuó aconsejando a Cecilia sobre las inversiones que ésta debía realizar con el dinero obtenido con las ventas de los cuadros de su marido (Gutiérrez y Martínez, 2017: CE 53, 82; CE 65, 92; CE 70, 96; CE 98, 118).

El dato definitivo que confirma que este Diego del Castillo era el padre de la joven difunta del cuadro de Fortuny, aparece en una carta que Cecilia envió a su padre, Federico. En ésta, Cecilia cita a Diego del Castillo y da la dirección de su domicilio: calle San Matías, núm. 15 de Granada (Gutiérrez y Martínez, 2017: CE 54, 83), que es la misma que aparece en diversos documentos oficiales de la familia Castillo-Lillo, como en el certificado de matrimonio de Diego y Francisca de Asís, en las partidas de nacimiento de los hijos y en el certificado de defunción de la primogénita del matrimonio: Francisca de Paula del Castillo, la señorita Del Castillo de la pintura de Fortuny.

Francisca de Paula Cristobalina Mercedes Catalina Valentina nació el día 3 de marzo de 1855 en la citada casa núm. 15 de la calle San Matías y fue bautizada al día siguiente en la parroquia de San Matías, justo en frente de la casa familiar. Pero la vida de la pro-

21 Se conoce su nombre de pila gracias a una carta escrita por Cecilia de Madrazo al barón Davillier en 1874, donde la esposa de Fortuny comenta que el pintor realizó un precioso retrato de la hija muerta del señor Diego del Castillo en 1871. Gutiérrez, 2017: 92.

22 Archivo de la Parroquia de San Gil (Granada). Certificado de matrimonio de Diego del Castillo Lechaga y Francisca de Asís Lillo Zegrí, 1 de abril de 1854, núm. 4, p. 90.

23 Hijo de José Contreras Osorio.

tagonista del cuadro de Fortuny fue breve; con sólo quince años, Francisca moría de una meningitis el 12 de marzo de 1871²⁴. (Fig. 3).

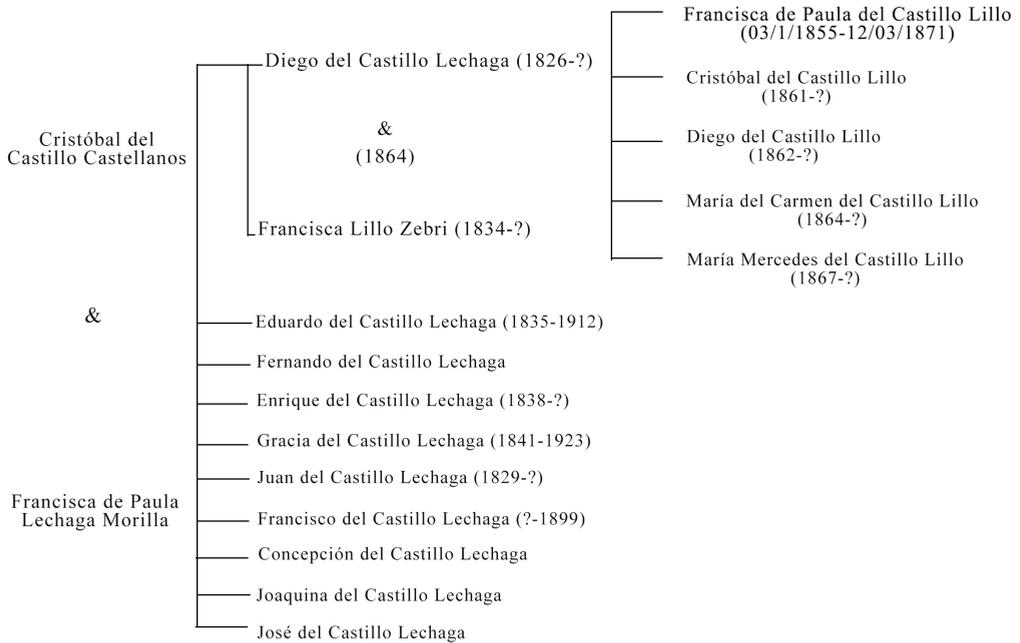


Fig. 3. Árbol genealógico de la familia Castillo-Lillo.

El cuadro de Fortuny

Según la documentación consultada, Diego del Castillo, que ya era viudo cuando murió su hija Francisca, al darse cuenta de que no tenía ninguna imagen de ella en vida, le pidió a su amigo Fortuny un dibujo de la finada para tenerlo como recuerdo²⁵.

Aunque ahora pueda parecer extraño, las fotografías y los retratos posmortem eran un tipo de reproducción muy solicitado por la sociedad del siglo XIX. Hasta el tercer cuarto del siglo, hacerse un retrato fotográfico o pictórico era caro y, por tanto, exclusivo de una clientela acomodada. El elevado precio y el hecho de que la gran mayoría de fotógrafos tenían sus talleres en las capitales eran los motivos principales por los que muchas familias no tenían ninguna imagen del familiar en vida y, al morir éste y con el fin de poder recordarlo, encargaban un retrato posmortem.

24 Archivo del registro civil del Juzgado de Primera Instancia, n. 15 de Granada. Certificado de defunción de Francisca de Paula del Castillo, 13 de marzo de 1871, núm. 183, pp. 241-243.

25 Arxiu Nacional de Catalunya (ANC. Sant Cugat del Vallès, Barcelona). Fondo Junta de Museos de Barcelona. Carta de José Lluch a Francesc Guasch Homs, Barcelona, 12 de noviembre de 1922.

El retrato del difunto daba consuelo a los padres y a los parientes, y les ayudaba a pasar el duelo, tal y como se explica en el artículo publicado en la revista *La Fotografía* en 1904: “El retrato del hijo muerto es el recuerdo único que atenúa el dolor de los padres que le perdieron, y que, gracias al retrato, se hacen la ilusión de que le siguen viendo: el retrato del objeto de nuestro amor, recibe, á veces, tantos besos como nuestro amor mismo” (Perosterena, 1905: 91). En otra reseña titulada *Conveniencia de tener retratada á toda la familia* publicada en el mismo número de la revista, se exponía el desconsuelo de un rico banquero, al ver que no poseía ningún retrato de su hija de quince años que acababa de expirar²⁶.

La misma edad tenía Francisca cuando murió y su padre debió sentir la misma desolación que el banquero de la reseña anterior al ver que no tenía ningún retrato de su hija.

La amistad entre Diego del Castillo y Fortuny debió de ser tan estrecha que el pintor no realizó un dibujo de la joven difunta, tal y como le pedía el padre de ésta, sino un fantástico retrato al óleo. La petición del señor Del Castillo no sería una tarea fácil para Fortuny, ya que éste no podía soportar la visión de los cadáveres. Raimundo de Madrazo comenta que en un viaje que realizaron juntos a Sevilla, le resultó imposible hacer que Fortuny mirara el cadáver de un joven andaluz expuesto en un ataúd (Madrazo, 1898: [1]).

El pintor de Reus no tuvo mucho tiempo para esbozar el retrato yacente de la hija de Diego, ya que Francisca murió el día 12 de marzo a las doce menos cuarto de la noche y al día siguiente, con toda probabilidad a primera hora de la tarde, fue enterrada en el cementerio municipal de Granada²⁷. Fortuny debió pintar el retrato mientras el ataúd abierto, siguiendo la costumbre de la época en Andalucía, se exponía en una de las ventanas de la planta baja de la casa familiar con el fin de que todos los que apreciaban a la familia pudieran despedirse de la difunta²⁸ (Fig. 4). Cuando la gente de Granada supo que Fortuny estaba realizando el retrato de la joven, fueron muchos los que se acercaron a contemplarle dificultando así la labor del pintor²⁹.

26 *Conveniencia de tener retratada á toda la familia*, *La Fotografía*, diciembre de 1904, 39, 95.

27 Sobre el tiempo del que disponía el pintor para realizar el retrato de Francisca, José Lluch comenta: “Tres horas escasas, en día, mejor dicho, en tarde de invierno, empezada la obra con alguna luz solar y terminada casi con la suave que cuatro sirios allí encendidos despedían.” *Cit. supra* n. 25.

28 Existía la costumbre de velar a los jóvenes e infantes que morían y vestirlos de blanco (color que hacía referencia a su inocencia y pureza). Son los popularmente llamados angelitos. Agradecemos a Joaquín Zambrano González esta y otras informaciones relativas a las costumbres funerarias andaluzas del siglo XIX.

29 *Cit. supra* n. 25.



Fig. 4. Julio Romero de Torres. *Mira qué bonita era* (1895). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

El cuadro *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte*, no está fechado. Sabemos que Fortuny lo pintó en 1871 por la carta que Cecilia de Madrazo escribió al barón Davillier³⁰, pero un error, que se ha ido transmitiendo a lo largo de los años, hizo que el cuadro se fechara antes del 17 de febrero de 1871, fecha en la que la joven Del Castillo aún no había fallecido. Ahora, gracias a su certificado de defunción, se puede afirmar que Fortuny inició el cuadro el 13 de marzo de 1871, fecha en la que Francisca fue sepultada. El error en la datación de la pintura se debe a la relación de éste cuadro con otro del mismo autor: *Entierro el día de Carnaval en Granada*.

Entierro el día de Carnaval en Granada o Contrastes de la vida

En este cuadro, que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Uruguay, se representa a un grupo de hombres llevando un ataúd blanco abierto, mostrando el cuerpo de una joven. La comitiva fúnebre coincide con una rúa

30 *Cit. supra* n. 21.

de carnaval formada por un grupo de gente enmascarada cantando y bailando. (Fig. 5 y 6).



Fig. 5. Mariano Fortuny, *Entierro el día de Carnaval en Granada o Contrastes de la vida* (1872). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Uruguay.

Fig. 6. Detalle de *Entierro el día de Carnaval en Granada o Contrastes de la vida*.

La relación entre ambos cuadros es evidente: el cadáver representado en las dos pinturas es el de Francisca del Castillo. El hecho que *La señorita del Castillo en su lecho de muerte* se fechara en 1871, llevó a que también se datara en el mismo año *Entierro el día de Carnaval en Granada*. Es lógico pensar que Fortuny pintara primero a Francisca difunta en su ataúd y seguidamente, su entierro. Pero si bien el retrato de Francisca es de 1871, el segundo cuadro debe fecharse un año más tarde y prueba de ello es una carta que Ricardo de Madrazo escribió desde Granada a su padre Federico y que narra lo siguiente: “Mariano ha principiado un cuadro del Carnaval que hace una verdadera impresión, es una comitiva de máscaras bailando que pasan por una calle y se encuentran con un muerto que le llevan en hombros y con algunos que le acompañan, ya lo tiene bosquejado” (Gutiérrez y Martínez, 2017: RI 42, 210).

La carta, que lleva fecha del 17 de febrero, pero sin año, hace referencia al cuadro *Entierro el día de Carnaval en Granada*. Seguramente, por lo comentado anteriormente, algunos estudiosos la fecharon el 17 de febrero de 1871, pero hay un suceso relatado en la misma carta que hace imposible que se escribiera ese año.

En ésta, Ricardo de Madrazo explica a su padre Federico que su hermano Raimundo y Martín Rico acaban de llegar a Sevilla. Raimundo se instaló en Sevilla en febrero de 1872 y no en febrero del 71, fecha en la que todavía permanecía en París sufriendo las consecuencias de la guerra franco-prusiana. Son varias las cartas de Federico de Madrazo, fechadas entre enero y mayo de 1871, enviadas a su hijo Raimundo que confirman la estancia de éste en la ciudad parisina durante el primer cuatrimestre de 1871 (Madrazo, 1994: cat. núm. 318, p. 701; cat. núm. 319, p. 702; cat. núm. 320, p. 703; cat. núm. 321, p. 704; cat. núm. 322, p. 706).

Así, pues, se puede concluir que Fortuny inició *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte* el 13 de marzo de 1871, que Ricardo de Madrazo escribió la carta a su padre el 17 de febrero de 1872 y que *Entierro el día de Carnaval en Granada* se esbozó antes de esta última fecha.

El motivo por el cual Fortuny pintó a Francisca en este segundo cuadro, que había empezado casi un año después de la muerte de la joven, se desconoce. Tal y como indica la carta citada, eran las fiestas de Carnaval: Fortuny se toparía con la escena en la calle y debió quedar fuertemente impresionado por aquel encuentro tan fuera de lugar: las risas, los gritos, la alegría y la algazara de un grupo que celebra el carnaval contrastando con la tristeza, el recogimiento y el silencio de un cortejo fúnebre.

El hecho de que fuera un episodio no buscado, que el pintor se encontró por casualidad y que no esperaba, hizo que Fortuny sólo pudiera tomar una serie de apuntes rápidos, a lápiz y otros más elaborados a tinta, que debía de plasmar más tarde en su taller³¹. La prontitud del evento y la animadversión que él tenía por este tipo de escenas, podría haber hecho que la captara desde un punto de vista general, a lo lejos, sin entrar en detalles, y que, a la hora de incluir el cadáver, pintara uno que ya conocía bien, el de Francisca de Paula del Castillo, a quien había inmortalizado un año antes en su lecho de muerte. (Fig.7).

31 Estos esbozos se conservan en el gabinete de dibujos y grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya: MNAC 104823, 104826 y 104827 (lápiz) y MNAC 104824, 104825, 104828, 104829 y 104830 (tinta).



Fig. 7. Mariano Fortuny. *Estudio para el cuadro Entierro el día de Carnaval en Granada o Contrastes de la vida* (1872). Lápiz grafito sobre papel. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

La historia conocida del cuadro

En marzo de 1871 Fortuny retrataba a Francisca y entregaba la obra a la familia Del Castillo. No hay ninguna noticia más del cuadro hasta doce años más tarde, cuando aparece en una exposición en París con el título *La morte* y formando parte de la colección de William H. Stewart (1820-1897) (Wolff, 1883: cat. núm. 52, p. 56). La muestra, celebrada en junio de 1883 en la Galería Georges Petit de París, reunía cien obras maestras de diferentes colecciones particulares parisinas, entre ellas siete pinturas de Fortuny.

William H. Stewart nació en Filadelfia y pasó toda su juventud en Cuba donde hizo una gran fortuna gracias a las plantaciones de azúcar que heredó de su padre. Hacia 1860, se estableció en su ciudad natal y comenzó su colección de artistas europeos y americanos. Cinco años más tarde, Stewart se instaló definitivamente en París.

El hecho de que hablara español, por su larga estancia en Cuba, le ayudó a conocer personalmente a pintores españoles como Eduardo Zamacois (1841-1871), Martín Rico, Mariano Fortuny y Raimundo de Madrazo para los que se convirtió en un verdadero amigo y mecenas.

Al morir Stewart, el 13 de febrero de 1897, la familia decidió subastar su colección en Nueva York en lugar de en París, ciudad donde residía y donde murió. En enero de 1898, la colección se expuso en el American Art Galleries³², y el 3 y 4 de febrero tuvo lugar la subasta pública en Chickering Hall³³. Ésta fue muy concurrida sobre todo por coleccionistas muy destacados del momento, pero también por intermediarios de otros coleccionistas que preferían mantenerse en el anonimato. Éste fue el caso del comprador de *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte*, que fue adquirida por Stanvers, un agente de algún coleccionista, por 800 dólares³⁴. En esta subasta, el mismo agente compró también otro óleo de Fortuny titulado *El arcabucero*, pintado también en Granada en 1871³⁵.

No volvemos a tener noticias del cuadro hasta el mes de julio de 1914 cuando aparece reproducido en la revista *La Esfera* en un reportaje sobre la casa museo del conde de Pradère, propietario también de una de las obras de Fortuny más conocidas, *La vicaría* (B., 1914: 17). Diplomático y coleccionista, Daniel Carballo y Prat, conde de Pradère (1867-1933) estuvo destinado en París y fue ministro plenipotenciario en Praga (1925-1926) y en La Haya (1926-1931). Se hizo con una colección pictórica importante que incluía, además de cuadros de Fortuny, obras de Hermenegildo Anglada Camarasa y Vicente López, entre otros.

En abril de 1919, el conde prestó *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte* y *La vicaría* a una exposición de pintura española moderna en el Petit Palais de París³⁶. En el catálogo ambas obras aparecen acompañadas de un asterisco, que indicaba que las obras estaban en venta.

No fue hasta cuatro años más tarde, en abril de 1922, cuando la Junta de Museos de Barcelona inició las gestiones para adquirir *La Vicaria*. El detonante había sido el interés de una institución cultural estadounidense en adquirirla. La Junta de Museos, unánimemente, consideró que la ocasión no podía dejarse perder; era única y existía el deber de aprovecharla, así que se iniciaron las gestiones para intentar comprar el cuadro³⁷. Rápidamente, Joaquim Folch i Torres, como director de los museos y secretario de la Junta, viajó a París para llevar personalmente las gestiones de la futura compra.

Éstas se realizaron con gran celeridad y ya en la sesión de la Junta del 19 de mayo se hablaba, por primera vez, del acuerdo aprobado para adquirir también otros cuatro cuadros del mismo pintor que se encontraban igualmente en la capital francesa: *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte*, que poseía el mismo conde de Pradère y otras tres obras: *Paisaje de Granada*, *Busto de hombre* y *Herrero marroquí* que estaban en manos de la Casa Jacobi en París³⁸.

32 Situada en Madison Square South, en Nueva York.

33 A fifth Avenue and eighteenth Street, en Nueva York. Catálogo de la exposición: American Art Association, 1898, cat. núm. 116.

34 \$ 42,000 for a Fortuny, *The Sun*, 5 de febrero de 1898: 3.

35 *The New York Herald*, 5 de febrero de 1899: 3. Para más información sobre la colección Stewart: Novo González, 2006: 211-219.

36 *Exposition de Peinture Espagnole Moderne*, París, abril-mayo de 1922, cat. núm. 102, p. 13.

37 ANC. Fondo Junta de Museos de Barcelona. Acta de la sesión de la Junta de Museos de Barcelona, 28 de abril de 1922.

38 ANC. Fondo Junta de Museos de Barcelona. Acta de la sesión de la Junta de Museos de Barcelona, 19 de mayo de 1922.

En una carta enviada por el mismo conde de Pradère a Joaquim Folch i Torres, el 20 de mayo, éste solicitaba por *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte* 50.000 pesetas³⁹. Éste fue el precio que pagó la Junta, en dos plazos. Una primera parte, 35.000 pesetas, fue abonada al conde en París el día 3 de junio, en el momento de formalizarse su compra, con el compromiso de pagarle el resto antes del 31 de diciembre de 1922⁴⁰.

Las cinco obras adquiridas llegaron a Barcelona el 6 de junio y seguidamente fueron expuestas en el salón de la Reina Regente del Palacio de Bellas Artes durante unos días.

Después de pasar por Reus, las obras quedaron expuestas en la Sala Fortuny del Palacio de Bellas Artes de Barcelona (Guasch y Batlle, 1926: 107) desde donde pasarían, años más tarde, al Museu d'Art Modern y en 2004, al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Hasta aquí la fortuna crítica de la pintura que se conocía hasta el momento. Sin embargo, a lo largo de la investigación, han aparecido nuevos datos que podrían cambiar este relato.

Una puerta abierta...

Fortuny pintó el retrato de Francisca en marzo de 1871 y sólo doce años después, éste aparecía en una exposición formando parte de la colección Stewart.

El hecho de que un padre que había pedido expresamente a su amigo Fortuny que realizara un retrato a su hija difunta, se deshiciera de éste, a los pocos años, no deja de ser sorprendente. Los motivos económicos, tal y como algunos autores han apuntado, sería la respuesta más creíble. Sin embargo, la documentación localizada demuestra que ésta era una familia conocida y acomodada de Granada.

Diego del Castillo Lechaga era el primogénito del matrimonio formado por Cristóbal del Castillo Castellanos y Francisca Lechaga Morilla. Tuvieron 10 hijos, entre los que había cuatro abogados,⁴¹ uno de ellos el mismo Diego (padre de la protagonista del cuadro), y un decano de la facultad de medicina de la Universidad de Granada, Eduardo⁴². No parece, entonces, que unas hipotéticas dificultades económicas estuvieran detrás de la supuesta venta de esta obra.

Diego del Castillo pasó la mayor parte de su vida en la ciudad granadina donde ejerció como abogado, pero en 1891, con sesenta y dos años, su vida dio un giro de 360°.

39 ANC. Fondo Junta de Museos de Barcelona. Carta del conde de Pradère a Joaquim Folch i Torres, París, 20 de mayo de 1922.

40 ANC. Fondo Junta de Museos de Barcelona. Documento explicativo de todas las gestiones de la compra de las obras en París, así como detalle de las suscripciones para la adquisición de *La vicaría*, Barcelona, 15 de marzo de 1923, p. 2 y Acta de la sesión de la Junta de Museos de Barcelona, 10 de junio de 1922.

41 Diego, Fernando, Francisco, que también fue marqués de Santa Marina, gobernador y doctor en jurisprudencia y José, que fue secretario de la Diputación de Álava. *La Esperanza*, 16 de marzo de 1859: 2; *La Correspondencia de España*, 1 de octubre de 1860: 1 y *El liberal*, 28 de septiembre de 1883: 3.

42 *El Siglo futuro*, 28 de febrero de 1877: 1 y *Anuario de Granada*, 1901: 334.

El 19 de febrero de ese mismo año se embarcó, con sus hijas y una nuera, hacia Rosario, en Argentina, donde ya residían dos de sus hijos⁴³. Esta ciudad de la provincia de Santa Fe, se había convertido en el segundo centro receptor de inmigrantes españoles en el país sudamericano, después de Buenos Aires.

A finales del siglo XIX, existía en Rosario una élite comercial y financiera de inmigrantes españoles bien consolidada. Algunos de ellos llegaron a ocupar cargos importantes en los círculos económicos y financieros de la ciudad. Uno de ellos, y uno de los pioneros, fue Carlos Casado del Alisal (1833-1899)⁴⁴, empresario, latifundista y banquero, que hizo una inmensa fortuna en el país. Amigo de la familia Del Castillo, probablemente fue el inductor de un cambio de vida tan relevante⁴⁵.

En el transcurso de la investigación se han localizado en Rosario a los descendientes de la familia⁴⁶. Éstos han confirmado que, por un lado, efectivamente, los Del Castillo fueron muy queridos en Granada y nunca sufrieron problemas económicos que les pudiera haber llevado a tener que desprenderse de la obra. Y, por otra parte, afirman con rotundidad que el retrato de Francisca Del Castillo en su lecho de muerte pintado por Fortuny siempre había estado colgado en el piso familiar situado en la calle Entre Ríos, 583 de Rosario, Argentina⁴⁷; un óleo que siempre había formado parte del patrimonio familiar y que era conocido entre sus miembros como “La muerta”:

Así, pues, parece ser que el retrato de Francisca fue trasladado a Argentina junto con los enseres y muebles de la familia Del Castillo cuando ésta se mudó a Rosario en 1891. Junto a éste viajó también una acuarela de la Puerta de Santa Lucía de la Catedral de Barcelona del pintor Tomás Moragas con la dedicatoria siguiente: “Al señor Diego Castillo su afectuosísimo amigo Tomás Moragas”. (Fig. 8).

43 Salieron del puerto de Cádiz a bordo del barco Cataluña. Diego del Castillo viajaba con sus hijas, Mercedes y Carmen, y su nuera María de la Concepción Perales Bazo, que se había casado por poderes con su hijo, Diego del Castillo Lillo, un mes antes del viaje. Llegaron a Rosario donde se instalaron el 19 de febrero de 1891. Constancia de antecedentes migratorios. Registro de arribo a Puerto del pasajero/a: Diego Castillo; Carmen Castillo; Mercedes Castillo; Concepción Perales, MyHeritage, Disponible en <https://ancestrositalianos.com/arribo-inmigrantes-argentina/> [Consultada el 20 de noviembre de 2023].

44 Carlos Casado del Alisal era hermano del conocido pintor José Casado del Alisal (1832-1886).

45 *El Popular. Diario granadino*, 17 de abril de 1889: 3.

46 Ivonne Lamarque, Angelina Carrillo y Diego del Castillo, biznietos de Diego del Castillo Lechaga, Beatriz Lucero, casada con Eduardo Lamarque, también biznieta y M. Beatriz y Miguel Lamarque Lucero, tataranietos. A estos dos últimos queremos agradecer especialmente su implicación y ayuda en la investigación.

47 La casa familiar había sido construida por el arquitecto modernista español Francisco Roca en el año 1916. La familia del Castillo estaba de alquiler en uno de los pisos.



Fig. 8. Tomás Moragas. *Puerta de Santa Lucía de la Catedral de Barcelona*. Colección particular, Rosario, Argentina.

Es muy probable que Diego conociera a Moragas cuando éste viajó a Granada para asistir, en mayo de 1871, al bautizo del segundo hijo de su gran amigo Mariano Fortuny (Moragas, 1944: 39). Moragas permaneció algún tiempo en la ciudad donde aprovechó para realizar algunos estudios y bocetos.

Si bien la familia todavía conserva la acuarela de Moragas, no ocurre lo mismo con el retrato de Francisca al que, al desmantelarse la casa familiar de Rosario hacia el año 1981, se le perdió la pista⁴⁸. Parece ser que ningún miembro de la familia quiso conservar el retrato de una parienta fallecida más de un siglo atrás.

Tras las investigaciones realizadas toma fuerza la hipótesis según la cual Fortuny pudo haber pintado dos versiones del mismo cuadro: una, la que el pintor entregó a Diego del Castillo y que al emigrar éste a Argentina se llevó como un bien preciado, y otra versión que perteneció al coleccionista William H. Stewart y que sería la que actualmente se expone en las salas de arte moderno del Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona.

48 En 1981 falleció María de los Ángeles del Castillo Perales, una de las nietas de Diego del Castillo Lechaga y por este motivo fue desmantelada la casa familiar.

Si se valora la existencia de dos versiones del mismo retrato es porque este sistema de trabajo no era ajeno al proceso creativo de Fortuny. Desde los inicios de su carrera había manifestado una tendencia a replicar sus composiciones, tal y como lo demuestran el número de repeticiones de obras que hizo a lo largo de su vida, las más conocidas de las cuales son *La vicaría*, *El coleccionista de estampas*, *Fantasia árabe*, *La mascarada*, *La mariposa*, *Procesión interrumpida por la lluvia* y *Herrero marroquí*. Se trata de réplicas con medidas parecidas que el pintor conseguía trasladando la composición de la obra original, a partir de su calco, a la nueva obra, sobre la que luego realizaba pequeñas variaciones, cambiando el efecto de algunos detalles. En algunas de estas repeticiones, las que no respondían a fines comerciales, la factura es rápida, con pinceladas más sueltas y vibrantes, sin preocuparse por el detalle, ya que los problemas técnicos y de composición habían quedado resueltos en la primera obra.

Los coleccionistas amantes de la obra de Fortuny, como Stewart, Fol, Gargollo, Goyena, Murrieta o Errazu no sólo aceptaban esta manera de proceder, sino que encargaban la réplica al propio pintor, para conseguir así una selección lo más completa posible de su producción⁴⁹.

Este sería el caso del propio Stewart que, poseyendo ya en aquel momento tres réplicas de otras obras del artista: *El coleccionista de estampas*, *La mascarada* y *Fantasia árabe*, le hubiera pedido una copia de tan inusual retrato para su propia colección, más interesado en el tema del cuadro que en la propia identidad de la retratada.

Aunque nos hubiera gustado acabar este artículo mostrando el retrato original de Francisca en su lecho de muerte, la búsqueda realizada en Argentina y en España, tanto de la obra como de posibles esbozos y calcos, ha resultado, hasta el momento, infructuosa⁵⁰.

Bibliografía

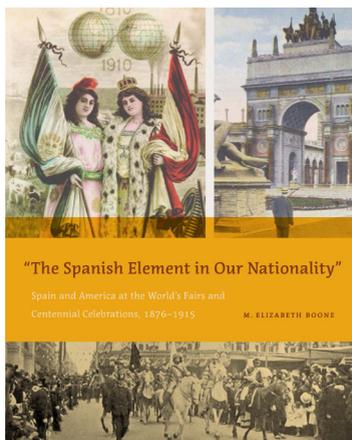
- Alcolea, S. (2003). Les repeticiones de Fortuny. En M. Doñate et al. *Fortuny (1838-1874)* (pp. 363-375). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Alcolea, S. (2017). Cronología biográfica. En J. Barón (ed.). *Fortuny (1838-1874)* (pp. 435-437). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- American Art Association, et al. (1898). *Catalogue of the Modern Masterpieces Gathered by the Late Connoisseur William H. Stewart*. Nueva York: Thomas E. Kirby. Disponible en https://archive.org/details/catalogueofmoder00amer_0 [consultado el 16-11-2023]
- B. (4 de julio de 1914). Los Museos particulares. La casa del conde de Pradera. *La Esfera*, 27, 14-17.

49 Para conocer más sobre el tema de las repeticiones de Fortuny: Alcolea, 2003: 363-375.

50 La búsqueda se ha llevado a cabo en galerías, casas de subastas, anticuarios, tanto de la Ciudad de Rosario como de la capital Buenos Aires, consultando igualmente a expertos relacionados con el ámbito cultural y museístico argentinos. Agradecemos especialmente la ayuda prestada por Luis Rodolfo Cuello y Juan Javier Negri.

- Beaumont, E. et al (1875). *Atelier de Fortuny: oeuvre posthume objets d'art et decuriosité : armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.* Paris: Imprimerie de J. Claye.
- Berenguer, M. y Quílez, F. (2020-2021). Novedades en torno a obras de Fortuny desaparecidas. *Locus amoenus*, 19, 151-176.
- Carbonell, J. À. (2016). La Alhambra y la nostalgia del oriente desaparecido en la obra de Fortuny y sus colegas franceses. En F. Quílez Corella (dir.). *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny* (pp. 199-205). Granada: La Alhambra.
- Caro, E. (2022). Enamorados de la Alhambra. Mariano Fortuny, Santiago Rusiñol. *Muy historia*, 20, 170-178.
- Ciervo, J. (1921). *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelona: M. Bayés.
- Davillier, J. C. (1875), *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance: avec cinq dessins inédits en facsimilé et deux eaux-fortes originales*. París: A. Aubry.
- Diaz de Alda Heikkilä, M.C. (2006). *Albert Edelfelt. Cartas del viaje por España*. Madrid: Polifemo.
- Escalante, A. de. (1922). *Del Manzanares al Darro*, Madrid: Ed. Gil Blas.
- Grönvold, M. (1959). Hugo Birger, un pintor enamorado de la Alhambra. *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 9, 47-63.
- Guasch, F. y Batlle, E. (1926). *Catálogo del Museo de Bellas Artes (Arte Contemporáneo)*. Barcelona: Junta de Museos de Barcelona.
- Gutiérrez, A. y Martínez, P.J. (2017). *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado y Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- Gutiérrez, A. (2017). *Cecilia de Madrazo. Luz y memoria de Mariano Fortuny*, Madrid: Museo Nacional del Prado y Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- Madrazo Garreta, R. de (1898). Few Notes on the Works of Fortuny included in the Collection of the Late W. H. Stewart. En American Art Association (ed.). *Catalogue of the Modern Masterpieces Gathered by the Late Connoisseur William H. Stewart* (pp. 1-3). Nueva York: Thomas E. Kirby. Disponible en <https://archive.org/details/b1698531?q=Catalogue+of+the+Modern+Masterpieces+Gathered+by+Late+Connoisseur+William+H.+Stewart> [Consultada el 2 de diciembre de 2023]
- Madrazo, F. de (1994). *Federico de Madrazo. Epistolario*. Tomo II. Madrid: Ediciones del Prado.
- Martínez Peláez, A. (2005). De la creación hedonista en el Mercado del Arte. Un ejemplo: Ayuntamiento Viejo de Granada, de Mariano Fortuny y Marsal. *Cuadernos de arte de Granada*, 36, 185-201.
- Maseras, A. y Fages de Climent, C. (1932). *Fortuny la mitad de una vida*. Madrid: Espasa Calpe.

- Moragas Pomar, L. (1944). Biografía del notable pintor Tomás Moragas. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II, 4, 31-46.
- Moreno Garrido, A. (1991). La Alhambra de Fortuny, Itinerario por los lugares dibujados y pintados. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 22, 87-100.
- Navarro, C. G. (2007-2008). Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma. *Locus amoenus*, 9, 319-349.
- Navarro, C. G. (2017). La historia domesticada. Fortuny y el coleccionismo de antigüedades. En J. Barón (ed.). *Fortuny (1838-1874)* (pp. 373-397). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Nicolás Martínez, M. del Mar. (1990). La estancia en Granada de la familia Fortuny-Madrado (1870-1872). *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 21, 123-134.
- Novo González, J. (2006). William H. Stewart, el espíritu de un mecenas. Artistas españoles en una colección americana. En J. Novo y M. Lertxundi (eds.) *Zamacois, Fortuny, Meissonier*. (pp. 211-219). Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- Pérez-Cellini, J. J. (2015). El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870-1872). *Locus amoenus*, 13, 127-137.
- Perosterena, D. (1904). El lema de una fotografía. *La Fotografía*, 39, 91.
- Quílez Corella, F. (2016). Balance de un tiempo feliz. En F. Quílez Corella (dir.). *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny* (pp. 23-31). Granada: La Alhambra.
- Rico, M. (1906). *Recuerdos de mi vida*. Madrid: Imprenta Ibérica.
- Roca Cabrera, M. (2018). Atelier Fortuny. El paso del tiempo en el mercado del coleccionismo. En *Simposio Internacional El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*. (pp. 625-636). Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza y Institución Fernando el católico.
- Wolff, A. (1883). *Exposition de peinture. Cent Chefs-d'oeuvre des collections parisiennes*. París: Impr. Pillet et Dumoulin.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

M. Elizabeth Boone, *“The Spanish Element in Our Nationality”: Spain and America at the World’s Fairs and Centennial Celebrations, 1876–1915*. University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2020, 272 pp., 20 láminas de color/80 b&n, US\$99.95 (tapa dura), ISBN: 978-0-271-08331-5. También disponible en versión digital.

EUGENIA AFINOQUÉNOVA

eugenia.afinoguenova@marquette.edu

Marquette University. Milwaukee, Wisconsin, EEUU.

“A los estadounidenses todavía nos falta aprender de nuestros propios antepasados, clasificar y unificarlos,” escribió en 1883 Walt Whitman en un ensayo cuyo título, “El elemento español de nuestra nacionalidad”, encabeza este hermoso libro de M. Elizabeth (Betsy) Boone. Por más de un siglo, el esfuerzo por crear una nación estadounidense sobre la base de una religión (el protestantismo) y un idioma (inglés) comunes ha supuesto una eliminación de este *Otro* elemento católico e hispanoparlante. Sin embargo, los edificios neorrenacentistas y neomudéjares esparcidos por el mapa de los EEUU, el coleccionismo que ha llevado el arte español a todos los museos del país y otras prácticas culturales dejan constancia de una relación productiva si bien unilateral en los márgenes de los debates políticos. Analizando las propuestas españolas en las ferias mundiales en los Estados Unidos, Europa y América Latina entre 1876 y 1915, la recepción que tuvieron y los muchos malentendidos que originaron, Boone añade una importante faceta a los estudios de este *hispanismo* cultural de historiadores como Richard Kagan, Javier Moreno Luzón o Christopher Schmidt-Novara, entre otros.

Como la autora explica en la Introducción, estos eventos efímeros tan propios de la modernidad se prestan especialmente bien a un análisis de los imaginarios nacionales que se creaban en el umbral del siglo XX. Epitomizando las identidades modernas y competitivas, las exposiciones internacionales documentaban la transformación de ideas nacionales en destinos visitables, productos consumibles y espectáculos admirables, —en lo que en inglés se llama *display*: concepto que abarca la muestra y la vitrina, el contenedor transparente para los objetos expuestos para ser admirados. Apoyándose en una exhaustiva investigación de archivo y de la prensa transatlántica y ofreciendo copiosísimas ilustraciones, Boone nos hace partícipes de las múltiples decisiones que el convertir una identidad en una muestra y una vitrina conllevaba tomar, desde los

cuadros que se enviaban a las exposiciones de arte y el diseño de los pabellones industriales hasta las personalidades que tenían que representar el país vis-a-vis las élites anfitrionas.

El libro se compone de 5 capítulos dedicados a una o dos exposiciones internacionales cada uno: 1. La Exposición de Filadelfia en 1876; 2. Las exposiciones de Barcelona (1888) y París (1889); 3. La Exposición Colombina en Chicago 1893; 4. Las Exposiciones Centenarias en Buenos Aires, Santiago de Chile y la Ciudad de México en 1910 y 5. Los planos, las fotografías y los grabados reproducidos crean una experiencia polifacética que permite apreciar el lugar simbólico de España en el mapamundi de las ferias. Los documentos de archivo, las entrevistas y la crónica social hacen desfilar toda una serie de personajes: López Fabra, el Comisionado Regio asombrado en 1876 al ver el poco respeto que se mostraba a su país en Filadelfia; la Infanta Eulalia, hermana de Alfonso XII y el Duque de Veragua, descendiente directo de Cristóbal Colón, enviados a la Exposición Colombina de Chicago; José Artal y otros habitantes de la colonia española de Buenos Aires, al borde de la bancarrota por haber patrocinado en 1910 el pabellón de la madre patria que nunca les devolvió la inversión, y muchos más.

Boone no asume que las identidades nacionales, sea española o estadounidense, hayan tenido coherencia fuera de las visualizaciones que estudia. Más bien, las exposiciones nacionales aparecen en su análisis como un vehículo más para escribir los relatos nacionales y, sobre todo, como indicador del fracaso que esperaba estos relatos en la arena internacional:

A finales del siglo XIX, España y los Estados Unidos estaban consolidando sus identidades, pero los españoles estaban intentando unificar su país de una manera que no llegaba a gustar en los Estados Unidos. España se presentaba como país con una rica tradición agricultora, como nación católica gobernada por la monarquía Borbónica recientemente restaurada, mientras los Estados Unidos se imaginaban a sí mismos como república democrática habitada por los protestantes que estaban modernizando la base agricultora del país con la ayuda de las nuevas tecnologías industriales. (17)

Las tensiones que surgían al chocarse el imaginario nacionalista español con las expectativas de los anfitriones son especialmente palpables en el Capítulo 1, que cuenta cómo la gran muestra de cuadros históricos que ilustraban una serie de desembarcos que no sólo incluía la llegada de Colón, sino también el *Desembarco de los puritanos en América* de Antonio Gisbert suscitó el rechazo de los críticos estadounidenses recelosos de que un artista español representara un acontecimiento que no le correspondía.

Las autoridades que planeaban los pabellones españoles usaban su acceso a estas vitrinas transnacionales para hacer alarde de una identidad que, fuera de los espacios feriales, tardaba en consolidarse. Este es el tema del Capítulo 2 que contrasta la imagen de España en las exposiciones de Barcelona de 1888 y de París de 1889. “Mientras Londres, París o incluso Filadelfia podían pretender hablar por Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, Barcelona no fue ni la capital, ni tampoco el centro geográfico del Reino de España”, escribe Boone analizando los imaginarios que proyectaban los organizadores

catalanes en 1888 y sus diferencias con el gobierno central (51). El debate sobre el lugar del arte en una sociedad moderna, comenzado en Barcelona, continuaba en 1889 en París. Analizando los dibujos de Luis Jiménez Aranda reflejando la construcción de la Torre Eiffel, Boone traza los orígenes de la identificación de Francia con una modernidad en que la maquinaria y los productos industriales habían encontrado un equilibrio armónico con las bellas artes (70-72). En esta dicotomía, a España le tocaba epitomizar la tradición, —una tarea poco propicia para asegurar el balance de importación y exportación que, después de todo, ponía en marcha el engranaje de las ferias mundiales.

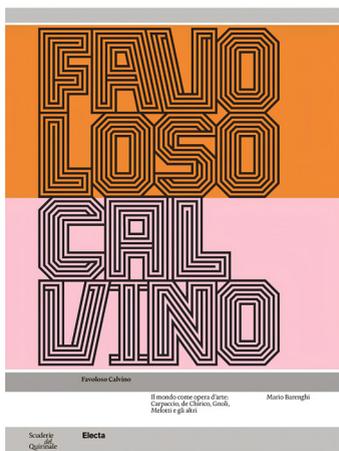
Como demuestra el Capítulo 3, en la Exposición Colombina de Chicago (1893) el deseo de mostrar la pujante energía artística e industrial para ganar nuevos mercados que había animado los memorables pabellones españoles chocó con el afán de los anfitriones de marginalizar España como tierra del pasado, estableciendo así un contraste con la promesa revolucionaria de Cuba. Es importante el análisis que hace Boone de los mensajes ambivalentes asociados con el estilo morisco de los pabellones españoles y su no menos ambivalente recepción (100-110). Diseñadas para recordar tanto el pasado islámico de España como sus recientes guerras de África, las referencias moriscas fascinaron al público estadounidense que ignoraba, o pretendía ignorar, su carga imperialista mientras ridiculizaba las pretensiones imperiales de la propia España.

Cómo situar las ferias mundiales en la brecha, abierta por la modernidad, entre las naciones industriales y las antiguas colonias emisoras de materias primas es el tema del Capítulo 4 que se enfoca en las exposiciones celebradas en Argentina, Chile y México en 1910. Los pabellones de España eran monumentos a la indispensable presencia transatlántica de los *indianos* y a su liderazgo en el intercambio comercial que tanto interesaba a las autoridades españolas. Boone demuestra, sin embargo, que en el nuevo mercado de influencias transatlánticas España tuvo que competir con Francia que proveía mejores modelos de modernización sin la desventaja del bagaje colonial (138-142). Así, la presencia española en la exposición en México se saldó con ataques a los negocios españoles, protestas de los artistas mexicanos contra el apoyo al arte de la antigua metrópoli y una exposición alternativa de arte mexicano en la Escuela Nacional de Bellas Artes (150).

Dedicado a las presencias y ausencias de España en las exposiciones celebradas en California en 1915, el capítulo final del libro nos acerca a la ofuscación de México en la identidad estadounidense. Boone encuentra las raíces de este problema en la marginalización de España en el imaginario nacional de los EEUU. El mismo público que a finales del siglo XIX relegó España al pasado era reacio a aceptar como iguales a sus compatriotas hispanoparlantes de México. Según Boone, ésta fue la posición que, a la larga, dificultaría la transformación de los Estados Unidos en “una nación progresista, positiva y pluralista que un día tal vez logre a ser” (157). Mientras los países enfrentados en la Primera Guerra Mundial suspendían la participación, España y los EEUU tenían su propio frente simbólico en que luchar durante las ferias californianas dedicadas a la apertura del Canal de Panamá. España, que estaba reanimando sus relaciones con

las antiguas colonias promoviendo las ideas de la unidad hispánica, no podía aceptar el imperialismo panamericanista que promovía EEUU. Tras una serie de desencuentros con los organizadores de la exposición de San Francisco, y a pesar de todos los intentos diplomáticos y financieros por parte de los descendientes españoles locales, el gobierno español se negó a financiar una muestra en San Francisco. Esto llevó a un contradictorio resultado: los recintos feriales imitaban la arquitectura española, pero las reseñas no reconocían esta influencia o la atribuían a las fuentes francesas o italianas (164-166). Más llamativa todavía fue la invisibilización de los muchos mexicanos cuyas manos construyeron los pabellones. En la feria de San Diego que sí contó con la participación española, los pabellones hacían alarde de la arquitectura española colonial, ayudando a crear una nueva fantasía de una California arraigada en Europa y racialmente homogénea que excluía a los antiguos súbditos de España a los que los EEUU había prometido la libertad.

No sólo la distorsión de la herencia española en los EEUU, sino también las aún mayores distorsiones que conllevaba la aceptación de esta herencia se examinan con la perspicacia que hace que este libro sea de lectura obligatoria para comprender tanto el complicado mundo de las exposiciones universales como también los problemas que todavía sacuden el debate político y cultural en España y en los EEUU.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Barenghi, Mario (Ed.). *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Caracciolo, de Chirico, Gnoili, Melotti e gli altri*. Milán: Electa, 2023, 240 pp., 414 ilus. ISBN 978-8892824492.

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Juan.Mancebo@uclm.es

Universidad de Castilla-La Mancha. España.

Favoloso Calvino constituye la transcripción en imágenes del universo del escritor originario de San Remo. El volumen forma parte del programa de actividades del centenario de Italo Calvino (1923-1985) que reinterpreta su legado a través de tres exposiciones: *Calvino cantafavole* en el Palazzo Ducale, Génova, *Le città di Calvino*, en las Terme di Caracalla, Roma; y *Favoloso Calvino* en las Scuderie del Quirinale, Roma, además del congreso *Calvino guarda il mondo* celebrado en la capital italiana. Paralelamente, la Sapienza ha iniciado el *laboratorio calvino* (<https://www.laboratoriocalvino.org/>), dirigido por Laura Di Nicola, que recoge los actos que rememoran a uno de los narradores italianos más relevantes del pasado siglo.

Favoloso Calvino plantea un recorrido caleidoscópico sus imaginarios visuales. El título evoca la doble influencia de la capacidad narrativa y la creación a través de la imaginación. El enunciado está extraído del artículo homónimo de 1974 de Gore Vidal (1925-2012) que señalaba la extraña intensidad del modo de ver del escritor italiano. En este sentido, Calvino consideraba que la que la imaginación literaria estaba vinculada con el espacio, una extensión de lo visible en su traslación a lugares reales y fantásticos: “Cualquier relato, cualquier representación poética es la construcción de mundo, es decir, de una relación de los personajes con el paisaje, con la civilización, con la naturaleza; por tanto, se trata siempre de una relación con cualquier cosa del entorno”.

Las ciudades son las protagonistas de *Las ciudades invisibles* (1972) en las que Marco Polo describe a Kublai Kahn una serie de poblaciones imaginarias. Lo visual se desplaza a los modelos narrados y a los elementos vacíos en lo que se reconoce igualmente la poética de la representación. Las ciudades, en este caso, establecen un puente con las artes figurativas a través de Fausto Melotti (1901-1986) y Giulio Paolini (n. 1940). Calvino definía las esculturas de Melotti como “emblemas tridimensionales y dinámicos (...)

ideogramas de un alfabeto absoluto” y su analogía ejemplifica la creación de elementos fantásticos desde la plástica y la literatura. La relación no era orgánica, sino que se caracteriza por la geometría y la reversibilidad presente en ambos creadores.

El catálogo, coordinado por Mario Barenghi (n. 1956), se compone de once bloques temáticos que constituyen una enciclopedia visual de los mundos del escritor, que se complementa además con otro libro reciente, *Guardare: Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni* (2023) editado por Marco Belpoliti (n. 1954), que recoge los textos de Calvino sobre la imagen.

El “árbol” compone el primer bloque ya que constituye una de las imágenes arquetípicas de su literatura. El árbol es la morada de *El barón rampante* (1957) que narra la historia de Cósimo Piovasco di Rondò, un muchacho de doce años que no volverá a pisar la tierra. Como extensión, el bosque configura el escenario en el que se materializan las lecturas entrecruzadas del tarot de *El castillo de los destinos cruzados* (1973). Las referencias arbóreas se trasladan a los bosques de cartón de Eva Jospin (n. 1975) y la lápida de Giulio Paolini. Cuando el escritor falleció, Esther “Chichita” Calvino (n. 1925-2018) le pidió a Paolini que le diseñara una lápida para su marido. El proyecto disemina el nombre y las fechas de vida sobre papeles esparcidos como hojas de otoño.

La antítesis entre “naturaleza vs artefacto” establece el segundo capítulo. Mientras los padres del escritor interpretaban científicamente el mundo, el joven Calvino quedó cautivado por el cinematógrafo: “el cine ha sido para mí el mundo. Otro mundo del que me circundaba, pero que únicamente lo que veía sobre una pantalla poseía las propiedades de un mundo”. El entorno de San Juan le provocó un amor profundo por la naturaleza contaminado por el imaginario hollywoodense de los años treinta con sus filmes de aventuras, musicales, terror y comedia y el realismo del cine francés. Esta sección presenta documentación fotográfica y científica de su familia e imágenes de las películas que lo cautivaron. Emilio Isgró (n. 1937), que ha hecho de la cancelación literaria su modelo de trabajo, propone *La formica argentina* (2023) basado en el relato homónimo de 1957.

La experiencia como partisano resultó clave en su formación y, tras formar parte de la resistencia, Calvino se convirtió en un miembro destacado del PCI hasta la invasión soviética de Hungría en 1956. “La guerra, la política” aborda la posibilidad de construir el mundo desde cero. Esa elaboración se inicia con el proceso de desintegración que testimonian las imágenes de Renzo Vespignani (1924-2001). Se referencian publicaciones políticas y las relaciones entre libro e imagen mediante portadas ilustradas por Ennio Morlotti (1910-1992), Bruno Munari (1907-1998) y Dino Bataglia (1923-1983), así como la elección de motivos de El Bosco (1450-1516), Roy Lichtenstein (1923-1997) y Paul Klee (1879-1940). La relación con Giuseppe Penone (n. 1947) subraya la naturaleza vegetal de la escritura como reconocía el escritor en 1964: “La página no es una superficie uniforme de material plástico, es parte de un árbol, en el que se puede seguir y corren las fibras, donde hacen nudos, de donde parte una rama”.

Al igual que Milán Kundera (1929-2023), Calvino pensaba que el autor tenía que desaparecer en su obra. Pese a su naturaleza reservada fue uno de los escritores italianos más fotografiados del siglo XX como manifiesta “retratos de Calvino”. El escritor fue un apasionado de la fotografía y reflexionó sobre ella en su proverbial *La aventura de un fotógrafo* (1953) una metáfora sobre la contaminación de imágenes más actual que nunca. Calvino fue un apasionado de la caricatura y los anagramas como recrean los retratos de Carlo Levi (1902-1975) y Tullio Pericoli (n. 1936), además de una amplia selección de retratos con otros escritores de Einaudi.

Ante un país ensimismado por el milagro económico, a mediados de los cincuenta Calvino recurrió a la fábula para narrar sus cambios en *El barón rampante* o *El vizconde demediado* (1952). “Lo real y lo fantástico” explora las ediciones ilustradas de estos libros en los que destacan los trabajos de Maria Enrica Agostinelli (n. 1929) para la edición del 59 o la portada de Picasso para la del 64 en el caso del primero, y los particulares de Paolo Ucello (1397-1475) en el 59 y un fragmento de Picasso en Vallauris (1949-1951) en la edición de 1965 del segundo. El español es una referencia esencial para Calvino: “Picasso es grandísimo” le confesó a Elsa Morante (1912-1985) en agosto de 1948 tras visitar la Bienal de Venecia. Las portadas de sus relatos están ilustradas con obras de Klee (1879-1940) donde converge la idea de “hacer visible lo invisible”.

“Las fábulas son verdaderas” plantea la atención de Calvino por los más jóvenes, por lo que sus libros se completaban con ilustraciones de Sergio Tofano (1866-1973) y Emanuele Luzati (1921-2007), considerado como el homólogo visual del escritor. En cuanto a la pintura destaca su relación con Toti Scialoja (1914-2008) y Valerio Adami (n. 1935) al que el escritor le dedicó “Cuatro fábulas de Esopo” para la muestra en la galería Marconi de Milán en 1980.

La narrativa de las *cosmicómicas* supone una experiencia desconcertante sobre el trasfondo de la historia del universo a partir de la que se desarrolla “Todo el cosmos, aquí y ahora”. El nivel de abstracción de estas novelas tiene su extensión visual en los trampantojos orgánicos de M. C. Escher (1898-1972) y, para ilustrar las diferentes ediciones, se recurrió a ilustradores como Bruno Caruso (1927-2018). Las portadas de *Ti con zero* (1967) fueron estampadas con la geometrización abstracta y el op-art de Victor Vasarely (1906-1997) y Marina Apollonio (n. 1940). Esta sección contiene una ilustración del recientemente desaparecido Richard Serra (1938-2024) que homenajea al escritor con una escena que sugiere la concentración del universo previa al Big-Bang. En cuanto a la relación enciclopédica de la ciencia se referencian piezas conceptuales de Joseph Cornell (1903-1972) y Mark Dion (n. 1961) que examinan cómo las instituciones influyen en nuestra interpretación de los relatos hegemónicos. Se investiga además la relación de Calvino con el cómic a partir de las ilustraciones que el escritor envió a la revista satírica Bertoldo entre 1940-43.

El azar y la combinatoria del tarot que articulan *El castillo de los destinos cruzados* configura la sección “barajando cartas” determinada por la referencia visual de los diferentes mazos del tarot, así como por las imágenes del pasado. El relato de Calvino

respondió a una requisitoria para ilustrar una de las ediciones de Franco María Ricci, FMR (1937-2020). Se hace referencia a los cuadros de Vittore Carpaccio (1465-1525) y a los grabados de san Jerónimo de Alberto Durero (1471-1528) en los que se estructuran los imaginarios del pasado y su pervivencia en el presente. Además, se relaciona el universo de Calvino con los escritores que mayor influencia tuvieron en él como Conrad (1857-1924), Borges (1899-1986), Perec (1936-1982) y Queneau (1903-1976).

En “El atalante de las ciudades (in)visibles” aparecen las imágenes que contaminaron el libro de Calvino. Como reconocía el escritor, sus descripciones están basadas en las estructuras filiformes, sutiles y ligeras de Melotti que había visto en una muestra en Turín un par de años antes de publicar el libro. Esas ciudades se encuentran igualmente en los espacios de Giorgio de Chirico (1888-1978), las vistas florentinas de Borbottoni (1823-1902), las piedras de Magnelli (1888-1971) o en la interpretación “patafísica” del ajedrez de Enrico Baj (1924-2003). Además, se recogen innumerables ediciones de la obra ilustradas con obras de Magritte (1898-1967) o Ledoux (1736-1806).

En los años sesenta Calvino se dedicó a ejercicios descriptivos que culminaron con la creación del señor Palomar, un alter ego del escritor. Fue un periodo en el que realizó diferentes viajes que completaron aquellos surgidos de su imaginación. En “viajes y descripciones” son de particular importancia las diez obras de Domenico Gnoli (1933-1970) sobre las que Calvino escribe de nuevo para FMR, así como las imágenes de México, Japón y Nueva York, arquetipo de todas las ciudades para el escritor.

“Comenzar y recomenzar” constituye la última sección basada en el libro *Sí una noche de invierno un viajero* (1979) centrada en los proyectos del escritor cuando falleció y en las infinitas posibilidades de configuración cercenadas por la muerte. Paolini, protagonista esencial en esta sección, se concentra en la mirada de Calvino, en su capacidad de mirar para desentrañar el mundo o plantear otros mundos posibles, una metáfora que representa el hilo conductor de *Favoloso Calvino*. Como reconocía el escritor, la mayor parte de los libros que escribió y los proyectos que nunca se concretaron nacieron de ideas que le parecieron imposibles y en las que la imagen o la interpretación fantástica de la misma, le llevó a resultados extraordinarios.

Favoloso Calvino muestra la relevancia de la imagen en la obra y en los universos de Italo Calvino. Las imágenes sirvieron para estimular su portentosa imaginación y transcribir algunos de sus planteamientos literarios a través de ellas. Presenta una relación de imágenes para interpretar la indescifrabilidad de un mundo a veces excesivamente complejo y otras veces excesivamente ruidoso. Una exploración necesaria en un mundo lleno de imágenes superficiales.

Bibliografía

Belpoliti, M. (2006). *L'occhio di Calvino*. Turín: Einaudi.

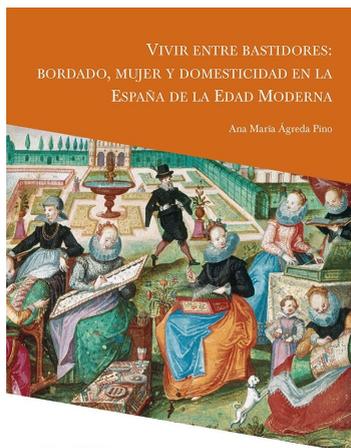
Belpoliti, M. (2023). *Calvino A-Z (Enciclopedia)*. Milán: Electa.

Calvino, I. (2023). *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte paesaggio, visioni e collezione*. Milán: Mondadori.

Calvino, I. (2023), *He nacido en América. Entrevistas 1951-1985*. Madrid: Siruela.

Melotti, F. (1968). *Lo spazio inquieto*. Turín: Einaudi.

Vidal, G. (2007). *Ensayos 1952-2001*. Barcelona, Edhasa.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Ágreda Pino, Ana María: *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 2022. 422 pp. ISBN: 978-84-19024-09-1.

JAVIER HERRERA VICENTE  0000-0002-2465-7301
 Universidad de Salamanca, España
 jherrera@usal.es

Son numerosas las veces en las que la historiografía ha jugado a la contra de la producción artística femenina. Soslayar su creatividad y atender solo a las prácticas realizadas por artistas masculinos ha supuesto la privación de parte de la cultura. Esta concepción de la mujer se ha cimentado en el pensamiento occidental y ha condicionado, qué duda cabe, la apreciación de su arte, máxime si el discurso se orienta hacia las labores del hilo y la aguja cuya desinformación es incluso más acusada. Sus producciones se calibran en base al marco de referencia patriarcal que incontestablemente ha instituido un modelo.

Quizá se haya de consolar el lector con reconocer que el tiempo está jugando a favor de la fortuna de las féminas y que, paulatinamente nos está ayudando a aquilatar la importancia de sus acciones. Generalmente este tipo de estudios siguen encontrando impedimentos para incorporar al relato tradicional –ya de por sí viciado– sus conclusiones clarificadoras. Aun teniendo en cuenta las dificultades, la autora revisa el discurso impuesto, lo atraviesa, y en su camino propaga los valores femeninos, perfilando una historia del bordado como un recurso creativo a través del cual las mujeres pudieron expresarse en una atmósfera de dominio y domesticación. Valga precisamente el prólogo, cuyo título: “Virtuosas aplicadas: de espacio y jerarquías artísticas. Una introducción”, es lo suficiente elocuente para una lectura y relectura que constate, justamente, aquellas voces silenciadas.

El estudio de Ágreda Pino explora la recepción y presencia de la labor del bordado doméstico y, esboza a lo largo de su análisis un valor añadido que sería conveniente extender al resto de planteamientos epistemológicos. Pues con acierto evidencia la carencia de los anquilosados abordajes neoclásicos del siglo XVIII; aquellos que dividía las artes en Mayores y Menores, las últimas, sirvientes de las primeras. Ese dominio y dualidad de dos categorías discursivas diferentes se impone al razonamiento crítico,

y es por lo que la autora se encarga de situar en su lugar adecuado dicha actividad. Considérese este inicio suficiente para establecer una serie de mínimos comunes sobre los que pivotan los principios teórico-críticos que se van a desarrollar en dos capítulos perfectamente diferenciados: “El bordado doméstico y la construcción de la feminidad en la Edad Moderna” y, “Los trabajos y los días. Las obras del bordado doméstico de la Edad Moderna”.

Efectivamente, bastan los epígrafes para confirmar que su investigación se desarrolla en la modernidad peninsular, no obstante, la publicación incluye caminos de ida y vuelta a la Antigüedad y a la Edad Media. Esta elección le permite una visión comparada, un recorrido por un gran número producciones visuales y mediante un vasto despliegue de producciones textuales literarias, filosóficas y morales que acreditan un profundo conocimiento. Estas copiosas referencias son una bondad colateral que robustece y complementa el aparato bibliográfico. Para poder evaluar –modestamente– el valor de su estudio, atiéndase al primero de los capítulos.

En el apartado inicial se presenta con claridad la culminación del proceso de domesticación de la mujer, es decir la construcción del ideal femenino en relación con la casa como su lugar natural impuesto, y lo acompasa con un aval teórico que la autora certemente apostilla a sus argumentaciones. El acento recae, en efecto, en las actividades textiles entendidas como herramienta de control masculino del tiempo, del espacio y de las formas de vida de las féminas. Si bien es cierto que traza un vívido panorama del control machista ejercido, la pretensión que Ágreda Pino tiene para con los lectores es la de vislumbrar todas esas vías de subversión mediante las cuales las mujeres hallaron una forma de expresión y de adulteración de las ataduras que las pretendían enmudecer. A lo largo del capítulo se encuentra un detallado análisis de la jerarquización social de las labores textiles y, en especial, hace hincapié en el bordado, que se perfila como la tarea distintiva de condición social elevada cuya elaboración constituye, efectivamente, un ejemplo elocuente de las vías creativas y de la expresión personal como subterfugios para operar con disimulo. Una producción que no está exenta de recelos y reprobaciones, preceptos morales que la autora apunta necesariamente para manifestar la persecución del control femenino que no siempre podía ser eludido.

Al análisis detallado de las labores textiles realizadas en el ámbito doméstico se dedica la segunda parte del libro. En sus páginas se plantea una orientación más técnica, a la que se entreteteje un vasto conocimiento documental repleto de textos morales, libros de conducta y una amplia literatura que enriquece su análisis y que denota un escrupuloso método de trabajo. Respecto al contenido, no se limita a una relación de los materiales, espacios, soportes, tipos de puntos, modelos y utensilios –qué duda cabe muy meritorio–, mas la autora tiene un interés por activar ciertos dispositivos y lenguajes en función a las finalidades que se perseguían. De manera que no se puede eludir una de las grandes virtudes del estudio, esa consigna persuasoria e importancia que adquiere la pieza en función de sus casuísticas.

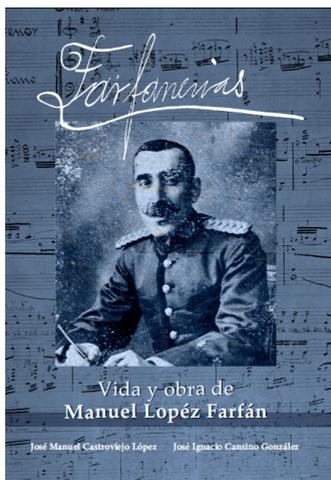
Estas líneas en lo sucesivo justifican mediante un agudo análisis la atmósfera paternalista en la que se elaboran las piezas. Particularmente, destaca como la suntuosidad material se oponía al recato impuesto por el hombre o, como el magisterio materno y los juegos infantiles familiarizaban a las jóvenes para convertirlas en esposas adecuadas.

Merece especial atención el estudio de los emblemas y las cifras, que más allá de las nuevas dimensiones que pueden revelar conforme a la pertenencia de las piezas, pueden adivinarse los sentidos ocultos que había bajo el aparente acertijo en relación en particular, con la expresión de los intereses o gustos de la creadora, es decir: se pueden examinar estas creaciones como medios para atravesar el yugo varonil.

Antes de finalizar se hace necesario remarcar que, las lecturas que realiza desde la atención al fenómeno artístico femenino son en sí mismas una respuesta alternativa de la disciplina edificada con una visión jerarquizada de los fenómenos artísticos, poniendo en valor, efectivamente, el textil, que aquí se deshace del fuerte corsé de arte menor.

Bajo el sello editorial de la Universidad de Cantabria el volumen de Ágreda Pino se sitúa lejos de enfoques presuntamente categóricos. Ergo aquí se disuelven la rígida compartimentación de la Historia del Arte que, a su vez, denuncia una obligación a todos los investigadores y contribuye a poner de manifiesto cómo se moldearon las desigualdades que todavía la definen y, el espacio y protagonismo que toman las mujeres; agentes que parecen aun parcialmente desconocidas.

La labor específica de la autora consiste en equilibrar las tradicionales interpretaciones aplicadas a la domesticidad de la mujer en relación con los oficios de la aguja, y para conseguir tal ajustado discurso descose los clichés hilvanados y derriba las jerarquías y alegatos discriminatorios sexistas. Se habla pues de puntadas que alteran el orden establecido y que revisten de un relato histórico más íntegro.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Castroviejo López, José Manuel y Cansino González, José Ignacio. *Farfanerías: Vida y obra de Manuel López Farfán*. Sevilla: Consejo de Bandas de Música Procesional de Sevilla, 2023, 500 pp., ils. ISBN: 978-84-09-49222-0

JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO

 0000-0002-0767-8274

Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional. Junta de Andalucía

La musicología española viene experimentando, desde hace unas décadas, una expansión de sus fronteras de investigación y analíticas. Los estudios en la actualidad se han diversificado de tal manera que, poco a poco, se está consiguiendo llegar a una mayor especialización musicológica, abordando estudios hasta hace unos años abandonados o soslayados. Tal es el caso de las investigaciones que se han llevado a cabo en pro de las bandas de música (Ayala Herrera, 2013), de la música militar (Santodomingo Molina, 2016) o, más concretamente, de las marchas de procesión para banda de música (Galindo Díaz, 2017, 2018, 2019 y 2020).

En este sentido, el volumen que pretendemos reseñar, implica saldar una deuda con uno de los grandes autores que aúna estas tres vertientes: Manuel López Farfán (1872-1944). En efecto, el maestro sevillano se encuentra dentro de la esfera militar, dedica la práctica totalidad de su carrera profesional y personal a las bandas de música y supone uno de los grandes autores de marchas de procesión en la historia de este género. A través de sus quinientas páginas, José Manuel Castroviejo y José Ignacio Cansino, consiguen hilvanar un relato que entrelaza la biografía del autor con su catálogo compositivo a partir de numerosas fuentes primarias —incluyendo importantes archivos—, fuentes hemerográficas y testimonios actuales de personas cercanas a nuestro autor.

El libro, prologado por cuatro grandes personalidades de la esfera musical sevillana actual —Carlos Noguero, bisnieto del primo hermano de López Farfán; Francisco Javier Gutiérrez Juan, director de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla y gran conocedor de la obra de López Farfán; Manuel Bernal Nieto, Comandante Director de la Unidad de Música del Cuartel General de la Fuerza Terrestre (antiguo Soria 9); y Miguel López Fernández, Catedrático de Musicología del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla—, se estructura a partir de una breve introducción, ocho capítulos,

un epílogo y cinco anexos donde se incluyen sus composiciones, algunos músicos destacados de las diferentes formaciones que dirigió Farfán a lo largo de su vida profesional, algunos de sus discípulos y una pequeña aportación de Antonio Domínguez sobre la organología bandística que utiliza el autor en sus composiciones.

José Manuel Castroviejo —quien no nos resulta desconocido en este tipo de estudios, pues ya cuenta con publicaciones, impresas o digitales, relacionadas con las marchas procesionales y las bandas de música en la Semana Santa de Sevilla (Galiano Díaz, 2022: 560-576)— y José Ignacio Cansino —Director de la Banda de Música de la Cruz Roja de Sevilla, Profesor en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla y en la Universidad de Sevilla— nos proponen un recorrido inédito y ordenado por la vida y obra del autor, sirviéndose para ello, de una ingente y profusa utilización de fuentes primarias, hemerográficas, archivísticas y de los testimonios recientes que antes citábamos. Esta propuesta sirve, tanto al público aficionado, interesado o curioso que busca acercarse a uno de los iconos de la música procesional andaluza; como a especialistas, que encontrarán entre sus páginas un riguroso estudio biográfico contextualizado convenientemente y un detallado catálogo cronológico de la mayoría de sus composiciones, muchas de ellas inéditas o desconocidas.

Con todo, en la introducción, los autores, nos muestran el germen de dicho estudio y sus intenciones para con el presente volumen, citando a importantes personajes del siglo pasado que iniciaron el camino del estudio y la puesta en valor del género musical cofrade. El primer capítulo aborda la infancia del músico sevillano hasta su ingreso en la carrera militar, ahondando en su origen humilde y sus primeros acercamientos al mundo de la música a través de la Banda del Hospicio. Desde el segundo hasta el quinto capítulo, los autores nos acercan a los diferentes destinos de Manuel López Farfán antes de recaer en su Sevilla natal. Córdoba, Pamplona, Segovia o Santiago de Compostela, además de su estancia en el extranjero en diferentes conflictos bélicos, son destinos en los que el músico sevillano crecerá personal, profesional y musicalmente, y donde surgirán composiciones de diversos géneros integradas en su amplio catálogo. Los dos siguientes capítulos, el sexto y el séptimo, abordan los que serán, sin duda, los días más destacados del maestro sevillano, durante su estancia al frente de la música del Regimiento de Soria N° 9 en su ciudad natal. De esta etapa son, indudablemente, sus composiciones más afamadas, celebradas y que han perdurado a lo largo de la historia; no sin algunas controversias que los autores se afanan en explicar y aclarar. El último capítulo se dedica a los años que trascurren tras su retirada, y el epílogo analiza las diferentes controversias, problemáticas y censuras que envolvieron algunas de sus composiciones cofrades en la Semana Santa de Sevilla. Finaliza este esperado volumen con diversos anexos que se encargan de ordenar cronológica y alfabéticamente las composiciones del músico sevillano, la organología de dichas composiciones a través de una pequeña aportación firmada por Antonio Domínguez o el listado de algunos de sus discípulos.

Como indicábamos anteriormente, a través de estas quinientas páginas, los autores nos revelan procederes del músico sevillano en su catálogo, como la cantidad de com-

posiciones que recicla de un período a otro, tan solo modificando el título; o la ingente cantidad de géneros y formaciones que el Músico Mayor transita. También nos aportan gran información procedente de fuentes hemerográficas muy diversas, en la que no solo encontramos alusiones a López Farfán, sino que además observamos una clara contextualización sobre aquellos lugares en los que recababa, pudiendo acercarnos incluso, a la propia sociología del momento. Resulta destacable, asimismo, la gran cantidad de archivos consultados —principalmente el Archivo de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla y el Archivo General Militar de Segovia, donde se encuentra el expediente personal de Manuel López Farfán—, siendo estos fuente de numerosas imágenes, fotografías e ilustraciones sobre manuscritos del autor, documentos personales o públicos, imágenes de la Semana Santa, del propio autor o de otros personajes contemporáneos; cartas, carteles, telegramas, recortes de prensa y un largo etcétera. Toda esta documentación, junto con la ya mencionada referida a entrevistas personales con coetáneos del músico sevillano, ayudan a esbozar un relato en el que el lector puede trasladarse perfectamente a la época y circunstancias que rodearon al maestro sevillano y descubrir sus motivaciones en su discurrir vital.

En definitiva, el libro que recorre la *vida y obra de Manuel López Farfán* supone saldar una deuda con uno de los músicos que más aportaron a la música cofrade para banda de música en la ciudad de Sevilla y, por ende, en toda Andalucía. Se trata de una publicación fundamental en este campo de investigación sobre este icónico personaje que debe servir de acicate y de impulso para nuevas líneas de análisis que pongan en valor a autores que tanto han aportado al acervo popular y, más concretamente, al mundo de la banda de música o las marchas de procesión. Tal es el caso de Pascual Marquina Narro, Perfecto Artola Prats o los andaluces Pedro Gámez Laserna o Pedro Morales Muñoz, entre otros muchísimos ejemplos de autores olvidados que han contribuido de forma efectiva al género cofrade para banda de música desde la esfera militar.

Por último, y a modo de conclusión, el lector se encuentra ante un texto que aporta importantes novedades concretas en base a una rigurosa metodología y una ingente cantidad de fuentes. Esta nueva referencia bibliográfica supone un impulso para ampliar el conocimiento en este campo musicológico, una herramienta fundamental para poner en valor la vida y obra del maestro sevillano y un instrumento que sirve además como elemento didáctico para otro tipo de lectores que solo busquen acercarse a este icónico personaje y su obra ligada a la música procesional para la Semana Santa.

Bibliografía

- Ayala Herrera, I. M. (2013). *Música y municipio: Marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. Granada: Universidad. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/31697> [Consultada el 31-08-2023].
- Galiano Díaz, J. C. (2022). Bandas de música y Humanidades Digitales: la plataforma “Patrimonio Musical” como recurso para el estudio de la música procesional andaluza.

En B. Garrido Ramos y J. A. Méndez Martínez (coord.). *Actas del CIHUM 2022, primer Macrocongreso Internacional de Ciencias y Humanidades Horizonte 2030* (pp. 557-581). Madrid: Dykinson.

Galiano Díaz, J. C. (2020). *La creación de la marcha procesional granadina en la segunda mitad del siglo XIX*. Granada: Ayuntamiento.

Galiano Díaz, J. C. (2019). Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica. En N. Rincón Rodríguez y D. Ferreiro Carballo (ed.). *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios* (pp. 149-171). Granada: Libargo.

Galiano Díaz, J. C. (2018). Una noche sugerente para la creación musical: la “Madrugá” sevillana y la música procesional. En M. López Fernández (ed.). *Música en Sevilla en el Siglo XX* (pp. 287-306). Granada: Libargo.

Galiano Díaz, J. C. (2017). Amarguras (1919) por carta: creación y recepción de una marcha procesional. En A. Gallego Cuiñas, A. López López y A. Pociña Pérez (coord.). *La carta: reflexiones interdisciplinarias sobre epistolografía* (pp. 377-390). Granada: Editorial Universidad.

Santodomingo Molina, A. (2016). *La Banda de Alabarderos (1746-1939): música y músicos en la jefatura del estado*. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/21230> [Consultada el 31-08-2023].



RESEÑA DE | A REVIEW OF

García Lirio, Manuela. *Museos y colecciones universitarias de Arte en España y Latinoamérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2022, 308 pp., 54 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-7013-1.

JAVIER TENEDOR TENEDOR

jtenten434@g.educaand.es

Cuerpo de Profesores de Educación Secundaria y Bachillerato

Cuando nos referimos al concepto *Arte* con mayúsculas, implícitamente o explícitamente nuestra mente y nuestra alma relaciona este con su continente o no, es decir, con los museos, esos templos, espacios singulares e interdisciplinarios donde el arte unido al patrimonio se custodian.

Los museos, en el mundo, vienen a representar lugares de referencia, culto, ciencia, conocimiento, etc... e indisolublemente, están ligados a los hombres y mujeres que, desde su buen hacer y loable trabajo, son guardianes de las manifestaciones tan variadas y ricas del legado a preservar para las generaciones venideras.

En efecto, la pandemia del Covid-2019, también sometió a cambios, estrategias, nuevos planteamientos y desafíos al personal de todas las instituciones museísticas a nivel mundial.

Es sorprendente, que, en dicho contexto pandémico, como bien aborda el prólogo, se desarrollara la investigación precedente a este libro, titulada "*Museos y colecciones universitarias de arte en el ámbito iberoamericano*", por parte de la Dra. Dña. Manuela García Lirio, autora del libro que trato en esta reseña, titulado *Museos y colecciones universitarias de Arte en España y Latinoamérica*, editada por la Editorial Universidad de Granada en 2022.

Una obra innovadora y referente, que, se suma, a otras obras de referencia de esta Universidad como *Arte, Hacer y Ver. Del Arte al Museo* (1995), de Carlo Ludovico Ragghianti, *Modelo Museo. El coleccionismo en la creación contemporánea* (2013) o *El Museo del Prado en la Universidad de Granada* (2019), constituyendo un hito dentro de la historiografía acerca de los museos universitarios, y, un reto, abordarlo, desde las perspectivas de la investigación histórico-artística, el estudio de los museos universitarios de arte en

España y Latinoamérica así como las colecciones universitarias de arte entre España y Latinoamérica.

El presente trabajo se vertebra en un total de cinco capítulos, siendo, el primero, un recorrido por el origen del concepto de *museo* así como la tipología de *museo universitario*, llegando hasta nuestros días, desde el punto de vista conceptual.

Los capítulos dos y tres son una firme invitación para hacer un viaje donde descubrir los museos universitarios de arte que encontramos en España y las colecciones universitarias de arte en nuestro país. El recorrido es variado y sorprendente, desde la histórica Universidad de Alcalá o Granada, pasando por la Autónoma de Barcelona o Madrid, e incluso, a otras universidades de reciente creación contemporánea como por ejemplo la de Castilla – La Mancha o Jaén.

En los capítulos cuatro y cinco, el horizonte y la ambición por conocer nos abre las puertas de los museos universitarios de arte y las colecciones universitarias de arte de Latinoamérica, siendo Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela los centros de estudio e investigación, de un universo todavía por descubrir y explorar, donde podemos conocer obras, iniciativas y planteamientos emergentes que darán en el futuro nuevos museos y discursos museográficos.

Bien es cierto, que el trabajo de investigación de la Dra. Manuela García Lirio y como indica en el prólogo, la Catedrática y Dra. María Luisa Bellido Gant, “(...) *no debe entenderse como un directorio de museos: la autora ha tenido que acometer un ingente esfuerzo de síntesis y selección de aquellos ejemplos que ha considerado más representativos (...)*”.

Considero firmemente que es una obra de divulgación excepcional porque nos permite conocer, de buena mano, el origen de los museos universitarios, siendo el primer museo de esta tipología el *Ashmolean Museum*. Su creación se data en 1683, con una clara intencionalidad de institución pública, enmarcado en la Universidad de Oxford (Inglaterra) derivado de la colección privada de la familia Tradescant, que, tras una serie de avatares de la vida, a la muerte de su último heredero, pasó a ser legado de la familia Ashmole, y, fruto de su generosidad, la Universidad de Oxford, recogió ese patrimonio, cumpliendo en suma, los deseos de la familia Tradescant.

En sí mismo, el conocimiento sobre los museos universitarios, gracias a las nuevas tecnologías, a la globalización y a la suma de sinergias desde diversas instituciones, ha dado lugar a una serie de *redes o museos interconectados o hiperconectados*, creándose diversas redes como UNIVERSEUM, UMAC, IBERMUSEOS o REMED, entre otras, que tienen en común con las colecciones privadas del siglo XVII, su clara vocación de legado, difusión, conocimiento y transmisión a la sociedad de la cultura, como garante de la educación y la vanguardia de un país o una región geográfica.

Amplitud, diversidad y complejidad podrían ser tres de los muchos calificativos que entraña la investigación sobre los museos y las colecciones universitarias de Arte en España, ya que el patrimonio es ingente, muy variado, y, en suma, hay ejemplos que atesoran categorías de Bienes de Interés Cultural o son espacios Patrimonio de la Humanidad, todo un lujo.

Como ejemplos de la enorme diversidad patrimonial, podemos encontrar, desde el punto de vista emocional, una referencia, en el ejemplo del Museo Luis González Robles, de la Universidad de Alcalá, que en vida, decidió legar parte de sus fondos propios para compartirlos con la sociedad en general. Asimismo, bien es cierto, que realmente fue el proyecto de María Marco Such, el origen del primer museo de arte universitario de nuestro país, perteneciente a la Universidad de Alicante, fruto de su interés en constituir una colección de arte contemporáneo, debido a su conocimiento de artistas y posibilidad de creación para beneficio de la sociedad.

Podríamos detenernos en todos y cada uno de los ejemplos que aborda este magnífico libro, pero debo hacer referencia a la incorporación, de ejemplos tan curiosos, como el de Museo Virtual de la Universidad de Barcelona, que fue pionero en esta modalidad en todo el país. De igual forma, es muy sorprendente la existencia del Museo Internacional de Electrografía (MIDECIANT), siendo un ejemplo de vanguardia como Centro de Arte de Nuevas Tecnologías y primero de España. Obviamente, la revolución tecnológica ha reafirmado la necesidad de innovar para divulgar y preservar el arte y el patrimonio de todas las colecciones de arte y museos en el panorama universitario.

En cuanto a Latinoamérica, han sido 42 los ejemplos que se han investigado por parte de la autora. De entre ellos, Argentina tomó la iniciativa para salvaguardar el patrimonio de los museos universitarios a través del I Encuentro de Museos Universitarios en 2010. Las obras de arte contemporáneo, son el gran activo de las colecciones de dichos museos, aunque bien es cierto que varía dependiendo del país el impulso por la iniciativa de salvaguardar, conocer o poner en valor es muy dispar.

Brasil, en este sentido, y el Museo Nacional de Brasil, es considerado el museo universitario más antiguo de este espacio geográfico, remontándonos a 1818, pero contradictoriamente, a nivel nacional carece de una red específica de museos universitarios a nivel nacional.

México es otro ejemplo diferente; en referencia a la Universidad Autónoma de México, es singular que sus museos universitarios se articulan en torno al Museo Universitario de Ciencias y Arte y el Museo de Arte Contemporáneo del 2008, siendo museos de nueva planta, lo que implica el compromiso de dichas instituciones por apostar por la extensión universitaria.

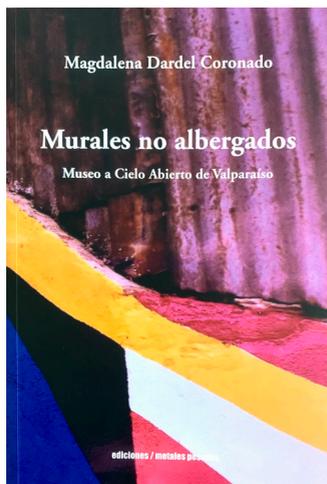
Otro caso que aboga por el trabajo colaborativo y las sinergias interdisciplinares es el trabajo realizado en Perú, en Lima, en relación a las estrategias llevadas a término con labores de digitalización, inventariado, conservación y difusión para salvaguardar tanto el patrimonio material como inmaterial derivado de las formas de vivir, ser y sentir de tanto las culturas prehispánicas como contemporáneas, e íntimamente relacionadas con las muestras de arte, minerales, arqueología, ciencias naturales ...etc...

Volviendo al territorio peninsular, no podemos olvidar las iniciativas que nutren el patrimonio universitario como las ediciones de los Premios Alonso Cano, en el caso de la Universidad de Granada o los premios Manuel Ángeles Ortiz, de la Universidad de Jaén, entre otras, que pretenden, mediante concursos, aumentar el patrimonio univer-

sitario dando la oportunidad al talento estudiantil y artístico para construir el elenco patrimonial de estas instituciones.

Como conclusión final, podemos afirmar, que la obra de Doña Manuela García Lirio viene a representar el primer *vademécum* acerca de los museos universitarios tanto en España como Latinoamérica. Asimismo, debemos tener en cuenta, que la Universidad, históricamente ahonda sus raíces en el componente aglutinador de la cultura, el conocimiento y el saber, extrapolándolo a todo el patrimonio que constituye su identidad particular.

Ya sea la pintura, escultura, grabado, escultura, fotografía o documentos, juntos conforman las evidencias y los argumentos de la sociedad en la que vivimos para gestionarlos, custodiarlos y divulgarlos tanto digital como físicamente para que las sociedades del futuro pongan en valor el trabajo, como es este libro, que representa una muestra de la necesidad de dejar por escrito la presencia de los grandes tesoros que poseemos en la Universidad, como institución histórica y su trasvase para disfrutarlo la sociedad en su conjunto.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Dardel Coronado, Magdalena. *Murales no albergados. Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2021, 175 pp. ISBN:978-956-6048-72-5

ANA MARÍA QUESADA ACOSTA

aquesada@ull.edu.es

Departamento Historia del Arte y Filosofía, Universidad de La Laguna

Este interesante manual, de lectura obligada para todos los que estudiamos el espacio público como escenario de la práctica artística, rinde un merecido homenaje al pintor, arquitecto y académico, Francisco Méndez (1922-2021), quien en 1991, tras impartir un curso del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, (IAUCV), Chile, gracias a un convenio con la Municipalidad, inauguraba en el céntrico cerro de Buena-vista, en julio de 1992, una intervención artística, originando a su vez El Museo a Cielo Abierto de Valparaíso (MaCA). Una propuesta que venía a cumplimentar otra de similar intención gestada y malograda años antes en el periodo de la dictadura. Basada en la intervención plástica de los muros, encerraba dos claros objetivos que ahora se mantienen, regalar arte a la ciudad y facilitar a los creadores la posibilidad de trazar un hilo conductor que diseñara una correlación entre la pintura y el singular entorno natural y urbano.

No obstante, el libro supera la intención de rendir un reconocimiento al promotor y, por supuesto, a la mera descripción de los murales. El contenido que ofrece a los lectores tiene mayor trascendencia para el arte actual, ya que reflexiona, entre otros conceptos, sobre el museo, curaduría y arte público, poniéndolos en relación con el proyecto, para demostrar que Chile, artísticamente, se sitúa en las coordenadas actuales y en consonancia con propuestas y teorías que se practicaban en otras zonas geográficas.

Arquitectura, espacio, soporte y pintura es el título del primer capítulo, en el que la autora relata los antecedentes del proyecto, retrotrayéndose a 1952, fecha de la fundación del IAUCV, del que formaron parte un grupo de intelectuales chilenos, junto al ya citado Francisco Méndez que, posteriormente se incorporarían como docentes a la Escuela de Arquitectura de la Universidad (EAV), para aportarle una orientación interdisciplinar que asociara ciudad, arquitectura, arte y poesía. Buscaban la relación

con el lugar, valorando las peculiaridades geográficas y arquitectónicas de Valparaíso, lo que le imprimió carácter de taller. Ello fue posible gracias al sistema de enseñanza cimentado en la experiencia, los actos poéticos y la vida colectiva, condensados en la voluntad de ofertar la creación a la comunidad, orientación que cobra fuerza tras el viaje que realizaron por Europa algunos de sus integrantes, desde finales de la década de los cincuenta a la de los sesenta.

Particular interés revierte el apartado de este capítulo, titulado *El Taller de Murales*, que impulsado por el Instituto de Arte se mantendrá activo entre marzo de 1969 y 1973, asumiendo el significado de lo público, lo multifacético y la interconexión con los vecinos. Se pintaron alrededor de 60 murales que lejos de distraer la atención de la ciudad, ésta se revela al transeúnte con mayor intensidad, haciéndolo partícipe del proyecto, en cuanto que participa incluso en los actos festivos que ponían fin a cada trabajo.

El binomio pintura-ciudad da un paso hacia su oficialización en 1972, año en el que el Ayuntamiento reconoce a Méndez por el proyecto, quien aprovechando el estímulo invita a participar a los artistas Eduardo Pérez (Eduperto), Eduardo Vilches y Nemesio Antúnez. A partir de entonces se irá acentuando el rasgo más singular de este Taller, de cara al arte chileno, el interés participativo, en el que el individualismo del autor no se omite, sino que se dirige hacia la intervención grupal.

Precisamente, con esos principios aplicados al espacio y al soporte, una vez que la dictadura, a finales de la década, frena la iniciativa, Méndez impulsa el proyecto *Pintura no albergada* propuesta que la autora desarrolla a continuación en un nuevo epígrafe. El abandono del soporte, del muro, será ahora el innovador objetivo, de modo que las pinturas se despliegan sobre el espacio circundante.

La *Ausencia de institucionalidad* resultaba fundamental, de ahí que ha merecido la atención de la autora de manera pormenorizada en otro apartado. El retorno de la democracia estimulaba al MaCA como símbolo de libertad, y como ofrecimiento a la comunidad, no se pensó, al menos en un primer momento, en su futuro y conservación. Pero poco a poco, se fueron dando pasos que llevaron a proponer una continuidad, intervenciones que son recogidas para denunciar, no obstante, ciertas deficiencias, como la falta de conservación preventiva o la reversibilidad de las acciones, entre otros aspectos.

Con esa misma mirada crítica afronta el segundo capítulo titulado *De la ciudad con muros al museo sin muros*, que inicia con un análisis sobre la *Nueva museología y museología crítica*. Es consciente que el MaCA no se ajusta a la definición del museo propuesta por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), pero no por ello, su origen y desarrollo se muestran lejanos a orientaciones museológicas contemporáneas. Antes al contrario, la iniciativa chilena se expone en estas páginas como un ejemplo de contextualización en relación a los nuevos planteamientos. Así, la autora nos lleva a *Recorrer a cielo abierto*, partiendo de la interacción del proyecto con el entorno natural y urbano. Valora además el itinerario, decisión de Méndez, quien había ido seleccionando las paredes para los artistas atendiendo a los bocetos presentados, así como el hecho de que los murales

fuesen explicados aludiendo al autor, características artísticas, contextualización de la pieza en su momento creativo y el posible diálogo que ésta sostiene o sostuvo con el entorno.

En un tercer capítulo, Espacio urbano y curaduría, la historiadora del arte expone los cambios experimentados por la curaduría en la etapa contemporánea. Cambios que coinciden, en los sesenta, con la diversificación de las tendencias de arte público, en las que cobran importancia las relaciones entre artistas, obras, espectadores y territorios. Y ello enlaza la curaduría, tanto con la museología crítica como con la nueva museología, en cuanto que tiene lugar en contextos públicos y participativos.

Estas consideraciones permiten a la autora analizar, bajo el epígrafe *La curaduría del Museo a Cielo Abierto*, el papel desarrollado por Paola Pascual, quien tras retirarse Méndez de la Universidad, en 1998 y hasta 2015, asumió la curaduría del proyecto chileno. ¿Pueden considerarse sus acciones como un planteamiento curatorial?, ¿Cómo establecer relaciones entre su actividad y los paradigmas de la curatoría contemporánea?, son preguntas a las que Dardel da respuesta en el epígrafe titulado a *Cielo Abierto y la curatoría contemporánea*. Se analiza la labor de Pascual en la interacción del público, calificándola de mediadora, dentro de una tendencia pedagógica-curatorial, mediación que se complementa con las labores de curador, ya que ambas buscan el diálogo con los espectadores.

En relación a la necesidad de generar una autoría curatorial, Dardel reconoce que no se trabajaron sugerencias teóricas como propuesta de arte público, además de carecer de dominio técnico y teórico, aspectos que en definitiva niegan dicha autoría, limitando ésta a la gestión inicial de Méndez. Con todo, la hipótesis de este trabajo en cuanto a la relación del McCa con algunos planteamientos de la curatoría contemporánea, se detecta en la labor emprendida por los dos curadores, de ahí que la autora concluya este apartado proponiendo una lectura del proyecto en consonancia.

Revisada ya esos vínculos y los afines a las orientaciones de la museología, Dardel aborda en un cuarto capítulo el Arte público y participativo, iniciándolo con los planteamientos teóricos que surgen en torno al primer concepto, a finales de la década de los sesenta. Una exposición que refuerza acertadamente con referencias similares en torno al *Arte público y participativo* definido por la interacción que este fomenta con el espectador y la comunidad. Revisar las analogías entre *Arte público, vanguardia y abstracción* es otro de los objetivos de Dardel, tratándose de un paso más que necesario para llegar a analizar tales conceptos en relación al MaCA. Tampoco olvida su inicial intención pedagógica, de ahí que el libro presente un epígrafe en el que finalmente entrelaza *Espacio urbano, pedagogía y participación*, anticipando que el MaCA debe interpretarse como un *Site specific* o creación *in situ*. Concluye el apartado dedicando unas páginas al *Taller de Murales y Museo a cielo Abierto en comparación con otras experiencias murales en la pintura chilena*.

Como todo trabajo de carácter científico esos cuatro capítulos dan paso a las Consideraciones finales, un apartado que da cuenta del logro de los objetivos planteados.

Estas consideraciones no hacen más que confirmarnos lo que íbamos apreciando en cada una de las páginas, un total dominio de la temática abordada y una gran capacidad de síntesis. Sobresale, pese a la firmeza académica, por su ágil y amena escritura, así como por el gran esfuerzo que ha realizado para contextualizar muchos conceptos. En efecto, es una suma de profundas revisiones terminológicas independientes, que interrelaciona hábilmente sobre aspectos fundamentales que han determinado la contemporaneidad del arte.

Es un manual poliédrico en cuanto a temas abordados, espacio público, prácticas curatoriales, arte participativo, nueva museología..., y pese a ello, todo se encamina a demostrar, con excelente resultado, la experiencia inédita del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, colocando a Chile en la vanguardia artística, lo cual no quiere decir que se trate de un manual localista, ya que precisamente esa contextualización y su amplitud de miras lo convierten en un texto de gran interés para todos los estudiosos del arte público.

Para ello se ha apoyado en una sólida y exhaustiva bibliografía integrada por manuales punteros, artículos de revistas científicas y prensa, con los que ha dado forma a toda la información inédita que consultó en diferentes archivos. En definitiva, todo un gran esfuerzo para transmitir a los lectores, la visión integral de un singular patrimonio museístico, conformado por reflexiones, criterios y temáticas diversas. Y lo hace con rigor, haciéndonos transitar continuamente entre el pasado y el presente, a través de un hilo conductor escenográfico, que va enlazando muros, casas, texturas, lenguajes, artistas, símbolos, abstracciones, terrazas y paisajes que conexianan el cerro, la ciudad, sus vecinos y en general, la geografía de Valparaíso.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera de la casa en la Granada Moderna. Repartimiento, usos y costumbres*. Granada: Universidad de Granada, 2023, 374 pp., 56 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-7134-3

MARÍA AURORA MOLINA FAJARDO

aurora.molina@uah.es

Universidad de Alcalá

Centro de Estudios Históricos del Valle de Lecrín y la Alpujarra (CEHVAL)

Como el mismo autor refiere en el título de esta obra, la presente publicación versa sobre los recursos e infraestructuras hídricas de la ciudad de Granada durante la Edad Moderna con un especial foco en aquellas estructuras y aspectos relativos al consumo de agua en los ambientes domésticos. El libro ha sido publicado por la Universidad de Granada en una edición rústica de 23 por 15 cm y se ilustra con 56 figuras en blanco y negro.

La temática de la obra es sin duda importante y también cabe señalar que novedosa pues, ciertamente, los estudios sobre las infraestructuras hidráulicas granadinas, así como sus usos o regulaciones, generalmente se han centrado más en el periodo medieval y no tanto en los siglos que van desde finales del siglo XV hasta el XVIII.

El trabajo de Daniel Quesada comienza considerando los elementos hidráulicos andalusíes que luego fueron adoptados y adaptados por los cristianos viejos de la ciudad, llegando su estudio a considerar estructuras posteriores y de diversa naturaleza como por ejemplo las fuentes monumentales más propias del barroco. Con todo, y como el mismo autor hace notar en la contraportada de su libro, el texto gira principalmente en relación con los ámbitos domésticos, entendiendo ese espacio de puertas para adentro, pero también para afuera (acequias, aljibes, lavaderos, etc.). Este especial interés por los espacios que se habitan no es casual dado que la obra parte de una magnífica tesis doctoral defendida por el autor en el año 2022 en la Universidad de Granada y que encontró soporte en dos proyectos de investigación precisamente enfocados en el estudio de los espacios domésticos. Sendos proyectos, a saber: “De puertas para adentro: vida y distribución de espacios en la arquitectura doméstica (siglos XV-XVI), Ministerio de Economía y Competitividad (I+D) HAR 2014-52248-P y “Vestir la casa: espacios, objetos y emociones en los siglos XV y XVI” del Ministerio de Ciencia e Innovación PGC2018-

093835-B-100 tuvieron como investigadora principal a la catedrática de Historia del Arte María Elena Díez Jorge (Universidad de Granada), persona que también dirigió el trabajo doctoral de Daniel Quesada del que, como hemos dicho parte esta publicación.

El libro se abre con una dedicatoria y agradecimientos del autor, contando luego con un prólogo de María Elena Díez Jorge. A partir de aquí, el volumen se estructura con una introducción, cuatro capítulos amplios en su desarrollo y contenido, unas conclusiones y una bibliografía.

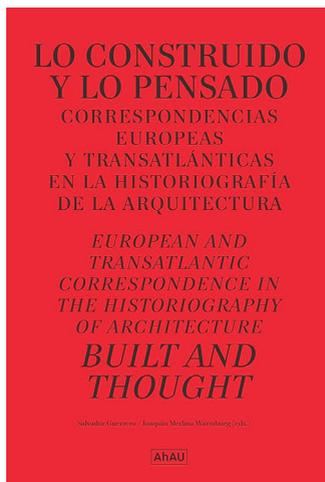
En el primer capítulo titulado “El agua y su uso doméstico en la Edad Moderna” el autor propone una introducción a las infraestructuras hidráulicas granadinas que, partiendo de época andalusí, fueron usadas y adaptadas con más o menos modificaciones durante los siglos posteriores. Igualmente hace un repaso sintético pero muy esclarecedor sobre los usos del agua vinculados al espacio doméstico. Seguidamente, se presenta el segundo capítulo titulado “El abastecimiento de agua de la ciudad de Granada” que estudia cómo la ciudad y sus bordes se surtían de agua gracias a la red de acequias existentes. Este análisis aporta interesantísimos datos históricos, topográficos o evolutivos de este sistema de suministro a lo largo de la Edad Moderna.

El capítulo tres “La casa y el agua en la Granada moderna” se centra en el análisis de la relación entre las viviendas y el agua. Esta vinculación se comienza explorando a través del establecimiento de tipologías arquitectónicas (casas moriscas, palacios señoriales, casas huerta, corralas de vecinos o cuevas) que ayudan a entender cómo en cada caso se captaba, almacenaba y evacuaba el agua de los hogares. En esta parte se trabaja de forma individualizada el suministro del barrio del Mauror gracias a la Acequia Real de la Alhambra.

El apartado cuatro se titula “Infraestructuras hidráulicas comunitarias para usos domésticos” y aborda de forma amplia el estudio de infraestructura comunales o privadas, muchas veces presentes en la trama urbana (aljibes, fuentes, pilares, lavaderos, etc.) y que servían a la vida doméstica de aquellos granadinos. Este capítulo tiene un importante trabajo de archivo que se completa con una no desdeñable labor de campo. Asimismo, el autor trabaja de forma pormenorizada numerosas infraestructuras patrimoniales vinculadas al agua (aljibes, pilares, fuentes y lavaderos) abordando también el estudio de algunos elementos de igual naturaleza hoy tristemente desaparecidos.

La obra se cierra con unas consideraciones finales y una amplia y completa bibliografía.

Para concluir me gustaría añadir que la presente obra se viene a sumar de una forma muy positiva a la investigación sobre la ciudad de Granada y su arquitectura doméstica histórica. Era una línea de investigación necesaria en la que Daniel Quesada ha contribuido de una forma amplia y sobresaliente. Es además un libro bien estructurado, de lectura amena, clara y con una gran riqueza de datos. En este sentido, solo resta dar una sincera enhorabuena al autor y agradecer su contribución al conocimiento del agua, sus usos e infraestructuras en la Granada de la Edad Moderna.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Guerrero, Salvador y Medina Warmburg, Joaquín (eds.). *Lo construido y lo pensado. Correspondencias europeas y trasatlánticas en la historiografía de la arquitectura*. Madrid: Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU), 2022, 648 págs., 15 x 22 cm. ISBN: 978-84-09-41163-4

ANTONIO S. RÍO VÁZQUEZ  0000-0003-2340-1758
antonio.rio.vazquez@udc.es
Universidade da Coruña

Este libro reúne las aportaciones seleccionadas para su exposición y debate en el III Congreso Internacional de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y del Urbanismo (AhAU) que, con el título de «Lo construido y lo pensado. Correspondencias europeas y trasatlánticas en la historiografía de la arquitectura» y bajo la dirección de Salvador Guerrero (Universidad Politécnica de Madrid) y Joaquín Medina Warmburg (Karlsruher Institut für Technologie), se celebró en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid durante los días 1, 2 y 3 de junio de 2022, dando continuidad a los congresos previos de octubre de 2017 «Los años CIAM en España: la otra modernidad» en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y de octubre de 2019 «Bauhaus In and Out: Perspectivas desde España» en la Institución Libre de Enseñanza - Fundación Francisco Giner de los Ríos (Madrid).

Al igual que el congreso, la publicación se organiza en nueve apartados, correspondientes con las distintas mesas de debate: 1. *De los grandes relatos a la microhistoria: los géneros de la historia de la arquitectura*; 2. *Maestros y discípulos: generaciones historiográficas*; 3. *Arqueologías del saber: el historiador como bricoleur (materiales, técnicas e instrumentos)*; 4. *Dentro y fuera del canon en la historiografía de la arquitectura*; 5. *Historiografías operativas: herramienta disciplinar versus actividad intelectual*; 6. *Historias cruzadas: construcciones nacionales y redes internacionales*; 7. *La invención del otro: América y Oriente en las historiografías de la arquitectura*; 8. *Mass media: historias para el consumo (guías de viaje, libros, revistas, diarios, cine, radio, televisión, exposiciones, internet)* y 9. *Global, ambiental, digital: nuevos paradigmas*. Esta cantidad y diversidad de temas pone de manifiesto los intereses y la complejidad que posee actualmente la construcción historiográfica de la arquitectura, reforzada por las correspondencias, en sus múltiples acepciones, que se producen a y desde ambos lados del Atlántico.

Exceptuando la primera sección temática, precedida por la presentación de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y del Urbanismo y la introducción general del libro elaborada por los editores, cada una de las siguientes se abre con un texto de la persona encargada de la sección, recogiendo los planteamientos de la misma y una breve síntesis de las aportaciones que la componen. Julio Garnica se ocupa de la de maestros y discípulos, compuesta por cuatro trabajos —de la autoría de Joseph Bedford, Matthew Crithley, Andrea Maglio y Rafella Russo— donde destaca una importante presencia de la historiografía arquitectónica del Reino Unido. Josep M. Rovira coordina la mesa de arqueologías del saber, centrada en los materiales, técnicas e instrumentos de la historia de la arquitectura, que son analizados desde el humanismo al estructuralismo gracias a las investigaciones de Salvador Lizárraga Sánchez, Cristina López Uribe, Ricardo Sánchez Lampreave y Massimiliano Savorra. Las presencias internas y externas al canon de la historiografía son presentadas por María Teresa Muñoz, con cuatro revisiones debidas a Cecilia Durán, Mariano González Presencio, Carlos J. Irisarri y Bruno Klein que atienden a aspectos concretos de la pervivencia o la pérdida del canon y donde, nuevamente, se percibe el interés que ofrece la arquitectura inglesa como objeto de estudio. El debate entre la historia como herramienta disciplinar y como actividad intelectual que nos introduce Carlos Plaza es llevado, sobre todo, al territorio mediterráneo, en el que sobresale la figura de Tafuri, como se puede comprobar en los trabajos que escriben Marco Capponi, Cinzia Gavello, Lorenzo Mingardi y Daniel Sherer. La dialéctica entre lo nacional y lo internacional, en sus múltiples ramificaciones, es uno de los aspectos esenciales y paradójicamente menos estudiados, como nos explica Juan Calatrava en el texto introductorio. Ramificaciones que, de la mano de Adrián Almoguera, Ana Esteban Maluenda, Antonio Pizza y Jorge Torres Cueco nos llevan hasta la Italia del XIX, los libros pioneros del Estilo Internacional, la aceptación de Gaudí en la historia de la arquitectura moderna y la labor de Oriol Bohigas en la construcción de una historia de la arquitectura catalana. La presencia de América y de oriente frente al mito de occidente es preludiada por Jorge Francisco Liernur, abriendo los recorridos hasta la *Maison Japonaise* de Charlotte Perriand, la antítesis peruana de Martín Noel y de George Kubler, la labor editorial de André Bloc en Buenos Aires y el viaje a América del Sur de Nikolaus Pevser, gracias a las aportaciones de Mónica Cruz Guáqueta, Claudio Mazzanti, Luis Müller y Claudia Shmidt. Las historias para el consumo de masas y sus múltiples formatos son avanzados por André Tavares, y es, precisamente, esa diversidad de formatos lo que se detienen los trabajos de David Arredondo Garrido, centrado en las redes sociales contemporáneas, de Carmen Rodríguez Pedret, analizando las guías de viaje de los campos de batalla, de Manuel Sánchez García, explorando la naturaleza de los videojuegos y de Francesca Torello, mostrando la pedagogía visual de las clases obreras en Pittsburgh. La última sección, atenta a los nuevos paradigmas como lo global o lo ambiental, es presentada por Eduardo Prieto, y la relación entre lo local y lo global está presente en las cuatro aportaciones que la componen, elaboradas por Giaime Botte, Marianna Charitonidou, Frederike Lausch y Macarena de la Vega de León.

Siguiendo los objetivos del congreso, el libro nos ofrece una profunda reflexión sobre la propia disciplina, dentro de las corrientes de pensamiento y los retos que plantea el mundo contemporáneo. El texto introductorio, que elaboran los encargados de la edición Salvador Guerrero y Joaquín Medina Warmburg, sirve para recoger una serie de preguntas a la que se pretende dar respuesta en las páginas siguientes, como ¿Cuáles han sido las perspectivas y el alcance desde los que se ha construido la historia de la arquitectura desde el humanismo renacentista hasta nuestros días?; ¿Para qué sirve la historia de la arquitectura? o ¿Desde qué posiciones puede construirse en la actualidad la historia de la arquitectura?. Partiendo de esas cuestiones se quiere reflexionar de modo extenso y profundo sobre la construcción historiográfica de la arquitectura, llevando su revisión crítica hasta el debate arquitectónico contemporáneo.

Gracias al cuidado diseño editorial, obra de *tipos móviles*, la publicación va más allá de las habituales actas resultado de un congreso, y a pesar de su extensión, próxima a las 650 páginas, nos encontramos con un volumen de agradable lectura que, siguiendo las premisas de su contenido, sirve para ligar el ideal del libro como tratado histórico mediante el uso de tipografías clásicas, el papel ahuesado o el uso de tinta carmesí en la cubierta, portada y portadillas; con el mundo contemporáneo a nivel de formato, diseño de la maqueta y heterogeneidad de las ilustraciones (fotografías, páginas y portadas de libros, planos, diagramas...) que surge de las comunicaciones presentadas al congreso, en las que se mantiene el idioma original en el que se crearon, ya sea español o inglés.

Con la misma atención puesta en el libro como objeto de proyecto que han tenido las publicaciones más relevantes en la historiografía arquitectónica, *Lo construido y lo pensado* nos introduce de lleno en lo que hoy, en nuestro mundo contemporáneo, es la historia de la arquitectura: una historia múltiple, compleja y compartida.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Serrano de Haro, Amparo. *Vida de Remedios Varo*. Santiago de Compostela: EILA Editores, ,2019, 239 pp. ISBN: 978-84-120-0682-7

DESIRÉ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ
desiroma79@gmail.com
UAH

La profesora Amparo Serrano de Haro, doctora en Historia del Arte y especialista en arte contemporáneo y mujeres artistas, nos narra en esta biografía la vida y obras de la artista surrealista, Remedios Varo. El libro titulado *Vida de Remedios Varo*, es una biografía novelada.

Amparo comienza esta biografía novelada con una carta a modo de introducción. Esta carta, titulada “Carta a una desconocida”, es una afectuosa y sincera exposición de motivos, dirigida a Remedios Varo. Es una carta abierta, en la que Amparo explica a Remedios y en consonancia, a los y las lectoras, lo que ha supuesto escribir su biografía, tanto laboral, como emocionalmente. Es una carta explícita y conmovedora, en la que agradece a Remedios haber podido leer sus epístolas y a través de ella, haber conocido su vida y obra, y haber podido comprender sus creaciones. Amparo se lamenta en esta carta que haya lagunas que no alcanzaremos a conocer en su vida, por meras cuestiones de género, por el único hecho de haber nacido mujer, pues ¿Quién no conoce a los españoles Salvador Dalí, Joan Miró, Pablo Picasso o Antoni Tàpies, entre otros? La historia patriarcal no ha ofrecido a las mujeres el protagonismo que merecen, ni en áreas artísticas, ni en ninguna otra área, ni siquiera han recibido el apoyo de sus propios compañeros, pues la idea de apoyar y promocionar las obras de las mujeres, no estaba dentro del pensamiento de los artistas masculinos¹. El cuerpo de la carta es una introducción de lo que va a suponer la lectura del libro, una introducción novedosa, original, con una redacción inmediata, cercana, abierta y sincera, muy próxima a la lectora o lector y a la protagonista del libro.

1 Serrano de Haro, A. (2019). *Vida de Remedios Varo*. Madrid: ELIA Editores, 95.

Si nos adentramos en el libro propiamente dicho, este se estructura en cuatro capítulos, un apartado o anexo de fotografías, un glosario de términos y, por último, la bibliografía.

El primer capítulo, aborda la infancia y juventud de Remedios, donde se nos presenta a las dos figuras más representativas y determinantes para la artista, su abuela y su padre, cada uno en un polo opuesto, pero ambos son personajes sobresalientes que van a influir en su obra, pues sus experiencias de vida están detrás de muchas de sus creaciones². Aborda también su paso por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, su juventud junto a la generación del '27, y su influencia, ya que ella como el resto de mujeres de esa generación, consiguieron salir del molde establecido por la moral y costumbres del momento y crear su propio molde, donde ya no había cabida a la búsqueda del “príncipe azul”, sino que su experiencia vital se basaba en la importancia de las relaciones interculturales, de ahí el valor del viaje para Remedios. En las obras de Remedios Varo, la alegoría del viaje está presente, ya sea como realidad de su ajetreado pasado o como metáfora de su propia transformación personal³, y el reemplazo del marido por un compañero de vida. Uno de los objetivos del Surrealismo era crear y cultivar nuevas formas de relación entre hombres y mujeres⁴.

El siguiente capítulo aborda la madurez y el exilio de Remedios. Este capítulo muestra el interés principal de su vida, el viaje como símbolo, ya que la asociación del viaje y la artista ha llegado a conformar una de sus señas de identidad más conocidas⁵. En este capítulo conoceremos las vicisitudes que ocasionó la Guerra Civil española, también será el capítulo donde nos presenten a uno de los hombres más importantes en la vida de Remedios, Benjamín Péret, su entrada en el círculo de Bretón en París, la vida bohemia en esta ciudad, la posguerra española y preguerra mundial. Conoceremos el carácter bondadoso y generoso que caracterizó a Remedios toda su vida, la ayuda desinteresada que siempre prestó a sus amistades, entre ellos, a su primer marido, Gerardo Lizárraga, a quién consiguió liberar de un campo de refugiados y probablemente, también, a Manuel Viola.

En este punto, hago un inciso a un dato biográfico que me parece de un humanismo extraordinario y es la capacidad que tenía Remedios para “tejer” su propia y particular red familiar. Para ella, sus maridos fueron, ante todo, sus amigos, pues los que antes fueron amigos, luego serían amantes y siempre guardaría con ellos una lealtad y cariño que perduró en el tiempo, ayudándoles en todo lo que pudo y cuanto pudo, tanto emocional como económicamente. Remedios fue una mujer hecha a sí misma, conocedora, probablemente desde la niñez, que los hombres eran los que tenían a las mujeres bajo su poder, por ello, ella rehuyó siempre de las normalizadas relaciones matrimoniales. Remedios estableció con sus parejas, relaciones triangulares, una valiente decisión,

2 Serrano de Haro, A. (2019). Vida de Remedios Varo. Madrid: ELIA Editores, 47.

3 *Ibidem*, 196.

4 *Ibidem*, 198.

5 *Ibidem*, 87.

pues vivió la vida que eligió dentro de las limitaciones económicas, sobre todo, pero también sociales, marco contextual de su cotidianidad.

Este capítulo sobre la madurez y el exilio es extenso, pues es aquí también donde se aborda el primer contacto de Remedios con el mundo esotérico, a través de su amistad con Víctor Brauner. También la mención a la revista que mantuvo activo al grupo de los Surrealista durante la ocupación, *La main à plume*. Algunos de sus integrantes participaron en la lucha armada. Se alude también al *Emergency Rescue Committee*, encargado, desde Marsella, de rescatar a quienes necesitaban huir de los nazis, principalmente por su compromiso político, como fue el caso de los artistas e intelectuales, entre los que se encontraban Remedios Varo, Bretón, Péret, Jacqueline Lamba, Víctor Serge, Duchamp, Óscar Domínguez y tantos otros y otras. Según dijo el escritor revolucionario Víctor Serge, en ese momento en Marsella, esperando el visado de salida, estaban reunidos suficientes intelectuales y artistas como para sembrar de ideas varios países⁶.

El siguiente capítulo relata su vida en el exilio, en México. Comienza el capítulo con una carta que Remedios escribió a unas amigas en 1946, contándoles el periplo de su viaje, posteriormente se aborda la vida en la colonia Roma, donde arribaron varios de nuestros exiliados y exiliadas. En México, tal como había hecho en París, Remedios creó su propio grupo de amigas, todas ellas creativas y hermanadas en el apoyo y ayuda mutua, entre las que cabe destacar a Leonora Carrington, con quienes creó su propia red de sororidad.

A lo largo de todo el libro, nos aporta contextualizada y cronológicamente sus obras, lo cual ayuda en la labor de entendimiento y simbiosis entre vida y obra.

El último capítulo está dedicado a sus últimos años, años en los que su actividad creativa tomó todo el impulso productivo que no tuvo en años anteriores y no por su falta de creatividad, sino probablemente por el apoyo tanto emocional como económico que pudo tener junto a Walter Gruen, su último marido. Es en esta última etapa, que transcurre desde 1952 hasta su muerte en 1963, en la que realiza las obras que la han hecho mundialmente famosa, fue su “época prodigiosa”⁷. Antes de conocer a Walter, Remedios tuvo otros encuentros que marcaron su vida: en 1947 se separó de Péret, una separación amistosa que no supuso la ruptura, como ninguna relación amorosa en la vida de Remedios, pues Péret siempre formó parte de su red familiar. Es entonces también cuando conoce a Nicolle, un piloto francés, amigo de su tertulia surrealista. También fue la etapa del reencuentro con su familia, su madre y su hermano a quién le habían otorgado el puesto de jefe de Epidemiología para el Ministerio de Salud Pública de Maracay, cerca de Caracas. Se menciona la amistad que unía a Remedios Varo y a Leonora Carrington y como, tras la aparición de Walter en la vida de Remedios, su amistad se fue distanciando. Su regreso a París, el reencuentro con los suyos, con su madre en Hendaya, con Péret en París...su destino, México, donde la esperaba su producción más cercana al simbolismo que al surrealismo.

6 Serrano de Haro, A. (2019). Vida de Remedios Varo. Madrid: ELIA Editores, 126.

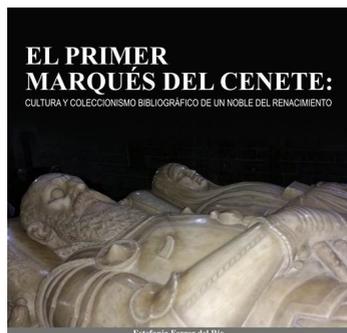
7 *Ibidem*, 175.

En esta biografía es relevante el lugar que ocupa la anécdota para entender a la mujer y a la artista, es constante el toque de magia que se crea entre la autora, la artista y la lectora o lector. Remedios, como muchas mujeres, tiene una magia creadora que emana desde dentro, desde lo inmediato, desde la intimidad, desde lo doméstico, desde la propia anécdota. La relación con su abuela, la rueda de su máquina de coser, la relación “asfixiante” con su padre, mostrada en su obra *Mujer saliendo del Psicoanalista*, las relaciones personales con sus parejas, lo que cada uno le ha aportado y lo que ella, siempre protectora, les ha aportado a ellos, los viajes y su simbolismo, las mariposas, los gatos y su simbología, ligado a lo femenino y al hogar.

Tanto para Remedios como para sus contemporáneas, sus actividades profesionales estaban vinculadas a su identidad femenina, a la maternidad y al peso de lo doméstico, por ello no es casualidad que aquellas artistas encontraran su lugar en el arte durante su madurez e incluso su vejez, cuando lograron el ansiado tiempo, tranquilidad y sosiego para dedicarse a su profesión artística. Por eso, junto con otros factores, estamos viendo últimamente esta plétora de mujeres artistas que se hacen famosas en la etapa final de su vida⁸. Muchas de las mujeres artistas se dedicaron a lo mismo en el exilio, la moda, la decoración de interiores o la ilustración de libros, propaganda, etc., ya fuera por ser profesiones históricamente adjudicadas al género femenino o por la creatividad que inspiraban.

En esta obra, se nos muestra a una mujer de una forma realista, personal, íntima, dentro de aquel contexto patriarcal en el que vivió y en el que desarrolló su profesión artística. Así pues, Remedios Varo fue un genio cuando la dejaron, una víctima a veces, heroica en ocasiones y siempre, creativa.

8 Serrano de Haro, A. (2019). Vida de Remedios Varo. Madrid: ELIA Editores, 176.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

FERRER DEL RÍO, ESTEFANÍA. *El primer marqués del Cenete: Cultura y coleccionismo bibliográfico para un noble del Renacimiento*. Ulleye, 2021, 460 pp., 95 b/n ils. ISBN: 978-84-122272-6-0

IVÁN PANDURO SÁEZ

ipanduro@ujaen.es

Universidad de Jaén

En 1522 el bachiller Juan de Molina en su obra *Los triunfos de Apriano* publicada en la imprenta valenciana de Juan Joffre concede su dedicatoria a “D. Roderico de Mendoza” enaltecándolo como “Hispaniae Servatori. Pacis Fundatoris. Civium Protectori. Hospitum Propulsori”. No obstante, y a pesar de los buenos empeños del autor y traductor humanista podemos completar su serie laudatoria con la facultad de gran coleccionista. Precisamente sobre este aspecto, el del coleccionismo bibliográfico, ha trabajado en su tesis doctoral la profesora Estefanía Ferrer del Río en una investigación que ha dado como fruto el volumen, editado por la editorial Ulleye, que se reseña aportando a la historiografía renacentista un necesario trabajo acerca del ambiente cultural humanista a comienzos del XVI en España. En este contexto en el que se permeabilizaron las ideas provenientes principalmente de Italia, la autora ha trazado con gran acierto un libro que analiza la figura de Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1468-1523) y sus registros de volúmenes de diferente temática. Partiendo como bien apunta del trabajo previo de Francisco Javier Sánchez Cantón titulado *La biblioteca del marqués del Cenete*¹, en el libro se revelan aspectos sobre el origen y la posible llegada de diferentes títulos al patrimonio de Rodrigo de Mendoza.

Sin embargo y con buen criterio, antes de adentrarse en detallar cada volumen en la primera parte del libro se hace un acopio biográfico desde sus primeros datos en los que se apunta que debió ser el hijo del arzobispo de Toledo, el cardenal Pedro González de Mendoza, - y nieto por tanto de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana-, pasando por sus tres viajes a Italia, el primero a las órdenes del Gran Capitán en Sicilia y los otros dos (1494-1500) en los que recorrió distintas ciudades en las que el renaci-

1 Sánchez Cantón, F. J (1942). *La biblioteca del marqués de Cenete iniciada por el cardenal Mendoza (1470-1523)*. Madrid: CSIS-Instituto Nicolás Antonio.

miento ya se había reposado como Nápoles, Génova, Milán, Florencia o Roma. Viajes que se suponen fundamentales para ese traslado artístico “a lo romano” que vemos por ejemplo en las obras de remodelación del castillo de La Calahorra, dentro de su marquesado granadino, en las que se contrata a artistas italianos documentándose así uno de los primeros ejemplos de arquitectura moderna renacentista en nuestro país. Igualmente, con la exactitud del recorrido vital esta primera parte termina con su llegada a Valencia en unos años en los que la capital del Turia sufría episodios de peste y la revuelta de las Germanías, que batalló en el bando realista junto con su hermano y virrey Diego Hurtado de Mendoza.

La segunda parte aborda la biblioteca de este *condottiere*, apelativo interpuesto por la propia autora, que llegó a contar con cerca de 700 libros y gran patrimonio en piezas textiles, orfebrería o armas como se nos ofrece en el volumen. Como bien se recoge, el expediente clave para esta investigación, que se presume de forma rigurosa y amplia, es el documento *post mortem* firmado por un notario y en el que se detalla el referido acopio. Este listado que se nos ofrece de forma clara en el libro destaca por sus publicaciones paganas acogiendo los escritos desde grandes autores clásicos como Tito Livio, Horacio, Ovidio, Lucano o Aristóteles hasta autores clave en el desarrollo de la cultura renacentista como Dante o Petrarca. Así, y una vez conocidos los títulos el libro plantea una búsqueda por diferentes repositorios en línea y archivos valencianos locales y nacionales con el objetivo de identificar con un mayor rigor los volúmenes de la biblioteca del primer marqués de Cenete. Cuestión esta última que se resuelve y se adjuntan distintas portadas que ayudan a su visualización y diálogo con el texto, estableciéndose conclusiones acerca del gusto literario y los intereses que se pueden atribuir a un noble de la talla de Rodrigo de Mendoza.

No obstante, el carácter del libro se dimensiona añadiendo las bibliotecas de diez nobles castellanos más que facilitan la comparación entre las bibliotecas de unos y de otros así como el ambiente cultural que se había introducido en los inicios del renacimiento español. Algunos de los nombres trabajados serían familiares directos de Rodrigo de Mendoza y otros suponen un acercamiento a figuras ilustres de la época. De esta forma se trabaja con: Iñigo López de Mendoza, I marqués de Santillana, Pedro González de Mendoza, Luis Osorio y acuña, obispo de Burgos, Pedro Fernández de Córdoba, marqués de Priego, Francisco Fernández de la Cueva, II duque del Alburquerque, Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba de Tormes, Diego Hurtado de Mendoza, conde de Mélito, Francisco de Zúñiga Guzmán y Sotomayor, III duque de Béjar, Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y Mencía de Mendoza y Fonseca II condesa de Nassau y duquesa de Calabria.

Volviendo al estudio de la biblioteca del primer marqués de Cenete, además de los datos que se pueden cotejar con la comparación anterior, la autora abre un capítulo para analizar en singular la dote de libros de Rodrigo de Mendoza desde diferentes perspectivas. Una de ellas sería la lengua usada en los libros que ha permitido afirmar la preminencia del latín frente a otros idiomas como el castellano, el italiano o el catalán.

Otro de los criterios de estudio es la diferenciación de la naturaleza entre manuscritos, incunables e impresos u otros no identificados que se adentra en el tipo de ediciones que consiguió el marqués de Cenete. Dentro de la edición, otra cuestión nada baladí de estudio y que resuelve de manera perspicaz la autora es el análisis de las encuadernaciones, aspecto poco transitado pero que responde algunas de las preguntas sobre la procedencia o identificación. Por último, se hace un estudio, quizá el más interesante de todos, acerca de la temática de los diferentes volúmenes. En este sentido cabe destacar las conclusiones que identifican en la materia de la filología, erudición y literatura clásica la principal protagonista de la biblioteca superando de manera significativa a los libros de tema religioso o manuales militares, corolario que de nuevo nos apunta en la formación y la tendencia humanística del marqués de Cenete.

Tras estos capítulos que se acompañan con diferentes gráficos explicativos, vienen las conclusiones validando los aportes anteriores y tras estas el rico apéndice documental, que tendrá gran recorrido para los autores interesados en la materia. Para terminar se ofrece una extensa bibliografía en la que no se descuidan los aportes historiográficos pretéritos, las fuentes documentales clásicas o los últimos aportes sobre la temática, configurándose así un libro de investigación completo y rendido a la minuciosidad documental y su imprescindible interpretación. Un libro que responde con creces al tema planteado desde su título: *cultura y coleccionismo bibliográfico de un noble del renacimiento*.

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 2023/2024

TESIS DOCTORALES

MAYORGA HERNÁNDEZ, María Isabel. *El agua como elemento constructor de territorio y arquitectura en Colombia. Caso de Estudio Teyuna. Sierra Nevada de Santa Marta*. Tesis dirigida por el Dr. Rafael López-Guzmán Guzmán.

GUILLÉN GONZÁLEZ-NOVO, Juan Manuel. *El corpus funcional de la Compañía de Jesús en Nueva España: una estructura para la expansión. El modelo de Baja California (1683-1767)*. Tesis dirigida por el Dr. Miguel Ángel Sorroche Cuerva.

TEJERO LÓPEZ, Mirian. *Universidades carolinas. Memoria histórica y patrimonio artístico*. Tesis dirigida por el Dr. Rafael López-Guzmán Guzmán.

SOUSA PARDO, Carmen. *La representación de la soledad: un análisis del paisaje surrealista*. Tesis dirigida por las Dras. Esperanza Guillén Marcos e Irene Valle Corpas.

TRABAJOS FIN DE MÁSTER

CABALLERO ESTEBAN, Gloria. “El NO-DO en Granada: historia, cultura y arte (1941-1982)”.

CAPARRÓS NIETO, Daniel. “La Edad Media en el museo arqueológico: discursos, enfoques y puesta en valor del patrimonio arqueológico medieval”.

CASANOVA GARCÍA, Carmen. “La armadura del Cuarto Dorado: policromía sobre madera en el Mexuar y estudio comparado con intervenciones coetáneas”.

DÍAZ ORTÍN, Francisco. “La trilogía del desierto de Nacer Khemir: estética y patrimonio araboislámico en la creación de espacios fílmicos”.

EKOLA, Henni Minea. “El coleccionismo de antigüedades árabes en el Reino Unido en el siglo XIX”.

ENRIQUE VALVERDE, Juan Luis. “El convento franciscano de San Juan Bautista de Ugíjar (Granada)”.

ESCUADERO SARAZÁ, Sofía. “Mujeres de al-Ándalus. Estereotipos, testimonios y ausencias”.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Eduardo F. “Juegos de mesa y su cultura en tiempos del reino nazarí”.

HERNÁNDEZ QUESADA, Marta. “El baño andalusí: análisis estético y poético”.

LÓPEZ GARCÍA, Coral. “La mujer y el ámbito doméstico a través de la pintura del siglo XIX en Granada”.

LORENZO MADRID, Tamara. “El Ganímedes del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada. Un caso de reasignación de colecciones públicas entre la Alhambra y el Museo granadino y viceversa”.

LÓPEZ QUESADA, Francisco. “El monumento a Federico García Lorca de Manuel Ángeles Ortiz y sus referentes alhambrenos”.

LUCENA POZO, Jorge Daniel. “Amenaza y pérdida del patrimonio histórico-artístico: el caso de Baza”.

MARTÍNEZ ILLANA, Nuria. “Pedro Suárez y la Historia del Obispado de Guadix y Baza. Análisis crítico y propuesta de interpretación patrimonial”.

NAVARRO JIMENEZ, Guillermo. “La guerra como causa y consecuencia artística en época almohade”.

OCÓN RUIZ, Francisca. “Visiones de la diplomacia en el arte. La representación de encuentros diplomáticos cristiano-musulmanes en el ámbito hispano durante el siglo XVIII”.

PUERTAS RIVAS, Diana. “Representación del arte mudéjar en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio”.

PRZYSIECKA NADOLNA, Monika Irena. “Orientalismo islámico en la cultura arquitectónica de Polonia (1795-1918)”.

QUILES HERAS, Cristina. “Agua y patrimonio hidráulico en la ciudad de Baza”.

REYES NÚÑEZ, María Dolores - “Estudio y revisión de la Alhambra en el arte contemporáneo”.

ROMO RODRÍGUEZ, Isabel. “Inventario y musealización del Fondo Luis Casablanca del patrimonio universitario de la universidad de Granada”.

RUIZ CUENCA, Pilar. “Los Valcárcel y la fortaleza de Isso (Hellín): una aproximación documental”.

SÁNCHEZ SEDANO, Inmaculada. “La cultura y el arte del Barroco en Granada desde una visión femenina”.

SOTO LÓPEZ, Kathya. “Del arte islámico al arte nazarí: color y técnica pictórica en patrimonio inmueble”.

VÍLCHEZ IGLESIAS, Alejandro. “La armadura mudéjar de la Iglesia de San Pedro y San Pablo de Granada”.